



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Bianchi, Soledad
Núñez, El Memorioso: ("La Quinta del Sordo": archivo y memoria)
Atenea, núm. 490, segundo semestre, 2004, pp. 145-156
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32849009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

NÚÑEZ, EL MEMORIOSO

(“LA QUINTA DEL SORDO”: ARCHIVO Y MEMORIA)

SOLEDAD BIANCHI**

RESUMEN

“La Quinta del Sordo”, una reciente exposición de Guillermo Núñez, nos sugiere la ecuación arte = sufrimiento, arte como exorcismo y conjuro, arte y memoria, arte y huella, arte como gozo, arte como marca y arte que marca.

Estamos frente a una arqueología del dolor y del miedo que hace aparecer, desde la sinrazón, la pesadilla. Arte que muestra la validez de la afirmación de Benjamin: “No existe ningún documento de la cultura que no sea también documento de la barbarie”.

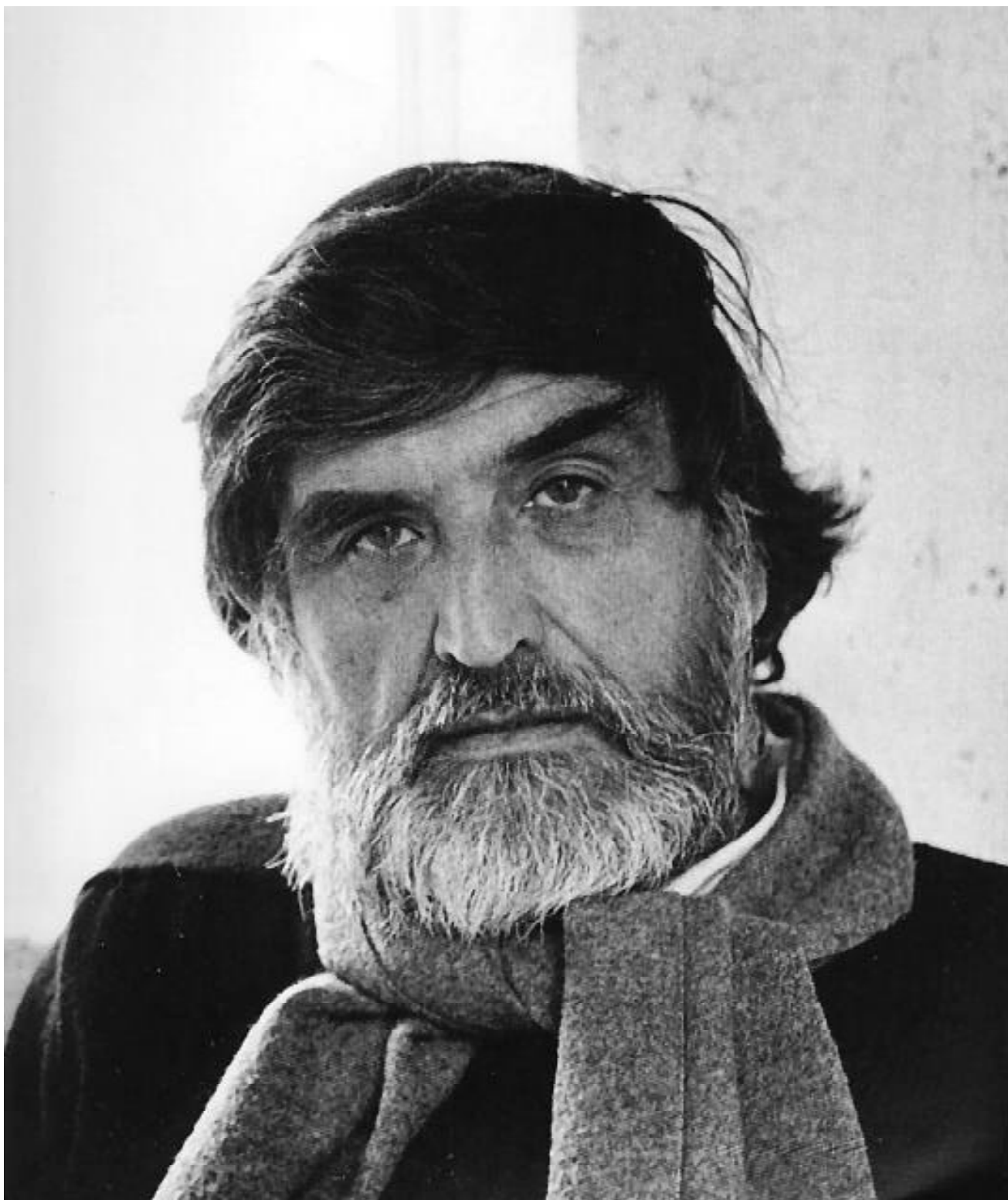
Palabras claves: Núñez, arte, archivo, memoria, dolor, miedo.

ABSTRACT

“La Quinta del Sordo”, a recent exhibit by Guillermo Núñez, suggests the artistic equation art = suffering, art as exorcism and conjuring, art and memory, art and imprint, art as pleasure, art as a mark and art that marks. We are faced with an archeology of pain and fear that sparks the appearance of, for no reason, a nightmare. Art that shows the validity of the affirmation of Benjamin: “No cultural document exists that is not at the same time a document of barbarism”.

Keywords: Núñez, art, archive, memory, pain, fear.

Recibido: 15.12.2003. Aprobado: 08.03.2004.



G. Núñez

LA QUINTA DEL SORDO, DE GOYA, EN EL 2003

Pienso que uno de los recuerdos de Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén* puede servir de entrada para comenzar a observar *La Quinta del Sordo*, una reciente exposición de obra gráfica del pintor chileno Guillermo Núñez. "... [L]os jueces dijeron explícitamente –evoca ella– que los sufrimientos [de los judíos], a tan gigantesca escala, quedaban ‘fuera de la humana comprensión’, que eran ‘tema para los grandes escritores, los grandes poetas’, y que no podían ser objeto de la justicia de un tribunal, pero que, en cambio, los actos y los motivos causantes de tales sufrimientos no estaban más allá de la comprensión ni de la justicia formal. ...”¹. Y estas palabras parecen anómalas por atraer un universo tan dispar de la realidad de feroz tensión del proceso que lo (re)clama. Pero, si recorremos *La Quinta del Sordo* se diría que como porfiado eco se reitera un murmullo, un rumor, que se hace orden y se vuelve mandato: "... los sufrimientos, a tan gigantesca escala, quedaban ‘fuera de la humana comprensión’, que eran ‘tema para los grandes escritores, los grandes poetas...’” Surtidor, venero, proximidad, entonces: asuntos, palabras, materias, temas, límites, formas, silencios, signos, origen, término, para artistas, para el arte y sus leyes... “No existe ningún documento de cultura que no sea también documento de barbarie”, asevera Walter Benjamin².

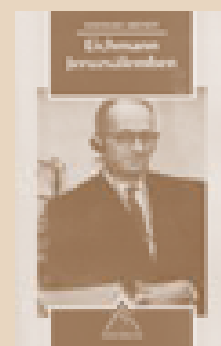
Arte y sufrimiento; arte como exorcismo y conjuro; arte y memoria; arte y huella; arte como goce; arte como marca y arte que marca... *Arkhé*: el comienzo y el mandato...³, son todas, relaciones que nos sugiere *La Quinta del Sordo*.

“Pero, ¿qué sucedería con el arte, escritura de la historia si rompiera con el recuerdo del dolor acumulado?”, afirma T.W. Adorno. “No existe ningún documento de cultura que no sea también documento de barbarie”, repite Benjamin: evocados –ambos– por Núñez, en las series: “Galaxia Oscura” y “Laberinto (mitologías cotidianas)”, dos de las cuatro que integraban *La Quinta del Sordo*, muestra de su propio quehacer plástico y visual, como un compromiso, como una ética. “La ética es la forma deliberada que asume la libertad”, decía Michel Foucault, mientras Núñez explica:

He pintado siempre por encargo, por mandato, por obligación, por una absoluta necesidad de aullar desde muy dentro de mi corazón, de mi razón, contra todo lo que mi conciencia no acepta: la irrevocable soledad, el dolor, el desamparo, la historia sin fin del odio, y por todo lo que he creído bueno



A. Arendt



¹Hannah Arendt: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. 3ª ed., Lumen, 2000 (Palabra en el tiempo 271), 319. [1ª ed. inglés, 1963].

²Walter Benjamin: “Thèses sur la philosophie de l’histoire” = “VII”, en: *Oeuvres*. 2. *Poésie et Révolution*. Essai. Paris, Denoël, 1971 (Dossiers des Lettres Nouvelles), p. 281.

³Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997, 9. [1ª ed.: *Mal d’Archive. Une impression freudienne*. Galilée, 1995].

soñar: un vértigo irrefrenable. Arañar la utopía. Tengo un compromiso ineludible con mi ser más profundo, con mi más íntimo impulso de existencia, mi fundamento apremiante de vida.

No puedo dar la espalda a mis muertos, a esta memoria empecinada, recalcitrante, testaruda. Arqueología del dolor y del miedo: hacer aparecer desde lo informe, desde el silencio, desde lo oscuro, desde el caos, la sinrazón, la pesadilla, la agonía, desde las tinieblas un resplandor, un hilito de luz, un grito helado.

Una perspectiva aberrante y maligna,

Insoportable.

Texto, cuerpo, sonido, ahogo, duelo⁴.

En su conjunto y complejidad, *La quinta del sordo* resulta evidencia cierta, además, de lo que es “memoria”, de lo que es “archivo”, de lo que *memoria* y *archivo* son como construcciones distintas, como órdenes ni fijados ni fijos, porque esta *muestra* no es estática ni se dirige a un espectador pasivo o acostumbrado a ir a un museo, a una galería o a una sala sólo a contemplar belleza y solazarse en ella, pues esta exposición no sólo *muestra* sino que pide y exige un activo *testigo* porque en lo que presenta y en la actitud y disposición en que pone a quien la visita, también (se) *produce memoria* y *archivo*.

APROXIMACIONES

Las dependencias del “Centro Cultural ‘Matucana 100’” no dan directamente a la calle. Ubicado en esa avenida del sector sur-poniente de Santiago, que se inicia frente a la Estación Central de trenes, todavía en uso, para acceder a ellas hay que atravesar un ancho portón metálico... Al hacerlo, al frente se impone un inmenso y alto galpón de cemento, un barracón, con algunas ventanas vidriadas, al que se ingresa por una vieja puerta de madera. Amplias son las edificaciones en ese sitio que, hasta hace algunos años, fue bodega estatal. Antiguas, casi vetustas, a pesar del reciente acomodo y “hermoso” que trajo el cambio de funciones del lugar, ubicado en un barrio en plena remodelación. No obstante, las mudanzas no han desvanecido todo el tiempo inscrito en aquél y la “memoria” urbana irrumpe, entre otras señales, en los interrumpidos e inútiles restos de rieles rotos que continúan surcando el cementado suelo y parecen detenerse de modo definitivo en una estación terminal abandonada, aunque ayer hayan soportado coches con pasajeros, vagones repletos de animales, carros con diversas cargas, en traqueteo, en bullicio; hoy, acallado.

⁴Texto de Guillermo Núñez, tomado del catálogo de la exposición *La quinta del sordo*. Centro Cultural Matucana 100. Santiago de Chile, 6 de junio al 20 de julio del 2003.

La gran entrada disimula su importancia con una pequeña abertura, y al franquear esa puerta dentro de la puerta, la sala se presenta en toda su dimensión: paneles varios la interrumpen de modo horizontal, y acogen “un espacio de tiempo, un leve espacio de tiempo”, compuesto por serigrafías realizadas en cartón ordinario, deliberadamente escogido por su precariedad. Más allá, hacia el fondo izquierdo, cuelgan desde lo alto, repetidas y tremendas –por tamaño, por impacto–, imágenes del rostro de una mujer y, separadamente, el de un hombre –el pintor mismo–, siempre con la vista vendada, y conforman: “¿Qué hay en el fondo de tus ojos?” que, a corta distancia, se prolonga, ahora, al mismo nivel de la mirada del espectador, en un espacio angosto, una suerte de túnel poco iluminado que desemboca en dos televisores que, en una propuesta conceptual, con lenguaje cercano a la poesía⁵, plantean –en sus pantallas– cumplir (supuestos) quehaceres:

DIBUJE/ EL DOLOR// ESCRIBA/ LO IMPOSIBLE// RAYE/ LA LUZ// PIEN-
SE/ EL GRITO// ANULE/ LA NOCHE// ROMPA/ EL BLANCO// PINTE/
LA AUSENCIA// DESTRUYA/ EL HORIZONTE// ESBOCE/ EL VACIO//
CONSTRUYA/ LA ALEGRIA// SUEÑE/ EL NEGRO

Los desiguales tiempos de proyección de cada uno de los videos impiden intervalos siempre idénticos y de monótono transcurrir; pausas desemejantes dan, entonces, movilidad a la serie, transformándola. Así, podría leerse: “escriba / la alegría” o “sueñe / lo imposible”, y sería posible aumentar las posibilidades de combinación casi hasta el infinito.

En el extremo opuesto a los rostros colgantes, “Laberinto” desconcierta a los espectadores que pueden/deben ingresar a unas casetas de madera para percibir, nuevamente, y entre rendijas, otra realidad. Similares a las de “Villa Grimaldi” –uno de los más brutales centros de torturas santiaguino–, desde el encierro, a oscuras, no resulta fácil fijarse (¡ojol!: en esta exposición, al público siempre se le colocan dificultades) que en la pared se proyectan diversas fotos que evidencian siempre una situación violenta, cada una seguida de una frase relacionada con el arte, proferida por pintores, poetas, pensadores, de diferentes proveniencias.

En un sombrío rincón contiguo, una colección de 22 pensamientos, cada uno sobre una hoja de cartón de tamaño invariable, se hacen uno con el desnudo muro de ladrillos, y nos lleva a suponer “lápidas”.

⁵Aunque esta propuesta sobre el dolor no sea un testimonio, me hizo acordar cuando Agamben critica la posibilidad de “estetizar... [el] testimonio”, y afirma: “... No son el poema ni el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio [refiere a un comentario sobre el filme, ‘Shoá’, de Claude Lanzmann]; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema” (*op.cit.*, 36). Para su primera afirmación es imposible no pensar en la película “La vida es bella”, pero, también, en esa verdadera manía con que buscamos que la literatura, la plástica, la música, etc., sean “optimistas”. Es evidente que puedo equivocarme, pero creo que “optimista” y “pesimista” no son categorías para enfocar el arte.



G. Núñez



G. Stein

Muy cerca, una escalera conduce a un segundo nivel, abierto, limitado sólo por una baranda que permite divisar –desde abajo– la continuación de la muestra, “Galaxia Oscura”. En simetría, y como en espejo, otra escala sube... o baja, al lado contrario.

En una secuencia de 28 (dos veces, catorce) grabados sobre cartones, se encuentra repetida la impresión de la foto “de uno de los barracones del campo de concentración de Buchenwald”, donde los prisioneros, hacinados: tendidos, en su mayoría, contemplan al soldado norteamericano que los enfocó, “el 12 de abril de 1945... al día siguiente de la liberación del campo”⁶. Intervenidos individualmente, los trazos se acompañan de textos del pintor, escritos sobre catorce pequeñas placas en metal sobrepuestas en las catorce hojas ubicadas sobre el suelo. Separa la otra secuencia formada, asimismo, por catorce y catorce láminas diferentes, que reiteran con insistencia la imagen de dos niños africanos famélicos, una mesa metálica en cuya cubierta se encuentra una rosa roja sobre pedazos de vidrios transparentes. Escrito con tiza en la superficie, la frase de Gertrude Stein: “La rosa está roja”. Verdaderos alambres de púas, extendidos entre postes, encierran el conjunto, enfatizando una dimensión teatral, dramática.

Hacia un costado, al fondo, dibujos –también sobre metal– dialogan con el poema “Palabras”, de Horacio Silva: una larga letanía que se limita a enumerar incontables torturas, sin ningún calificativo ni mayor explicación. Haciéndole frente, y distanciado por los “capítulos” de Buchenwald y de los niños negros, otro ciclo de nuevas planchas metálicas conjugan (reales) noticias de violencia, “comentadas” con expresiones del zen, Primo Levi, Wittgenstein, Saramago, Kafka, Hölderlin, Nietzsche, y más. Como ejemplo:

Más de 800.000 niños desaparecen / cada año en los Estados Unidos. / Otros miles son torturados o violados / por sus padres o tutores, millones de / niñas deben sufrir la ablación de sus / genitales, 250 millones trabajan / como esclavos en todo el mundo, / otros tantos sufren hambre en Africa, / América, Asia y mueren así / hambrientos. Millones quedan / huérfanos a causa de las guerras / fratricidas y absurdas.

“La realidad es atterradoramente superior a toda ficción”

Antonin Artaud

Flanqueadas por tubos de neón encendidos, ellas se alternan con “glosas” pictóricas del expositor, también anotadas con sus propias palabras.

⁶Tomé estos datos del reverso de la portada del cuadernillo “Galaxia Oscura”, uno de los varios que constituyen una especie de estuche de cartón con el mismo nombre que, además de guardar numerosos materiales relacionados con esta muestra, integra la caja-arca que el artista considera una obra más de la exposición.

Ya se dijo que el todo múltiple del segundo piso se agrupa como “Galaxia Oscura”. Tanto ésta como cada una de sus unidades podría considerarse tal por su autonomía, pero en el conjunto, sumadas, también, las de arriba y abajo, toman otra dimensión y sentido.

A pesar de la transitoriedad que conlleva una exhibición de artes visuales, pienso que es posible pensar el montaje, la colección, la totalidad de estos materiales y documentos como un *archivo*, cuyo *depósito*⁷, momentáneo, era ese barracón que cada vez que visité me hacía pensar en uno de los galpones donde (mal) vivían y (más) morían los deportados de los campos de concentración... Esa sensación creció un día en que un gato no cesaba de maullar dentro de la sala, y otro en que un apacible y rosa atardecer podía percibirse, a través de las ventanas enrejadas y los alambres de púa, como si la vida, la presencia del afuera y la cotidianeidad agudizaran emociones, reflexiones, sentimientos, en ese espacio donde la violencia, la barbarie, la deshumanización, la muerte... estaban escritas, visualizadas e inscritas –en quienes la vimos– de modo mucho más permanente que la pasajera duración de la muestra, *La Quinta del Sordo*.

ARCHIVO Y ARCHIVERO

El público ha accedido, hemos accedido, pues, a un espacio ocupado, ni repleto ni desbordante: allí, el *archivo* se constituye y está *depositado* en una sala invadida por imágenes que... dejan respirar, ya que entre paso y paso del trayecto hay que tomar aliento para continuar enfrentando el horror y participando de él. Hay aquí numerosas y diversas imágenes, es cierto, pero a diferencia de esa avalancha con las que la televisión nos acostumbra y atosiga día a día, hora a hora, en esta muestra nada nos adormece ni nos vuelve indiferentes, como cuando dudábamos si la guerra de Irak no era tan sólo un filme bélico.

Y el desplazamiento por *La Quinta del Sordo* lo construyes tú, aunque sus secciones podrían ser consideradas pautas o sugerencias, aunque ellas correspondan a itinerarios. Mas, tal vez por su amplitud, por el exceso, por la reiteración y repetición (sabemos que con éstas, nunca dos signos son iguales, aunque así “suenen”; sabemos, también, que reincidencias y duplicaciones colaboran a la memoria), las secuencias no están clausuradas, no son rígidas ni existe una orden de cómo ordenarlas o para ordenarlas de una forma determinada e inmutable y pueden establecerse conexiones múltiples e impensadas: decir “rizomáticas”⁸, tampoco sería un mal término...

⁷Son términos de Derrida. Como se reconocerá, en toda esta parte, *Mal de archivo*, ya citado, es una referencia básica.

⁸Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Rizoma*. Introducción. 2ª ed., Valencia, Pre-Textos, 1997, 10. [1ª ed. *Rhizome*, 1976].

porque, de repente, un elemento de una serie se reconoce también, en otra ubicación. De este modo, las combinaciones, los engarces y enlaces comienzan a darse y pueden tenderse multitud de líneas, como en una lectura:

En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un *secreto* que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto. El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación [de juntar *signos*], es decir, de reunión⁹.

Pero, ¿quién y cómo construye este *archivo*, situado en “Matucana 100”? Es evidente, lo compone el pintor Guillermo Núñez, quien tiene una impresión y busca, elige, rechaza, acepta, coincide; imprime, hace una impresión, marca, “castiga”, deja su impresión. Pero: ¿por qué sus obsesiones?, ¿por qué expresarlas de esta manera, obsesivamente? No parece un dato vano que Núñez haya sido preso político y, como muchos (mas, no todos), no quiere permitirse el olvido ni silenciarse; incluso, todo hace pensar que desearía “escuchar lo no dicho”¹⁰ y transmitirlo. Y ese sigilo, esa reserva, los secretos o discreciones, conscientes o no, trascienden los propios, siendo los de incontables silentes; trascienden Chile y dilatan y expanden, además, un presente, inmediato o lejano.

Giorgio Agamben diferencia dos clases de *testigos*, Núñez pertenecería a aquella que:

... ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él. ...¹¹.

Sin embargo, quienes han asistido a su exposición, también se vuelven *testigos* porque “... se sitúa[n] como tercero[s] (*terstis*) en un proceso o en un litigio entre dos contendientes. ...”¹², el pintor y los agresores (y recalco el genérico, *los*, para descartar el posesivo, limitante). Los agresores, reitero: quienesquiera que sean, donde estén y cuando estén. No obstante, por neutral que hubiera sido quien llegó a visitar *La quinta del sordo*, resulta casi impensable que su (posible) ecuanimidad pueda proseguir después de recorrerla, después de participar en ella y de ella. Pero no se trata de una simple identificación emocional pues ésta se quiebra por el armado y el montaje que debe establecer en su intervenir: llenando, completando, uniéndolo lo distante, separando lo cercano, percibiendo guiños, tensando, pluralizando, consintiendo des-centrar sin medida: así, puede “leerse” esta mues-

⁹Derrida: *op. cit.*, p. 11.

¹⁰Giorgio Agamben: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III. Valencia, Pre-Textos, 2000, 10.

¹¹Agamben: *op. cit.*, p. 15.

¹²Agamben: *op. cit.*, p. 15.

tra, pero sin seguir únicamente el trazado impuesto por el objeto-libro: de izquierda a derecha, de arriba-abajo, de comienzo a final, sino comprendiéndolo, más bien, a la manera de Deleuze y Guattari cuando en *Rizoma* lo consideran "... hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. ..."¹³. El espectador se encuentra, entonces, con una paradoja: tiene total libertad de percibir distintos modos en que se expresa la falta de libertad.

Es cierto que Núñez no tiene ningún ánimo de objetividad. Incluso, una parte de las serigrafías que constituyen "un espacio de tiempo, un breve espacio de tiempo" son testimoniales (el *testimonio*, para Agamben, es "la relación entre imposibilidad y posibilidad de decir..."¹⁴); muchas de estas serigrafías son rastros que pretenden hacer presente el pasado (del pintor) mediante el cambio de soporte y la impresión de algunas obras que –en 1975– fueron censuradas, al integrar una exposición suya que fue clausurada y por la que, después de varios meses de prisión, fue expulsado del país por considerársele "peligroso para la seguridad nacional". Incluso, y ya lo señalé, la mitad de la serie "¿Qué hay en el fondo de tus ojos?" lo muestra a él con la vista cubierta, así como lo mantuvieron durante su primera detención (sin duda, este grabado se hizo a partir de un simulacro). Intervenciones únicas, lineales y de colores sobre las vendas impresas, llevan a pensar en las fantasías, sueños, imaginaciones y el mundo privado que los presos políticos sometidos a este frecuente castigo podían tener, "liberándose" del encierro impuesto.

Guillermo Núñez es *testigo* porque puede testimoniar de la situación que vivió, desde su *memoria* íntima y subjetiva. No obstante, él mismo rompe con este restringido deslinde al expandir su *yo* y experiencias propias, y porque –como dije– fractura, asimismo, límites geográficos y de tiempo: personales, en ocasiones; de la *memoria* colectiva, de la comunidad, en otras. Es así como habiendo *inscripciones* que afincan en Chile, las fronteras explotan cuando aparecen campos de concentración nazis, Vietnam, Africa... El bombardeo de La Moneda, por ejemplo, y otras imágenes apuntan con precisión a 1973 y, más específicamente, al 11 de septiembre de ese año, fecha del Golpe de Estado chileno, pero los hitos se desplazan hacia matanzas de distintas épocas, incluida la década del 60-70, momento de la Guerra de Vietnam. Las *inscripciones* escritas y hasta la disposición de la muestra continúan debilitando y haciendo estallar los bordes, multiplicando las culturas, las nacionalidades y tiempos de los autores citados: ¿cómo olvidar los catorce pasos del *Via crucis* cristiano cuando percibimos la cantidad de componentes de las secciones de Auschwitz y de los niños africanos? Existe, pues,

¹³Deleuze y Guattari: *op. cit.*, p. 10.

¹⁴Agamben: *op. cit.*, p. 164.

una razonada y posterior elaboración de parte del artista; un trabajo de búsqueda, de investigación; un distanciamiento (deseado) desde la precisa vivencia individual: esto lo aleja del *testimonio*, aunque, simultáneamente, no lo anule:

... ya que el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria. / *No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera*¹⁵.

Se diría que en su amplitud hay aquí, entonces, una necesidad casi totalizante, un (imposible) intento de hacer ver y abarcar al máximo, si bien podría ser una tentativa y una propuesta de reconocer inagotables, inimaginables, inaguantables, intolerables, formas de brutalidad: "... La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. ..." ¹⁶. Se diría que en su amplitud estamos frente a un *archivo* del horror, del espanto, de ese imposible que se hizo real¹⁷, y que no siempre fue *archivo* pues como tortura, alarido, miedo, hambre, poder absoluto, arbitrariedad..., en un momento fue "vida". Fue "vida" en la carne viva y desollada, el desgarró, el dolor a flor de piel y en profundidad, simultáneamente. No había quien contara, quien pudiera construir el *archivo* cuando el mutismo se hizo sinónimo de muerte. Luego, sólo pudieron hacer *archivo*, documento, *inscripción*, quienes estuvieron en el trance entre la existencia y el exterminio, quienes estuvieron en las vecindades, en las cercanías, del fin absoluto, y sobrevivieron. Y cuando refiero a *inscripciones*, no pienso sólo en todas aquellas, tan varias, que pueden "leerse" en la exposición sino, del mismo modo, a las dejadas por el napalm, por la desnutrición, por los números sobre pieles judías, por tantas heridas, por tantos desamparos y pérdidas.

Me figuro que la amplitud de este *archivo* que es *La Quinta del Sordo* se hace equivalente del silencio... de muerte, de la insonoridad que sigue al grito, de la mudez frente al horror indecible. Me figuro esta amplitud como un destello de la afirmación de Agamben: "No hay voz para la extinción de la voz"¹⁸: algo así como el "¡Odumodneurtse!" con que César Vallejo culmina el poema XIII, de *Trilce*¹⁹.

¹⁵Derrida: *op. cit.*, p. 19.

¹⁶Derrida: *op. cit.*, p. 24.

¹⁷Agamben considera que "Auschwitz representa... la experiencia devastadora en que se hace que lo imposible se introduzca a la fuerza en lo real...": *op. cit.*, 154.

¹⁸Agamben: *op. cit.*, p. 35.

¹⁹César Vallejo: *Trilce*, en *Obra poética completa*. Lima, Mosca Azul, 1974, 113. En efecto de espejo, este vocablo –casi apalabrable– del poeta se transforma en dos.

Un *archivo*, *La Quinta del Sordo*, más cercano a la memoria que al “memorial”, si éste se entiende al modo de Huyssen, como un monumento que tiende a invisibilizar:

... ¿Cómo contrarrestar la tendencia inherente a todo monumento de domesticar e incluso congelar la memoria? –se pregunta–. ¿Cómo se puede garantizar que el monumento conserve su fuerza persuasiva en tanto llamado a la asunción de responsabilidades respecto del pasado, y no se convierta en un gesto simbólico y no comprometido?²⁰.

No hay en esta *muestra* un afán invariable de conservación, porque no está cerrada, porque puede ir creciendo y no tiene fin mientras la barbarie continúe... en Irak, en Medio Oriente... Al no estar detenida en el pasado, esta exposición no está sellada sino que alerta, incansable, hacia el futuro, hacia el presente, hacia el ayer: “El archivero –según Derrida– produce archivo, y es por esto que el archivo no se cierra jamás. Se abre desde el porvenir”²¹.

Hace casi diez siglos, Omar Khayyam escribió:

Más allá de los límites de la
Tierra, más allá del límite Infinito,
buscaba yo el Cielo y el Infierno.
Pero una voz severa me advirtió: “El Cielo y el Infierno
están en ti”²².

Por su parte, Guillermo Núñez ha escrito recientemente:

El bien y el mal, el infierno y el paraíso están en cada uno de nosotros, los llevamos dentro desde antes de nacer. Entonces, es cuestión de elegir: ésa es nuestra libertad y nuestra superioridad sobre el animal. Quizás la única²³.

²⁰Andreas Huyssen: “El parque de la memoria. Una glosa desde lejos”, en: *Punto de Vista* 68 (Buenos Aires, diciembre 2000), 26. También Jürgen Habermas refiere a que “nuestra responsabilidad se hace extensiva incluso al pasado”: *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid, Tecnos, 1989, p. 121.

²¹Derrida: *op. cit.*, p. 75.

²²Omar Khayyam: “XV”, en: *Rubaiyat*. Barcelona, Edicomunicación, 1994, p. 25.

²³Guillermo Núñez: “*Frente al blanco*”. Pinturas sobre papel. Sala Gasco Arte Contemporáneo. Junio-septiembre 2003. s.p.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, Hannah. 2000. *Eichmann en Jerusalén*. Un estudio sobre la banalidad del mal. 3ª ed., Lumen (Palabra en el tiempo 271), 319. [1ª ed. inglés, 1963].
- Benjamin, Walter. 1971. "Thèses sur la philosophie de l'histoire" = "VII", en: *Oeuvres*. 2. *Poésie et Révolution*. Essai. Paris, Denoël (Dossiers des Lettres Nouvelles).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1997. *Rizoma*. 2ª ed., Valencia: Pre-Textos, 10. [1ª ed. *Rhizome*, 1976].
- Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 9. [1ª ed.: *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Galilée, 1995].
- Habermas, Jürgen. 1989. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid: Tecnos.
- Huyssen, Andreas. 2000. "El parque de la memoria. Una glosa desde lejos", en: *Punto de Vista* 68 (Buenos Aires, diciembre).
- Khayyam, Omar. 1994. "XV", en: *Rubaiyat*. Barcelona: Edicomunicación.
- Núñez, Guillermo. 2003. Catálogo de la exposición *La quinta del sordo*. Centro Cultural Matucana 100. Santiago de Chile, 6 de junio al 20 de julio.
- Vallejo, César. 1974. *Trilce*, en *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul.

