

El canto de la lira

Tres figuras de duelo a partir de *Treno (canto fúnebre)* de Clemencia Echeverri

Juan Diego Pérez Moreno

Que farò senza Euridice?

Raniero di Calzabigi. Libreto del *Orfeo ed Euridice* (1762) de C. W. Glück.

La imaginación profunda, la imaginación material, quiere que el *agua* participe en la muerte; necesita del agua para que la muerte conserve su sentido de viaje. La muerte es un viaje y el viaje es la muerte.

Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*.

14 minutos, un río, una camiseta y dos voces: eso es todo lo que hay. No esperes más, no busques más. El torrente se despliega en dos pantallas enfrentadas y de gran formato que ubican al espectador entre las dos orillas del río Cauca, cuya corriente tempestuosa se escucha en el arrollador sonido de su cauce. Las dimensiones de las pantallas sumadas a este registro sonoro producen un efecto virtual de inmersión en el agua café, a veces roja o incluso amarilla, cuerpo líquido cuyo movimiento genera una sensación de angustia que, sin embargo, viene acompañada también de cierto sosiego. Cada pantalla está dividida en tres secciones o fragmentos yuxtapuestos que registran la misma porción del río repetidamente. De repente algo emerge, algo asciende: una camisa pasa flotando y la cámara la sigue atentamente entre las olas. A continuación, un hombre trata de recogerla con una caña; en el borde de la tierra, casi a punto de perder el equilibrio y caer, consigue levantarla ante nuestros ojos, pero nunca la trae de vuelta a la orilla en la que se posan sus pies. Detrás del sonido envolvente del flujo del agua, además, se alcanza a escuchar el clamor de dos voces, una masculina y una femenina, cuyas palabras escasamente entendemos: dos voces desesperadas que invocan unos nombres en el aire y que, con ellos, evocan a los cuerpos perdidos de quienes alguna vez respondieron a este llamado. La artista dice que la obra surgió de una llamada anónima que recibió en la que “una voz, inquieta y agitada, evidenciaba un clamor y una búsqueda sin respuesta” (Echeverri, 2009, p. 54). Es cierto: no hay nada que podamos decir. Una vez se cumpla el tiempo, la imagen volverá al fondo negro de donde la vimos surgir. El eco del agua retumba en la sala: el clamor continúa su viaje como un canto infinito que sólo puede desembocar en la orilla prohibida de la muerte.

Treno (canto fúnebre) es una videoinstalación que Clemencia Echeverri expuso por primera vez en 2007, un año después de haber recibido ese mensaje desolador. El sugestivo título de la obra, unido al contexto social al que aluden tanto los gritos de las voces como las palabras de la artista –el ‘último viaje’, el viaje de muerte de miles de personas desaparecidas cuyos cuerpos mutilados han sido arrojados durante años al río Cauca por actores armados del conflicto colombiano–, sugiere una intimidad innegable entre *Treno* y la búsqueda siempre frustrada de estos cuerpos sin sepultura, esto es entre el gesto estético de Echeverri y la pregunta por la (im)posibilidad del duelo. ¿Cómo asumir el ‘deber de memoria’, el deber de recordar a quienes han partido forzosamente, sin caer en la apropiación violenta y totalizante de ese otro que se ha ido, en particular del *otro desaparecido*? ¿Cómo responder

al llamado incontestable que impone su ausencia? ¿En qué consiste el ‘canto fúnebre’ de *Treno*? Mi objetivo en este texto es explorar (no demostrar pues, si de *algo* se tratara esta obra, sería precisamente de la interrupción de todo intento de demostración, de todo intento de clausura de *un* significado exhaustivo) tres figuras o gestos que esta obra de Echeverri propone para acercarnos a estas preguntas, tres *figuras de duelo* –o, tal vez, tres variaciones de una misma figura tal como suele decirse de la variaciones de un tema musical- que se entrelazan en una comprensión de la imagen como la afirmación solidaria de la partida del otro muerto. Un otro cuya muerte singular estamos llamados a preservar y proteger como un secreto *siempre secreto* en nuestros recuerdos, es decir en las representaciones que la memoria conjura para conservarlo, por así decirlo, en-nosotros-fuera-de-nosotros: un otro que sólo sentimos en su retirada del umbral o la frontera que designan estos guiones.

“¿Es posible cruzar esa frontera, atravesar esa orilla que es el paso hacia la no-existencia?”, se pregunta María Belén Sáenz de Ibarra en un ensayo sobre la obra, y la respuesta que ella misma propone a continuación señala que aquello que está en juego aquí es la experiencia de ese umbral en el que la muerte interrumpe la vida con su desafío siempre imposible y siempre secreto, con esa imprecación a que *pasemos* hacia su orilla: “En medio del río, en la percepción de sus orillas, de su límite, [...] emerge la posibilidad de lo imposible, el paso en la muerte al no estar” (2009, p. 7).¹ Estas

¹ Los estudios sobre *Treno* que existen a la fecha abordan ésta y otras obras de Echeverri desde tres frentes que, en ciertos casos, se nutren unos a otros: la crítica de arte, las aproximaciones filosóficas y las antropológicas. En el primer campo se distinguen los trabajos de Martha Rodríguez y María Belén Sáenz de Ibarra (ver el catálogo *Sin respuesta* cuya referencia está en la lista de obras citadas al final), quienes se han encargado en distintas ocasiones de la curaduría de las exposiciones de la artista. Su análisis se centra en las referencias artísticas y literarias que resuenan en los proyectos de Echeverri. En el caso concreto de *Treno*, Rodríguez inserta a la obra en una tradición elegíaca del canto fúnebre que se remonta a los rituales de duelo de las sociedades primitivas, mientras que Sáenz de Ibarra encuentra conexiones con referentes tan diversos como *La Eneida* de Virgilio, la iconografía clásica del paso al inframundo en el río Estigia y el pensamiento de autores como Jacques Derrida y Giorgio Agamben sobre las paradojas del duelo y de la relación entre la vida y la muerte.

En el segundo campo se destaca el trabajo de Gustavo Chirolla (ver lista de obras citadas al final) que citaré más adelante quien, partiendo de la diferencia que Gilles Deleuze plantea entre lo figural y la figuración y sus respectivas asociaciones con las dos tendencias que Chirolla identifica como ejes de las propuestas artísticas contemporáneas que tratan el tema de la violencia: el ‘grito sensible’ y el ‘horror del espectáculo’. A partir de esta distinción, el autor desarrolla una lectura de *Treno* que señala la resistencia de la obra a la estetización espectacular de la violencia, resistencia que Chirolla interpreta como indicio de lo que él llama un acto de testimonio en el grito, esto es, la enunciación audiovisual del sustrato no-enunciable del dolor de las víctimas y de sus dolientes.

Por último, los estudios de María Victoria Uribe (ver catálogo *Sin respuesta*) y Catalina Cortés (ver artículo “Recolecciones sonoras y visuales de escenarios de memorias de la violencia” publicado en *Antípoda*, julio-diciembre de 2009) analizan desde una perspectiva antropológico-histórica la propuesta visual de Echeverri en esta obra. Por un lado, Uribe subraya la dimensión ritual de la experiencia estética que la obra pone en escena en tanto acto de duelo por los cuerpos insepultos de los desaparecidos; el ritual de Echeverri no pretendería aquí sanar la herida de la desaparición forzada sino señalar su lugar traumático en la psiquis colectiva de la sociedad colombiana. Por otro, Cortés observa cómo estas imágenes del río Cauca no sólo dan cuenta de la búsqueda de unas estrategias para representar o recordar la violencia atendiendo a los silencios de la historia oficial sino que, más allá, introducen una reflexión sobre el significado la memoria por medio de la articulación y dislocación simultánea entre el tiempo y la imagen, reflexión que desemboca en la imposibilidad de reducir el pasado a una temporalidad unívoca y monológica como la del discurso histórico tradicional.

Mi propuesta de lectura se ubicaría, en principio, en el segundo de estos campos, aunque es importante aclarar que mi intención no es emplear las imágenes como ilustración de algunos conceptos. Por el contrario, me interesa desentrañar el modo en que nuestra experiencia de ellas puede iluminar una consideración sobre la relación entre el arte y cierto pensamiento filosófico acerca de llamado ‘deber de la memoria’ y el del trabajo del duelo.

tres figuras se entrelazan o se superponen en esta idea del límite que el río encarna desde las tradiciones más remotas (Orfeo, Eurídice, Caronte, ¿cuántos nombres no asociamos al río como punto de paso hacia la muerte?): el límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos, el límite del inframundo que separa la vida presente de esa ausencia única que se anuncia en cada estertor. En primer lugar nos detendremos en la figura de la *superficie móvil* (i) de la imagen como una presencia que se sale de sí misma constantemente, una superficie cuyo cuerpo se *abre* a nuestra mirada en y como su propio desenvolvimiento infinito y que, en ese orden de ideas, puede interpretarse como una puesta en escena del cuerpo del desaparecido: el cuerpo que nunca retorna como cuerpo *presente* sino que se suspende para siempre en su estar-desaparecido -esto es, en su evanescencia o su *ausentarse*. En segundo lugar observaremos la figura del *resto* (ii) que encarna la camiseta, vestigio del otro desaparecido que se recoge del agua no con la intención de reincorporar o actualizar el tiempo pasado de su muerte en el presente sino, más bien, de afirmar lo irredimible de la pérdida –afirmación que, como veremos, introduce una reflexión sobre la memoria como el *recuerdo de lo inolvidable*. Llegaremos, por último, al *parpadeo* (iii), figura de esa interrupción de la mirada que nos permite acoger la imagen en el instante de su huida y que, a mi parecer, evidencia cómo la operación de *ver* que está en el corazón de la experiencia estética constituye una acción de duelo en esta videoinstalación.

Empezaremos a recorrer ahora esta ‘trinidad’ que, no en vano, nos conducirá al final a una suerte de resurrección: a la imagen del agua corriendo y saliendo de sí, imagen de movimiento y partida que, como sugiere Bachelard, proyecta a la muerte como un viaje hacia la *nada* de la eternidad.

~

i. Superficie móvil –el cuerpo desnudo



El sonido del cauce antecede a la negrura de una visión prometida: poco a poco, como una débil línea de *horizonte* –allí donde la mirada se pierde a sí misma para siempre- que avanza desde la parte inferior del encuadre hacia su límite superior, la imagen del agua corriendo de izquierda a derecha va cubriendo el cuadro de la proyección. La resonancia del paso del agua amarilla y verdosa continúa y se hace cada vez más fuerte, se magnifica en su propio eco –el de su canto, el de su llanto- y acalla todos los ruidos de lo que sucede fuera de la sala. El río asciende mientras nuestros ojos esperan la llegada de

un cuerpo visual y auditivo que se anuncia en su escape, en su impetuoso movimiento que nuestra mirada no puede ni podrá nunca detener: un cuerpo que carga otros cuerpos abandonados, un cuerpo de cuerpos invisibles y fugaces, un cuerpo plural, un *corpus corporis* que, gracias a la disposición y el formato de las pantallas enfrentadas, activa el espacio de nuestros cuerpos en medio de las orillas que se levantan en la videoinstalación. Lentamente, el lente de la cámara asciende con sutileza también sobre este cuerpo extenso que lo desborda y que desborda así el espectro de nuestra mirada, hasta que las tomas se extienden sobre la superficie líquida e inquieta. Corremos frente al río, junto al río, con el río, *en* el río; lo envolvemos con nuestros ojos que se mantienen abiertos pese a su incapacidad de contener *todo* el cuerpo de la imagen del video, de este cuerpo plural e instantáneo que se escapa tan pronto toca nuestra retina; sí, lo acompañamos en su movimiento pese a que nuestros cuerpos permanezcan callados, estáticos en sus lugares, inmóviles en medio del vórtice sonoro e indetenible. Sin tocar jamás la humedad de este flujo acuoso e infinito, nos sumergimos en sus entrañas: estamos adentro sin estar nunca adentro, siempre sobre el límite, ni aquí ni allá, fuera-en-el-adentro.

No podemos atravesar la pantalla, no podemos pasar al otro lado, nuestra mirada no puede tocar la profundidad de una imagen que se resiste a su congelamiento. Los minutos transcurren y el agua sigue subiendo hasta que consigue inundar la totalidad del cuadro: la línea de horizonte ascendente que ha dilatado el espacio visual, el borde que ha abierto la planicie bidimensional de la pantalla produciendo la ilusión de la tridimensionalidad en la que se ubica ese *otro lado* que vemos al fondo –la otra orilla, de la orilla del otro–, finalmente desaparece. La cámara ahora está sobre el cuerpo de agua, casi adentro, como tocando cuidadosamente el umbral líquido que nos invita a sumergirnos en su hondura, a entrar en su cuerpo móvil, pero que a la vez nos advierte que ese cruce es un paso prohibido, (im)posible. No podemos ver lo *otro* de la profundidad intocable que el movimiento imperecedero del agua nos promete, la profundidad del cuerpo en el que yacen los otros cuerpos, porque –y quizá sea esta la clave de la estructura de la mirada de *Treno*– lo que estamos llamados a ver aquí es, tal vez, su retirada de nuestro campo de visión: la promesa de la mirada debe mantenerse como promesa en su interrupción, en su incumplimiento, para que el cuerpo aparezca en su desvanecimiento, en su (des)aparición. No en vano la cámara nunca cruza el umbral; antes bien, se previene y nos previene de hacerlo al erigir ante nuestros ojos una superficie móvil, una cortina de agua en la que lo que vemos solamente se abre a nuestra visión en el instante de su partida. Superficie, diríamos, en la que toda presencia, toda visión en la imagen evanescente, es el rastro en nuestra retina de su ausentarse *en y como* la imagen misma.

¿Qué nos dice esta apertura de la imagen en su propia interrupción o imposibilidad, esta presentación en la retirada, este encuentro en la fuga, sobre los modos en que esta videoinstalación *presenta* la ausencia del cuerpo del otro, de ese cuerpo desaparecido que *resta* en el sustrato invisible e intocable de la superficie móvil del agua? ¿Qué es lo que vemos –si de ver se tratara– en *Treno*? La reflexión de Jean-Luc Nancy sobre la imagen o, más precisamente, sobre la operación interna de la imagen como instancia de exposición del sentido,² es decir como su presentación *en y como* el

² Para Nancy la exposición no debe pensarse como la exteriorización del sentido entendiéndolo como el punto originario de partida/llegada que es exterior y anterior a la imagen, esto es, un sentido que es la fuente o el centro de significado al que ella, en tanto representación *posterior*, desea regresar para significar. Al contrario, “la exposición no significa que la intimidad se extraiga de su retirada, se traiga al exterior y se ponga a la vista; [...] la exposición significa, por el contrario, que la expresión es ella misma la intimidad y la retirada” (Nancy, 2008c, p. 32). Exponer, de acuerdo con esto, no es mostrar *algo*, no es

movimiento infinito de su retirada, puede ayudarnos a empezar a responder estas preguntas.³ Para Nancy, el sentido se expone en la imagen como lo *distinto o*, más precisamente, como la fuerza de su auto-distinción. En sus palabras, la imagen “precisa estar desprendida, puesta fuera y a la vista (por ende es inseparable de una cara oculta, que no se despegas de ella: el reverso del cuadro, su sub-ficie) [...] siéndole menester ser diferente de la cosa” (2005a, p. 2). En tanto que la imagen es una cosa que *no es la cosa*, en tanto que su sentido le viene dado por precisamente por su distinguirse de la cosa, éste sólo aparece en ella como la presentación de ese gesto de distinción. El sentido de la imagen resulta, en consecuencia, de la fuerza de este desprendimiento de sí misma, de este ser *fuera de ella en ella misma*: la imagen es la instancia de apertura del sentido que tiene lugar sólo en propia interrupción, como su ser diferente de sí, esto es, como la presentación de su auto-vaciamento. De ahí que aquello que en la imagen se presenta, aquello que llamaríamos el ‘sentido de la imagen’, no sea otra cosa que este desprendimiento de sí: ni presencia plena ni ausencia absoluta sino presencia ausentándose.

Tocar el sentido de la imagen, sentirlo en mí, consiste entonces en entregarme a su escape, a ese movimiento de partida de sí hacia sí que lo hace sensible (lo hace *sentido*) en y como su ser intocable.⁴ Así pues, podríamos decir que para Nancy la imagen es el umbral en el que acontece una invitación como una prohibición: desde la profundidad de su sub-ficie o cara oculta, la superficie visible de la imagen me interpela, nos invita a entrar en ella sin pasar nunca hacia ella (cf. Nancy, 2005a, p. 7), hacia su profundidad prohibida. De ahí que la imagen, como sucede con la superficie móvil de las pantallas de *Treno*, nos invite a entrar en ella advirtiéndonos que *no podemos pasar nunca hacia ella*. El agua se abre a mis ojos en sus pliegues, en los vértices de las olas y los remolinos en los que se anuncia la promesa de la profundidad, de ese punto de llegada que nuestros ojos anhelan en el que la superficie de agua descubriría por fin el cadáver insepulto del otro en esa sub-ficie que estaría *allá*, detrás de las olas, en la base invisible sobre la cual navega suspendido todo lo que podemos ver *aquí*. Y, sin embargo, es esta superficie plegada y replegada sobre sí misma la que *vela* (oculta, quizá sepulta) en la opaca transparencia del agua toda promesa de visión: el cuerpo insepulto (des)aparece en el pliegue, en y

extraer el sentido a través de una acción de incorporación hermenéutica, sino más bien subrayar su movimiento infinito de vaciamento, su auto-repliegue o su retirada de toda intento de apropiación.

³ Preguntas a las que, es preciso señalar, no pretendo dar *una* respuesta que reduzca la complejidad de la obra a un centro de sentido unívoco y desentrañable; mi apuesta es, más bien, explorar sus complejidades internas, sus silencios y sus excesos que, quisiera mostrar a continuación, deben permanecer *suspendidos* para que podamos escuchar, como sucede con las voces de *Treno*, su clamor intraducible, su llamado incontestable en su viaje hacia la muerte.

⁴ El *tacto* es uno de los conceptos primordiales sobre los que se erige el pensamiento de Nancy y, por esa razón, es difícil definirlo unívocamente. Nancy llama *tacto* a una estructura de proximidad en la distancia, de aparición en la sustracción: en efecto, aquello se tocamos cuando tocamos algo nunca es idéntico a lo que ese algo *es* en su supuesta interioridad; dicho de otro modo, el *toque* nunca es lo mismo que *lo tocado* sino que, más bien, señala su retirada de una ‘envoltura’ o un límite en el que, justamente, se hace tocable, sensible, *sentido*. El límite del tacto, por lo tanto, es un límite que se separa infinitamente del tacto mismo. Para los propósitos de este trabajo, la definición que el autor propone en *Noli me tangere* (2003) puede ser más que esclarecedora. Allí, Nancy dice que el tacto designa “ese punto o espacio que separa lo que el tocar reúne, la línea que separa el tocar de lo tocado y por tanto al toque de sí mismo” (2006b, p. 25). Quizá sea esta la formulación más concreta de la estructura que enlaza al tacto con la idea del límite o el umbral en el que el sentido se presenta vaciándose o, si se quiere, escapando de toda presentación como *plenitud de presencia*: aquello que se *toca* en el espacio del contacto entre el tocante y el tocado –el intérprete y aquello que su interpretación *toca*, es decir la imagen, el cuerpo, la representación, entre otros- es el *espaciamento* en el que lo tocado se expone auto-abriéndose, saliendo de sí o ausentándose. El tacto apunta así al punto de contacto (im)posible o (in)tocable en el que sentimos la presencia del sentido como presencia evanescente, presencia en el límite de su vaciamento. En breve, todo tacto supone su propia intocabilidad.

como el borde en el que se cifra su fuga. En su resistencia a la apropiación visual, las imágenes del video de *Treno* operan como la demarcación sensible de un límite en el que la visión es coextensiva a la ceguera:⁵ la sub-ficie sólo es visible en la superficie ausentándose en ella. Estas imágenes son una puerta abierta y cerrada al mismo tiempo que nos permiten aproximarnos a su sentido ocupando -sin llegar a ocuparlo nunca, sin llegar a apropiarnos jamás de *su* espacio- el intervalo que nos separa de él y que, de tal forma, lo conserva como presencia (des)apareciendo, como sentido (in)tocable. Sentido, diría Nancy, que se *levanta* -a esto volveremos- en el límite de la imagen: el límite en el que se anuncia su retirada infinita hacia el fondo sin fondo de esa negrura originaria de la que emerge toda visión, de la que surge toda presencia en su propia esfumación.

*

Como lo insinúa su título, las imágenes visuales y sonoras de *Treno* (del griego *thrênos*, lamento funerario) son imágenes elegíacas, imágenes que evocan la muerte de alguien y que, en el marco de la tradición de la elegía, pueden interpretarse como una elaboración plástica del motivo protagónico de esta composición poética: *el ubi sunt* (dónde están). ¿Cuál es el paradero de los cuerpos de esos otros que nos interpelan desde la sub-ficie de las pantallas, de ese *corpus corporis* que clama en el eco del cauce en la sala, en nuestros oídos, en nosotros mismos? En tanto afirmación simultánea de la partida irrevocable de quien ya no está y del deseo siempre incumplido de reencontrarnos con él o ella – y, en este caso en concreto, de recuperar el cuerpo de un otro que jamás sabremos si murió o no, que permanece en ese estado de latencia dolorosa entre la vida y la muerte que supone la desaparición forzada para quien se queda aquí, como nosotros frente a las pantallas, de *este* lado-, en tanto acción de duelo, el canto fúnebre es un pacto de fidelidad que se sella en la renuncia a la apropiación de la singularidad del otro muerto en la totalización de su alteridad. Fidelidad que, como agudamente advierte Pablo Oyarzún (2000), entraña una paradoja para el doliente en el caso de los desaparecidos porque la entrega final del muerto al mundo de los muertos o la resistencia a hacerlo a través de su reintegración violenta al de los vivos “no sólo quebrantaría el juramento, sino que entrañaría una traición ominosa y sellaría el crimen bajo el ausente insepulto cual sucumbió”. Tanto el olvido como la obstinada resistencia a olvidar parecen, en efecto, ser cómplices de la eliminación violenta de la singularidad de quien ha desaparecido. La fidelidad se trata entonces, más bien, del compromiso de conservar al otro *en nosotros* respetando el sustrato no-apropiable de su muerte –o, deberíamos decir, de *la* muerte- que, así, permanece como algo otro en-nosotros-fuera-de-nosotros. Así como sucede con el sentido en el límite que es la imagen para Nancy, podríamos decir entonces que el otro (des)aparece en el límite de mí mismo, el límite que traza mi subjetividad sobre el fondo sin fondo de *lo otro*, el límite en el que mi vida se levanta o se erige sobre la negrura de la alteridad siempre excesiva e insondable de mi otro más íntimo: mi propia muerte que, en su unicidad inapelable, es *la muerte*.

Retomemos ahora la pregunta: *ubi sunt*, ¿dónde está el cuerpo del desaparecido, dónde está el

⁵ Ceguera que no debe entenderse como la imposibilidad absoluta de ver sino como la suspensión infinita de la mirada o la afirmación de que no hay un último punto de llegada en el que nuestros ojos puedan retener la totalidad de la imagen y, así, consigan apropiarse de ella y de su sentido. La ceguera no se opone aquí entonces a la visión sino que, por el contrario, es su condición de posibilidad: en el caso de *Treno* -y, siguiendo a Nancy, deberíamos decir de toda imagen- sólo cuando renunciamos a la apropiación del sentido de la imagen (de ese cuerpo profundo del otro que se anuncia/prohíbe en los pliegues del agua) podemos empezar a *verlo* en su partida de sí, en su retirada de la imagen en y como ella misma. Verlo, sin más, en su viaje hacia esa otra orilla que siempre se dilata, ese *allá* que se espacia, en nuestra visión y que, de tal manera, es una visión del límite en el que ella misma se escapa: una visión de la no-visión.

cuerpo que navega en la profundidad prometida del *corpus corporis* del río? El cuerpo está en el límite; el cuerpo *es* el límite, aparece allí en dónde se hace visible en su retirada, en su movimiento de salida de sí que nunca se clausura, que nunca se cierra sobre sí misma, que permanece siempre suspendida – como nuestra visión- en su viaje hacia la muerte. Es allí en donde el cuerpo del desaparecido (des)aparece *en y como* la imagen en la que se expone; es allí, sobre el límite y como el límite, en donde el cuerpo del otro se presenta ante nuestros ojos ciegos y ante nuestro cuerpo quieto. Nuestro cuerpo que, no en vano, se ubica también en el límite, fuera-en-el-adentro la superficie móvil de *Treno*, fuera-en-el-adentro en el que podemos *tocar* el cuerpo del otro como el sentido (in)tocable del cuerpo de la imagen. En última instancia, este fuera-en-el-adentro nos enfrenta al límite de eso otro fuera-de-mí-en-mí que es mi propio cuerpo en su impropiedad, lo otro que está más allá de mi visión y que es mi visión misma, lo otro que está más allá de mí mismo, que es siempre distinto de mí, que está en los borde de mi «mí mismo»: lo otro, sin más, del fondo sin fondo de la muerte o, como dice Nancy, “de la relación con ausencia [...] en la que toda presencia se sostiene, es decir, se ahueca, se vacía, respira y llega a la presencia” (2006a, p. 40-41), llega a la vida, a mi *yo vivo*. El cuerpo del desaparecido aparece, pues, en el cuerpo de la imagen que lo expone y en el de quien lo recibe o lo toca en su fuga: es un cuerpo de cuerpos que se sobreponen en ese límite que define a todo cuerpo como el movimiento de espaciamiento, de retirada o de auto-apertura de lo otro en lo mismo, de ese exceso de la muerte sobre el cual se traza la vida, de esa negrura de la ausencia de la surge y hacia la cual se repliega todo lo que *es*: todo lo que es *en y como* su exposición, en su presentación como (des)aparición. El cuerpo que no vemos está entonces aquí, aquí *como* allá. La imagen parece decirnos en su silencio ‘este es tu cuerpo’, *hic est corpus tuum*, y el tú de esta declaración es el tú de eso otro distinto de nosotros que nos permite trazar los límites de lo que somos: el tú del otro muerto que, diríamos, es el tú de nosotros mismos.

Recapitulemos: el cuerpo del desaparecido se presenta en su evanescencia en el cuerpo *en movimiento* de la imagen, en el cuerpo de su representación: está *aquí*, en el límite de lo veo y lo que toco, en el que lo siento *sentido*, pues es aquí en donde la mirada puede tocarlo en su partida de sí, en el umbral en el que tiene lugar su exposición infinita en y como la finitud del cuerpo de agua que llega a mis ojos justo en el instante de su huida, que se levanta en los límites del espacio del encuadre y en la fugacidad del instante de mi visión. El cuerpo del desaparecido, por lo tanto, no es una presencia subyacente o encubierta por una representación que lo sustituye; su cuerpo es un cuerpo que se abre en su espaciamiento, en su apertura/interrupción, es decir en el movimiento de la desenvoltura de la representación *en ella misma*. El pensamiento de Nancy nos puede ayudar ahora para acercarnos a esta noción de cuerpo como cuerpo *en retirada* que se despliega en *Treno*. “El cuerpo es una envoltura:”, escribe Nancy, “sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito; [...] el cuerpo es ese desenvolvimiento” (2008c, p. 152), es un límite en movimiento en el que el sentido se presenta como su propio desvanecimiento: un límite que, en su desenvolverse, expone un fondo *ilimitante*, una infinita direccionalidad que nunca terminamos de recorrer. El agua sigue corriendo, las imágenes se suceden en su evanescencia en el video, y frente a nuestros ojos su desenvolvimiento sólo revela otra envoltura, otro pliegue del río-video y otro más, *ad infinitum*. Lo anterior sugiere la doble cualidad del cuerpo de la imagen como significado y significante –tanto reserva como signo de esta reserva, tanto sentido que significa como sentido que se siente, que se toca. De ahí que la presencia *visible* del cuerpo insepulto que nuestros ojos desearían rescatar de la profundidad del río no esté en un más allá *invisible* que la imagen del río sustituya: en *Treno*, el cuerpo *es* el río, es la imagen-cuerpo del río en la que él se expone en su desenvolvimiento, en su desnudarse o en su ser sólo como su propia desnudez: ser saliendo del ser.

Nuestra mirada se acerca, toca desde la distancia que impone la pantalla la transparencia opaca del agua que corre en ella sin desentrañar nunca el cuerpo *profundo* de la visión prometida, cuerpo que en su inminente e irreducible movimiento de partida, en su espaciamiento infinito, se sustrae hacia un fondo que nunca podemos recuperar como un *todo* en nuestra visión. El otro, la abertura del cuerpo plural de *Treno*, (des)aparece en la resistencia a la visibilidad que se deriva de su desnudez; es un cuerpo que se (re-)presenta despojándose de todo ropaje, de todo velo, y encubriéndose de nuevo en el espaciamiento que ese proceso implica. El sentido de la superficie móvil de las imágenes del río, la presencia total o la visión prometida de este cuerpo desnudo y transparente que se anuncia en ellas, no se distingue entonces del escenario de su exposición o, en otras palabras, está continuamente distinguiéndose de él, *abriéndolo* en su exposición como una imagen-cuerpo que es *en sí misma* el espacio de la (des)aparición de su sentido. Sólo en este espaciamiento de la desnudez, sólo en esta partida de sí en el desenvolvimiento de los pliegues fugaces del agua, el cuerpo del otro aparece propiamente como un cuerpo *desapareciendo*, un cuerpo (in)tocable que llega a nuestra retina justo en el instante en que está saliendo de ella, que queda así suspendido en un infinito viaje de desvanecimiento y que, en adelante, sólo puede presentarse como el movimiento suspendido de esta retirada, de este estar en la salida o la despedida que jamás se cierra ni en una presencia saturada de sí misma ni en una ausencia absoluta. El cuerpo en *Treno* es liminal, está *aquí fuera de aquí* corriendo entre ambas orillas, tocándolas en su abandono; es un cuerpo que *sale* de la presencia sin llegar nunca a la ausencia pura, es una puesta en suspenso de la presencia, una “presencia puesta al desnudo, presencia de una desnudez de presencia” (Nancy, 2001b, p. 17). En el río y como el río, el cuerpo del desaparecido es, en breve, el gesto mismo de la desnudez con el que todo cuerpo se abre –se encierra.

*

¿Cómo pensar el sentido de la imagen-cuerpo de *Treno* en su desvanecimiento, en ese acto de desnudarse que en ella se despliega? ¿Qué es –si es que es *algo*, algo cerrado en la totalidad que esta palabra designa- lo que vemos en las pantallas, eso que sólo captamos como indicio de su paso en nuestra retina? ¿Qué significa o, mejor, cómo significa aquello que escuchamos en el recorrido sonoro del agua, en el eco que resuena en nuestros oídos? Detrás del cuerpo del agua sólo hay más agua, más cuerpos que se envuelven unos a otros, más pliegues del *corpus corporis*, una y otra vez, y otra vez más: nada debe revelarse, nada *puede* revelarse, pues no hay nada que revelar, solamente tal vez el acto mismo de la velación, de esa auto-velación, de esa interrupción que supone toda apertura, toda exposición (recordémoslo: la puerta está abierta y cerrada; detrás de ella sólo hay otra puerta, otro pliegue, que es ella misma). “El cuerpo no guarda nada: se guarda a sí mismo como secreto” (Nancy, 2008c, p. 156), no como el secreto de un enigma a resolver, sino como el secreto de que tal resolución no existe o, si se quiere, sólo existe en su suspensión, en su vaciamiento infinito, en su *ausentarse* para nuestros propósitos en y como el cuerpo de la imagen del video. El sentido del cuerpo que (des)aparece en la superficie móvil viene y se va; tan pronto llega a nuestro ojo, ya está fuera de él, fuera-en-el-adentro de nuestra mirada que sólo puede retenerlo en su huida: es un sentido por siempre *in absentia*, un au-sentido⁶ que nos permite tocar el cuerpo del desaparecido *en su desaparición*, que hace posible,

⁶ Nancy introduce este concepto para deshacer la oposición entre presencia y ausencia que está en la base de un pensamiento logocéntrico sobre la representación. Para el autor, el sentido último de la representación no es un significado cerrado en una *presencia* que antecede a la representación y que, en tanto que no *es* o no *está* en ella nunca, sólo aparece como el substrato profundo –el *logos*– que es su razón de ser. Por el contrario, el sentido de la representación para Nancy es siempre un sentido *abierto* que aparece en la representación sustrayéndose, “que no entrega su verdad más que en la retirada de su presencia; una

“no llegando al contacto de su presencia manifiesta, acceder a su presencia real, que consiste en su partida” (Nancy, 2006b, p. 27) —es decir, acceder a su modo estar presente *en la partida*. En este orden de ideas, *Treno* no dice nada, no significa nada; su sentido, su verdad, es la verdad de la retirada de la verdad, de la salida de la presencia que es la condición de posibilidad de la aparición del sentido en su síncope o su intervalo infinito, en la visión siempre suspendida de su evanescencia.

Aquí no hay nada que ver, nada que pueda excavar o extraerse: no hay verdad inmanente, y mucho menos trascendente, pues no hay nada *más allá* de las imágenes, sólo la espalda negra de la pantalla de la proyección. En efecto, aquello que la imagen del video nos entrega no es algo que esté en ella o más allá de ella, algo que ella encubra con su cuerpo o que yazca en su interior: el secreto de la imagen-cuerpo de *Treno* no es un secreto anterior a ella misma, a su movimiento de vaciamiento, sino ese mismo movimiento que le permite exponerse como cuerpo *en el secreto*. No hay, pues, secreto: el secreto es que no hay secreto, es la acción de desnudarse como acción de ser en el secreto. La superficie móvil del agua sólo nos entrega su partida de sí, *se* entrega a nuestros ojos como un cuerpo suspendido, un cuerpo en el acto de su (des)aparición; su régimen de significación no es ni ha sido nunca el del sentido como presencia cerrada y plena, sino como apertura/interrupción a lo otro de ella misma que es ella misma, la apertura a su propia ausencia, a sí misma como au-sentido o, por así decirlo, a su propia ausencia, a su propia muerte. La acción de duelo es, pues, una acción de renuncia y aceptación: renuncia a la apropiación o a la recuperación del otro muerto como presencia clausurada, y aceptación de su estar en la muerte o, lo que es lo mismo, de su ser en su desnudez, de su modo hacer presencia en nosotros en y como su auto-vaciamiento en nuestra mirada, en su huida. Podríamos decir que, como nos sucede frente a la cortina de agua de esta videoinstalación, la acción del duelo es la de la afirmación del umbral de la imagen-cuerpo en el que el otro aparece, precisamente, como otro (des)apareciendo: otro liminal, otro aquí-fuera-de-aquí, otro (in)tocable. Otro, diría Nancy, cuya presencia es presencia “suspendida sobre sí misma, irrealizada, irrealizable, presencia interminable, imposible de saturar de sí misma, presencia despojada de los atributos de la presencia” (2001b, p. 16): presencia en la que se expone la impropiedad de la no-presencia, de la nada de la muerte.

Pero, sin embargo, *Treno* suena. Gracias al efecto sinestésico que deviene de la simultaneidad entre lo que vemos y lo que oímos, las imágenes *nos hablan* sin decir nada nunca. Para ser más precisos, no dicen algo en concreto; el murmullo del río no comunica un mensaje —no estamos ante un acto comunicativo, un acto de habla— sino ante algo así como un eco de un eco, una resonancia que retumba en las paredes de la sala. Recordemos, para terminar esta primera figura, que antes de la imagen estaba el sonido en la negrura en la que la imagen se disolverá o se suspenderá cuando el último minuto alcance su fin: el sonido del movimiento del agua, el eco de su vaciamiento, de su apertura al au-sentido que vacía a la imagen-cuerpo y al que ella retorna sin llegar nunca, sin alcanzarlo nunca, en su salida de sí hacia sí, en su evanescencia o en su estar en la muerte. Y en ese movimiento de retorno alguien habla, alguien grita desde la otra orilla, y su voz resuena en el cauce del río, en la imagen-cuerpo que lo representa y, fundamentalmente, en nuestros oídos: alguien *nos* llama fuera de nosotros en nosotros mismos. En su vaciamiento inconcluso, en su viaje sin destino hacia la negrura de la muerte, la imagen-cuerpo del desaparecido nos interpela como eso otro fuera-de-nosotros-en-nosotros con esa voz resonante que quizá sea lo único que retorna en su desvanecimiento, su voz que sólo puede

presencia cuyo sentido es un au-sentido [absens]” (Nancy, 2006a, p. 28) o, en otras palabras, cuyo sentido sólo se presenta saliendo de sí mismo, retirándose en un proceso de auto-apertura o auto-distinción que le otorga su fuerza. La homofonía francesa entre *absence* (ausencia) y *absens* (au-sentido) señala que, en últimas, toda ausencia es el efecto de esta retirada.

resonar *en nosotros*, a través de nuestros oídos, como sus cajas de resonancia. Resonancia cuya sonoridad, diría Nancy, “se define como aquello que «en ella misma» ella es en espaciamiento de sí misma” (2001b, p. 164), esto es, como el eco infinito su ausentarse. Al final, es este eco el que recibimos en *Treno*, el que oímos resonar en mí mismo como un *yo* abierto al espaciamiento infinito del cuerpo (des)apareciendo en la imagen o, deberíamos decir, a la sonoridad de la muerte desnuda.

Así como el cuerpo del desaparecido, el sujeto de duelo que se configura en *Treno* es un sujeto abierto a la alteridad del otro muerto que *sobrevive* en él como eco: es un sujeto de resonancia. No en vano Orfeo toca el cuerpo evanescente de su amada en la música de su lira, el canto fúnebre que la acompaña en su viaje de regreso –de partida- al inframundo. El treno en el que puede ver –¿la suya, la de Eurídice?- su voz

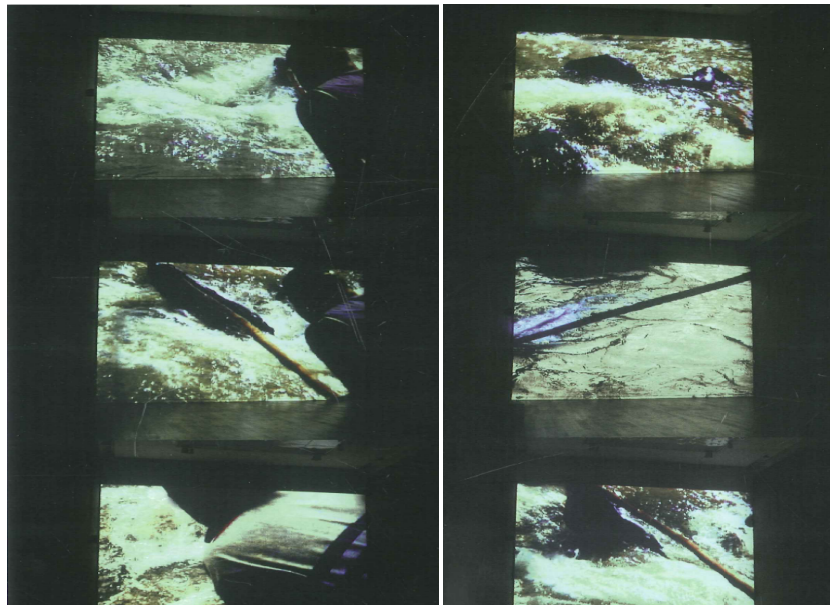
*

He girado mi cara, he cruzado esta puerta que no se cruza, y aún no te veo. Te dilatas, te desvaneces, abres tu cuerpo una vez más. Y otra. Sólo puedo ver el agua que corre entre nosotros. Y, sin embargo, *aquí* estás: puedo tocarte en el límite de mi ceguera. En el estruendo de tu retirada, de tu partida infinita hacia la orilla invisible desde donde me llamas, te acompaño. Te escucho en mí.

Sí: desde mi orilla, de este lado, estoy contigo –estás conmigo- en tu viaje de desnudez.

~

ii. Vestigio/resto –recoger lo inolvidable



Pese a que la profundidad del río sea impenetrable, pese a que nuestra mirada no pueda superar el desenvolvimiento de la imagen-cuerpo para apropiarse así de una visión *clausurada*, para desentrañar una visión prometida, algo asciende: algo navega entre el agua. La cámara sigue con cuidado el trayecto este cuerpo –uno más, debemos advertir, del *corpus corporis*- que entra y sale de la superficie líquida, que se distingue de ella aunque obedece al movimiento de la corriente, esto es, al movimiento de partida de sí que, como hemos señalado, es un gesto de desnudez. Un jirón, un retazo, una camiseta huérfana, un ropaje o una envoltura desenvuelta (abierta, diríamos con Nancy) ocupa el

centro del encuadre por unos minutos, antes de que un hombre la recoja con una caña, antes de que esta acción humana –la única de toda la videoinstalación- acoja este vestigio de un cuerpo perdido, antes de que nuestra mirada, como el brazo de ese hombre, lo re-acoja, lo *recoja* (a esto volveremos). ¿Qué es un vestigio? ¿Cómo se relaciona este vestigio con la presencia secreta que en él se cifra como presencia desnuda, presencia fuera de la presencia, presencia en una materialidad que la anuncia como presencia *in absentia*, como presencia vaciándose, como au-sentido? “Lo que queda retirado de la imagen, lo que permanece en su retiro como ese retiro mismo,” nos sugiere Nancy, “es en efecto el *vestigio* [...] El paso de la figura, el vestigio, es su trazado, su espaciamento” (2008a, p. 127, 131). El vestigio es el indicio material del desnudamiento, es la presentación sensible del límite en el que se da el trazado de cualquier figura, de cualquier presencia, sobre el fondo sin fondo del que ella emerge y a la que se retira sin destino en su espaciamento, en su ser presencia suspendida, presencia *ausentándose*. Dicho de otra manera, el vestigio es el registro material de un *paso*, de un pasaje constante, de un ‘estar pasando’ de la figura limitada al fondo ilimitado que permite la figuración, de la presencia visible a la ausencia invisible, a la suspensión que posibilita toda presencia. En *Treno*, este vestigio es lo que queda de nuestro lado –*aquí*, en esta orilla- como el signo mudo del viaje infinito del otro desaparecido hacia su estar en la muerte, su estar fuera-en-el-adentro del ojo que lo acoge en su huida.

¿Qué nos sugiere esta camiseta abandonada, esta peregrina sin rumbo, sobre el cuerpo de otro que una vez ella envolvió y que ahora se desenvuelve en ella, como ella? Volvamos a la pregunta arriba enunciada: ¿cómo se relaciona su presencia material con la presencia del otro que en ella se ausenta, que (des)aparece en y como ella misma? En tanto signo de aquello que se retira de la imagen, de lo que *queda* de ese retiro, el vínculo entre el vestigio y el sentido o la presencia que en él se expone no puede ser –y esta sería una primera aclaración sobre su modo de significación- el del signo como instancia que suple o sustituye una presencia que *no está* en ella. No hay, por tanto, ninguna relación metafórica entre el vestigio y su secreto cifrado: la camiseta no está aquí *en el lugar del* otro desaparecido, no emerge como su sustitución simbólica ni como su suplemento accesorio. Al contrario, la camiseta es el lugar (o, por lo menos, uno de los lugares) en los que el otro (des)aparece desnudándose, despojándose - literalmente en este caso- de todo ropaje, entregándonos sus antiguas vestiduras como runas o cifras del secreto de su partida. No obstante, esto no quiere decir que la camiseta como vestigio sea un fragmento *corpus corporis* que nuestra mirada busca en la imagen, de ese cuerpo que se (des)envuelve infinitamente en la cortina de agua, porque lo anterior significaría que el cuerpo estaría más allá, por fuera si se quiere, de los escenarios ‘fragmentarios’ de su exposición. No se trata tampoco entonces de una relación sinecdótica: la camiseta no es una *parte que alude al todo* de quien (des)aparece en ella, pues no hay tal cosa como esa totalidad supuesta (recordemos que el movimiento del espaciamento, de la desnudez, nunca termina: el otro (des)aparece como au-sentido justamente porque nunca alcanza la otra orilla, nunca se cierra en la negatividad de una muerte absoluta). En su cualidad de vestigio, la camiseta *es* en sí misma el todo de una partida suspendida que, en virtud de tal suspensión, no puede pensarse nunca como un *todo* terminado, un todo que se completaría reuniendo todos sus fragmentos. Y esto nos conduce, tal vez, a lo que buscamos: la camiseta *es* esa interrupción de la completitud.

¿Podríamos aventurarnos a decir entonces que el vestigio opera metonímicamente? La operación de la metonimia es la de la contigüidad, la de la proximidad infinita pero nunca resuelta entre los términos que en ella se *tocan*: la metonimia es, en efecto, una figura del tacto –quizás *la* figura retórica del tacto- ya que en ella, a través de ella, el sentido se abre a nosotros justo en el límite de su interrupción, en su limitación insuperable, en su cercanía irresoluble. Si dijéramos, por ejemplo, que en

Treno “el río llora la muerte de la camiseta”, de esa camiseta-vestigio, la relación metonímica que allí estableceríamos entre el cuerpo del otro desaparecido y la camiseta no sería una relación de completitud posible ni añorada: la figura de la camiseta no estaría designando aquí la totalidad del sentido de ese cuerpo secreto pero tampoco se presentaría como una de sus partes, pues su pretensión no sería desplazarlo a través de una sustitución (como en la metáfora) ni invocarlo como algo que estaría más allá de ella misma (como en la sinécdoque). Más bien, si tal expresión se me permite, estaríamos diciendo que en la figura de la camiseta podemos *tocar* ese cuerpo como cuerpo desnudándose, podemos tocar su secreto como secreto siempre secreto, podemos aproximarnos infinitamente a su sentido reconociendo su *resistencia* a su totalización semántica. En la contigüidad de la metonimia, en breve, el sentido aparece en el borde en que sale de sí, es decir en su suspensión indefinida, en esa interrupción en la que se presenta despidiéndose, resistiéndose a su incorporación como presencia plena, fija y ostensiva. A la inversa, la camiseta de *Treno* como vestigio metonímico nos permite tocar el cuerpo del otro en y como el umbral de su (des)aparición, umbral en el que asistimos a su partida interminable, esto es, a la “la muerte como apertura a la ausencia y a lo ausentido, o [a] la finitud como apertura al infinito” (Nancy, 2006a, p. 64). El vestigio es la interrupción propia del secreto-como-secreto: una figura de despedida irrevocable, una declaración de resistencia.

*

¿Qué significa esta resistencia? ¿Cómo pensar el sentido del vestigio sin neutralizar su voluntad de permanecer secreto, de abrirse en la acentuación de su ser siempre secreto, es decir de su partida de sí como una forma de estar ante nosotros? O, en otras palabras, ¿cómo tocar el sentido *en* la muerte, sentido de lo sin-sentido, sentido que se resiste a su recuperación o redención como sentido absolutamente presente, sentido que se expone como “lo ido de toda venida a la presencia” (Nancy, 2008a, p. 131)? Esta pregunta cobra una fuerza particular en *Treno* si tenemos en cuenta que la camisa no es un vestigio como cualquier otro; su ascenso en medio del oleaje, casi como una ola más, casi como un pliegue que se levanta para hacer visible el movimiento de repliegue o de espaciamento de la imagen-cuerpo en la que los cadáveres de los muertos navegan y (des)aparece, es también el ascenso sigiloso de los vestigios de las acciones violentas que, en primera instancia, hicieron desaparecer a esos otros en las profundidades del río que están prohibidas a nuestros ojos. El dolor de aquellos cuyos cuerpos fueron descuartizados y la violencia macabra que los sumergió insepultos en el agua para borrar sus rastros se anuncia, se levanta también en ese vestigio abandonado, en ese cuerpo agonizante y mudo que nuestros ojos acompañan por unos minutos en la videoinstalación. Y es ese dolor el que resuena en los gritos de las voces que oímos entre el sonido del caudal: gritos adoloridos, nombres y palabras salidas de sí mismas, incomprensibles y casi irreconocibles -¿Otilia? ¿Nazareno?- que claman por la ausencia irrefutable pero no por eso clausurada; la ausencia de la desaparición, esa ausencia siempre suspendida e incierta de aquellos a quienes sus voces llaman. Cuando el cuerpo no regresa, cuando su paradero es desconocido y cuando, por ende, su sepultura es una acción imposible, este llamado se suspende también: el grito es una plegaria incontestable.

Quizá sea desde esta conciencia de la particularidad de este vestigio que podamos empezar a acercarnos a su au-sentido respetando y subrayando su resistencia a la interiorización. Como bien ha notado Gustavo Chirolla, *Treno* se inscribe en lo que Deleuze llamaría “la violencia de la sensación, que corresponde al grito y pertenece al ámbito de lo figural, allí donde la figura ha abandonado la

narración y la representación” (2010, p. 19),⁷ allí donde la figura no es figura de algo, no es comunicación de un sentido cerrado que pueda extraerse sino, en cambio, la expresión de una resistencia a la clausura de la figuración o, si se quiere, el gesto de la interrupción de todo intento de totalizar el sentido en *un* mensaje o significado unívoco, fijo y plenamente presente. Gracias a la sinestesia audiovisual de la videoinstalación, la camisa-vestigio nos *grita*: su voz es la voz de quien interpela nuestra sensibilidad estremeciéndonos, entrando en nuestros ojos-oyentes y oídos-videntes justo en su sustracción de la comunicabilidad, resistiéndose a la mediación de la palabra y haciendo visibles de tal manera a las fuerzas invisibles que suscitan su clamor (cf. Chirolla, 2010, p. 19): la fuerza desgarradora de la muerte, la fuerza de su insensatez insuperable, de su no-sentido que ni siquiera podemos pensar como la totalidad de una ausencia pura. El grito, como ya hemos mencionado, no es un acto de habla; se trata, quizás, de un llamado infinito nunca alcanza la orilla que su impulso anhela y que, si bien está a la espera del regreso imposible de su destinatario, recibe como respuesta aquello que *debe conservarse* en silencio para ser propiamente escuchado (y aquí lo propio no supone, por supuesto, una posesión sino la mayor impropiedad, la afirmación de una renuncia que, sin embargo, nunca debe confundirse con la resignación). “No hay relevo para estas muertes:”, escribe Nancy, “ninguna dialéctica, ninguna salvación reconducen a estas muertes a otra inmanencia que a la... de la muerte” (2001, p. 32). Recordémoslo una vez más: la profundidad del río nos es (in)visible, (in)tocable.

Esta resistencia del vestigio sonoro –la camisa que grita- como la interrupción del sentido o la sanción de todo lo enunciable, se manifiesta en *Treno* al menos en dos niveles. Por una parte, lo *figural* de la camisa o, diría Chirolla, su salida del régimen de la figuración señala una resistencia a presentar la violencia del cuerpo mutilado y el dolor de la víctima y de quienes claman por su cuerpo desaparecido (quienes todavía y para siempre gritarán del otro lado, en la otra orilla) como un sentido plenamente *presente* en su representación. Sentido cerrado y absoluto que se *entregaría* entonces en la representación para su apropiación, operación en la que subyace una voluntad de totalización que le niega al otro muerto y a su muerte su ser-en-el-secreto, su forma siempre singular de *estar en la partida* como un exceso irreducible, como eso que nunca podremos ver en el fondo del río. Una voluntad, en breve, que sería entonces cómplice de una reintegración de esa alteridad indialéctica de la muerte que menciona Nancy al mundo de los vivos a través de su estetización que, llevada al extremo, permite su comercialización en el espectáculo sensacionalista. En efecto, estetizar la muerte es convertirla en una mercancía efectista. En *Treno* la muerte nunca se impone como plenitud de sentido; por el contrario, se *expone* como au-sentido, (des)aparece en el espaciamiento de la imagen-cuerpo, en el umbral o el pliegue de esa apertura *como* interrupción que se hace visible o se levanta en la camisa. Aquí la muerte no se transforma, por decirlo de algún modo, en una *mercancía* estetizada que pueda transferirse al

⁷ Representación en la acepción más general de esta palabra, por supuesto, es decir como la presentación del sentido de una cosa en otra, como la entrega del sentido *completo* y cerrado de un original que, si bien no está presente en su distancia del espacio al que se desplaza al representarlo, sí es la fuente de sentido fija y estable que le otorga significado a sus copias o representaciones. De acuerdo con esto, la representación es una instancia de aparición transparente del sentido de un original que en ella se re-presenta. El concepto de representación de Nancy, que sería necesario explorar con detalle en otro lugar, disuelve esta distinción en la medida en el sentido de la representación como exposición no proviene de un original exterior y anterior sino del movimiento de espaciamiento del sentido *en y como* ella misma, esto es, del movimiento de *ausentarse* que es la condición de posibilidad de toda presentación de un sentido que, por tanto, es siempre au-sentido: sentido en suspensión, sentido abierto en su opacidad, sentido siempre *incompleto* o, mejor, no-completable en tanto que su retirada o vaciamiento nunca termina. En el caso de *Treno*, esta distinción es fundamental a la hora de señalar, como intento mostrar a continuación, la distancia entre la representación de la violencia a través de su *estetización* en la representación (que correspondería a la primera acepción planteada) y como *testimonio* (que correspondería a la segunda).

espectador mediante una suerte de transacción finalizada. Aquí la muerte sólo llega en su salida de sí: sólo es algo *sentido*, en tanto que parte hacia la nada que le permite emerger como (des)aparición.

Lo anterior nos conduce al segundo nivel de esta resistencia de la camisa-vestigio en *Treno*: la resistencia a la figuración como indicio de la exposición de la singularidad au-sente del otro muerto y, en esa misma ruta, de la muerte como un tránsito sin fin ni finalidad, como el espaciamiento indetenible de todo límite, como la suspensión del acto de *morir* en un estar *muriendo* siempre en gerundio, en y como movimiento, como transición. En tanto ola o pliegue que se levanta ante nuestros ojos, que en su hacerse visible presenta la retirada de la visión, “el vestigio da testimonio de un paso [...] un ir y venir, un *transire*” (Nancy 2008a, 130). Lo que vemos/oímos en él es el rumor de la evanescencia del otro muerto en su auto-repliegue, en su salida de sí hacia sí, partida cuyo sentido no puede recuperarse en ninguna figura cerrada sobre sí misma, ni siquiera en la figura que hace un momento mencionábamos de una ausencia absolutamente negativa. Así pues, el sentido de esta partida no está ni más allá ni más acá de ella misma, pues en ella se ahueca todo límite que intentemos establecer para contenerla: la muerte, entendida como ese estado de suspensión e interrupción del sentido, es un acto perpetuo, eterno tal vez, que no puede detenerse –así como la corriente de agua nunca se detiene ni en las pantallas ni en nuestra mirada- en la totalidad de sentido de un enunciado que significa o representa *algo*: es un acto de lo no-enunciable. Lo que escuchamos a través el grito de la camisa-vestigio es “lo que no vemos en lo que vemos. El grito es un lamento que hace enunciable lo no-enunciable, un clamor que enuncia un sufrimiento y una resistencia, que desde su duelo se pronuncia contra un *hacer morir*” (Chirolla, 2010, p. 30) o, si se quiere, contra una representación que presente el acto de morir como un acto consumado, como un sentido pleno y autocontenido en la totalidad de un mensaje descifrable, comunicable, transferible, comercializable. En la camisa-vestigio la partida hacia la muerte aparece como una retirada inconclusa, como un *estar en la muerte* que nunca se cierra, que nunca es *la muerte* como una moneda redonda e intercambiable y que, por lo tanto, se resiste a operar dentro de los circuitos de la economía mortuoria de esa belleza redentora y efectista que está en la base del horror del espectáculo.

*

La pregunta por los modos en que nos enfrentamos al rostro insensato de la muerte, la pregunta por la manera en que este rostro nos mira de vuelta en la singularidad del muerto que (des)aparece en su cuerpo inerte -su cuerpo suspendido, espaciado, *muriendo*-, es la pregunta por el límite nuestra memoria, cuyo impulso de interiorización toca una abismo insondable cuando aquello a lo que se aproxima sólo puede ser como secreto, *en el secreto*. ¿Cómo podríamos acoger el au-sentido del otro muerto, cómo habremos de conservar sus llamados mudas en nosotros sin violar el silencio de su partida? ¿Cómo ser fieles a ese mundo único que se retira con su muerte sin renunciar a nuestro voto de fidelidad con *su* memoria, sin neutralizar la experiencia de la pérdida –es decir la experiencia de lo siempre secreto- en nuestro recuerdo? Esta es quizá la aporía que está en la base del trabajo del duelo, tanto en una dimensión individual como en una colectiva. El reconocimiento del vestigio, de lo que *queda* del paso del otro por nuestra orilla, como una advertencia o un signo de la resistencia a la totalización del muerto y de su muerte en un sentido absoluto es una clave para acercarnos ahora a una alternativa para sobrellevar esta aporía sin llegar a neutralizar o superar sus tensiones constitutivas. Por el contrario, la fidelidad de esta alternativa a la memoria de la pérdida –o, en un sentido más amplio, a la *memoria de la muerte*, memoria siempre paradójica dado que la muerte, como veremos, es la interrupción misma de toda memoria- radicarán en su ser capaz de señalar declaradamente dichas tensiones, en su ser capaz de tocar el secreto sin herir su intimidad prohibida. Llamaremos a esta

alternativa, como ya lo han sugerido otros antes, *testimonio*:⁸ te recuerdo, te conservo conmigo en la afirmación de la pérdida, en la renuncia a la apropiación que protege el secreto de tu partida.

Volvamos a las imágenes de *Treno* por un momento: la *continuidad* fluida del movimiento del río en el video es el producto de una secuencia acelerada de diferentes imágenes que pasan ante nuestros ojos ocultando (y a la vez exponiendo, pues de lo contrario no habría ilusión) los vacíos o las *interrupciones* que hay entre una y otra. Dicho de otro modo, percibimos su multiplicidad como una unidad ininterrumpida gracias a los efectos de la proyección. Se trata de algo similar a lo que sucede entre las olas y el río, entre los pliegues y la superficie móvil: la prolongación de una ola en otra, de un pliegue en otro, que da lugar su aparente unidad en la continuidad sólo es posible en y gracias a la interrupción que se ocurre en cada una de ellas individualmente –interrupción que, como ya hemos observado, es indicio de una nueva apertura, del espaciamiento de la próxima ola, del próximo gesto de repliegue. La apuesta de *Treno* no es la de mantener esta ilusión ingenua ni tampoco la de evidenciarla hasta el extremo en que el efecto del movimiento se anularía en una especie de implosión; el agua se mueve ante nuestros ojos, pero la pantalla está segmentada y, así, la interrupción es visible. De manera análoga, la camiseta-vestigio que naufraga entre las olas/pliegues como si fuera uno más se distingue del *continuum* del agua –se levanta, hemos dicho antes– como evidencia del proceso de diferenciación interna o espaciamiento, por llamarlo de alguna manera, del cuerpo del agua que permite la ilusión de su movilidad ininterrumpida. Estamos frente a una continuidad en la interrupción, una continuidad que se abre a nuestra mirada gracias a su estarse ahuecando constantemente en la medida en que son esos instantes o fracturas (in)visibles los que permiten que el movimiento se *vea* como tal. Estamos ante una continuidad que respira en los intervalos que la resquebrajan: una serie de imágenes que son *una* en nuestra retina sólo en virtud de los intersticios en lo que se marca su pluralidad irreducible.

La visibilidad del movimiento del agua en *Treno* se asienta entonces en su propio vaciamiento, en la exposición de la interrupción –o, podríamos decir, del límite, de la experiencia del límite– como el núcleo ciego desde el que se desprende toda posibilidad de visión, toda apertura de la imagen a nuestra mirada y, con ella, del cuerpo del otro muerto como instancia de (des)aparición de su muerte singular. Instancia que, al señalar su partida irrevocable, su partida siempre *pasada*, podemos entender también como la anunciación del tiempo de ese otro, de ese tiempo siempre ajeno, siempre ido, que no podremos revertir nunca con la esperanza de evitar el dolor; ese tiempo que nos excede por su propia definición y que, aún así, (des)aparece en y como la retirada del sentido de la imagen-cuerpo. Se trata de un tiempo *otro* que, por así decirlo, forma parte del ausentarse o del fondo sin fondo hacia el cual se retira el *au-sentido* de lo que vemos –un tiempo, por así decirlo, que tiende hacia la muerte. De acuerdo

⁸ “Nadie / testimonia / por el testigo”, escribe Celan (2009, p. 235) en los versos 24-26 del poema “Aureola de cenizas” del poemario *Cambio de aliento* (1967). Nadie puede ver por el otro muerto lo que él o ella ha visto. El testimonio está así signado por un imperativo de una renuncia: no digas nada, no puedes decir nada, sólo, quizá, que nada puedes decir. En tanto que en la base del testimonio yace una experiencia que nos es y será siempre ajena, el llamado a ‘dar testimonio’ puede acatarse en su (im)posibilidad cuando reconocemos que la verdad que se pretende comunicar sólo puede señalarse oblicuamente, esto es, en el ofrecimiento de una representación que renuncia a sí misma, de una narración que se niega a la comunicabilidad y que, así, ofrece una posibilidad de visión de lo no-comunicable, de lo siempre secreto, a quien la acepta, a quien está dispuesto a recibirla aceptando la ceguera como una posibilidad de visión. Autores como Jacques Derrida y Giorgio Agamben han reflexionado sobre las aporías del testimonio y su retórica del secreto y sus reflexiones iluminan lo que aquí estoy pensando sobre el testimonio. Véanse las entrevistas a Derrida compiladas por Maurizio Ferrari en *El gusto del secreto* (2009) y *Lo que queda de Auschwitz* (2000) de Agamben para una exploración cuidadosa de este asunto que, por motivos de extensión y complejidad, sería necesario analizar en otro lugar.

con esto, ese pasado no se actualiza en el presente del espectador a través de la operación de su mirada sino que, a la inversa, es en las interrupciones (in)visibles que hacen posible la visión que ese pasado aparece *como pasado*, como un sentido que sólo tiene lugar en su resistirse a tal actualización. Si *Treno* recuerda algo, si pensamos que la obra pone en escena una acción de la memoria, esta memoria no es una memoria que se afirma en su deseo de interiorizar el pasado como un recuerdo cerrado y traducible en nuestro presente; por el contrario, como bien anota María del Rosario Acosta (2012) con respecto al trabajo de Óscar Muñoz, es una memoria que “no busca convertir el pasado en presente/presencia, sino que logra recrear la experiencia misma de la pérdida”: una experiencia en la que el pasado (des)aparece en el umbral de su partida de nuestro presente como el *pasado evanescente* de lo que ya no está.⁹

Desde esta perspectiva, la resistencia de la camiseta-vestigio a la excavación hermenéutica, es decir a la extracción de un significado unívoco, plenamente presente y por eso mismo comunicable como mercancía, adquiere una importancia especial. Si pensamos que es en la camiseta en donde se levanta el proceso de espaciamento que permite que veamos al otro muerto saliendo de sí mismo o, si se quiere, que lo *recordemos* en la afirmación de la fractura o del límite de una memoria que renuncia a su voluntad de interiorización y que, por lo tanto, *conserva* la singularidad del otro sólo como su propio exceso, como el exceso o el secreto que supone toda pérdida, diríamos que la operación del recuerdo en *Treno* parte de la resistencia al *continuum* de una narración histórica totalizadora vinculada a la de un archivo que, eventualmente, podría cerrarse. La obra se opone a una memoria archivística en la que el pasado se recupera *completamente* en el presente, como si la tarea del recuerdo fuera la de anudar una serie fragmentos bajo el mandato de una narrativa histórica arbitraria: la narrativa de la Historia que se escribe con la ilusoria violenta certeza de que podemos recordarlo *todo*, de que el exceso del pasado puede neutralizarse y leerse en el presente. Una Historia que no atiende ni a sus propios despojos ni al mutismo de sus heridas, una Historia en cuyo relato no se escuchan resonar los silencios pasados de los otros que, como los desaparecidos que el río Cauca carga, se resisten en su excedencia a “los afanes historicistas de la totalización” (Acosta, 2012), esto es, de la enunciación de un *todo* que se cierra sobre sí mismo como un sentido pleno, auto-idéntico, absoluto y *presente*. Una Historia, en síntesis, en la que el muerto y su muerte se reintegran como un *hacer morir* –para seguir las palabras de Chirolla– que les arrebató la fuerza de su ser en el secreto, en su suspensión, en su *estar en la muerte*; una Historia en la

⁹ Es importante anotar que el concepto de lo *inolvidable* que en seguida introduciré a partir de su aparición en la reflexión de Agamben sobre la relación entre la memoria y el resto se deriva, como el mismo Agamben reconoce, del pensamiento de Walter Benjamin sobre los modos de operar de un lenguaje que se propone recordar y la relación que, en consecuencia, dicho lenguaje establecería entre su presente y el pasado perdido que quiere ser recordado. A este respecto, el estudio de Acosta de la obra de Muñoz resulta ser un rastreo cuidadoso, claro y muy sugerente de la gestación del escurridizo concepto de lo inolvidable en Benjamin y de su alcance en algunas facetas del pensamiento contemporáneo sobre el llamado ‘deber de la memoria’. Me interesa resaltar para el análisis de la camiseta-vestigio en *Treno* una diferencia a la que Acosta apunta en su lectura de los textos de Benjamin que es fundamental para comprender el tipo de memoria que se vincula con el recuerdo de lo perdido como inolvidable. Siguiendo a Acosta, en el ensayo sobre la obra de Nicolai Leskov conocido como *El narrador* Benjamin sugiere una diferencia entre la memoria como *recuerdo* (*Gedächtnis*) –aquella que aloja el pasado sin clausurar o totalizar su sentido y que, por tanto, puede responder a lo que la Historia no ha escuchado– y la memoria como *rememoración* (*Eingedenken*) –aquella que produce un relato unificador que obedece a su voluntad de clausura e interiorización absolutas del pasado en el presente. Sólo en la estructura abierta del *recuerdo*, anota Acosta, permite que el pasado permanezca *como pasado* inolvidable, esto es, como una temporalidad excesiva que se resiste a su representación actualizadora en el presente, que se resiste a la “mediación-comunicación” del relato clausurado y que, de tal manera, abre la posibilidad de “un lenguaje la capacidad para interrumpir y dislocar, para resguardar y habitar los intersticios de una memoria cuya tarea no es la de la revelación sino la del secreto”. El tipo de memoria que se despliega en *Treno* se caracteriza, como pretendo mostrar aquí, justamente por su respeto de esta resistencia.

que lo perdido se reincorpora en el *continuum* de la vida de quienes afirman su identidad en unas ‘memorias totales’ que se consumen como si se trataran de una mercancía más, memorias-mercancía *continuas y cerradas* en las que no hay lugar para el aliento secreto de lo no-enunciable –de la muerte.

En el vestigio, en contraste, nada se cierra; por el contrario, su ascenso o levantamiento anuncia una apertura infinita que no puede clausurarse, pues en su precariedad las heridas del pasado no se redimen en el presente de un acto de rememoración cuyo objetivo es suturarlas en una continuidad inquebrantable, en ese círculo perfecto que ahoga los silencios de lo perdido. El compromiso de la memoria del vestigio, la memoria de lo que *queda*, de esos vacíos que no pueden reintegrarse en la totalidad presente de esa Historia absoluta, de lo que por consiguiente debe permanecer en la suspensión de su ser-en-el-secreto para que su silencio pueda ser escuchado en su impropiedad, es, como diría Nelly Richard, el de “desnudar, en esos huecos, esas carencias y reestetizarlas” (2007, p. 25). Su razón de ser esta en su capacidad de confesar la discontinuidad y la interrupción de su relato como el gesto que permite que el otro muerto, en su mutismo y su distancia, *resuene* en nosotros. Y el verbo *desnudar* aquí no es, por supuesto, gratuito. El suspenso entre el pasado y el presente en el que se oyen los ecos de lo perdido *como perdido*, el suspenso propio del testimonio, es el suspenso en el que escuchamos, como sucede en el rumor del río, un secreto ausentándose: la voz indialéctica del muerto – de su muerte singular y siempre impropia, su muerte que nunca nos responderá desde la orilla a la que él o ella parte y a la que nunca llega-, el hálito de una presencia *muriendo* en su desnudez.

*

El brazo de un hombre se extiende con una caña en su mano; su cuerpo se acerca al límite de nuestra orilla, de la orilla desde donde nuestros ojos lo observan, y con cierta dificultad y algo de riesgo –si pierde el equilibrio, el agua se lo llevará a él también- consigue sumergir la caña en el agua tempestuosa y recoge la camiseta. El vestigio asciende, se levanta literalmente en una vertical que se opone a la horizontalidad vertiginosa del caudal; la camiseta queda suspendida en el aire, justo en el medio entre la superficie líquida y la orilla que nuestra mirada comparte con el brazo. La imagen se oscurece un poco y, en seguida, se disuelve de nuevo en una toma de la superficie móvil, en el ritmo incesante de un remolino. Notemos algo ahora: el hombre jamás *trae de vuelta* a la camiseta, jamás la deja reposar en la tierra. Sólo la *toca*, la siente suspendida en su brazo y a punto de caer, a punto de perderse para siempre quizá, a través de su caña –de su elegía.¹⁰

El canto fúnebre de *Treno* no es un canto mortuario en el que el pasado irredimible y perdido del desaparecido se recupere en una palabra, una imagen o un murmullo que lo contenga para nosotros y que, así, nos lo entregue. El canto en el vestigio sonoro es un grito visual (y viceversa, en el grito visual es un vestigio sonoro) en el que ese pasado, como parece sugerir Benjamin en sus reflexiones sobre la narración (cf. Acosta, 2012), conserva su fuerza sólo en ese lugar no revelado, no resuelto desde donde nos habla *fuera de la palabra*, saliendo de ella como un au-sentido que recordamos -jamás rememoramos, jamás traemos a la presencia- en y como su vaciamiento, en la estela de su retirada definitiva, en eso que queda o *resta* como indicio de su secreto siempre secreto: el secreto de lo no-

¹⁰ La palabra *elegía* de las lenguas romances es la forma moderna del vocablo latino *elegia* o *elegeia* que designa tanto el canto o la ceremonia que se lleva a cabo en un ritual funerario como una especie de caña vegetal. La coincidencia entre estos dos sentidos se elabora en *Treno* a través de lo que podríamos llamar la literalización de la elegía en la caña del hombre que, como nuestro a continuación, recoge a la camiseta-vestigio y, con ella, a la pérdida del otro desaparecido bajo la forma informe de lo inolvidable.

archivable, el secreto de lo que nos habla sólo desde su ser-en-el-secreto, su ser siempre perdido. Aquello que nuestra mirada *recoge* con el brazo elegíaco de este hombre —o, deberíamos decir, *re-acoge*, *acoge* por segunda vez después de haberlo acogido ya durante la vida de ese otro que se levanta suspendido en la caña- es precisamente la presencia del otro que (des)aparece en la camiseta (en la ola, en el pliegue) como una presencia en su desvanecimiento, una presencia siempre secreta, desnuda, intransferible, pero no por eso absolutamente intocable. Sí hay algo que *sentimos* de esa alteridad singular, algo que nos toca y nos interpela en *Treno*; sí hay algo, pues, que se recuerda. Frente a las pantallas en movimiento, frente a estas pantallas en las que el desaparecido ‘respira’ o se ahueca en su partida hacia la muerte, el llamado que recibimos no nos instiga a hacer una elección definitiva entre olvidar (o eliminar todo rastro en una *borradura* absoluta) y recordar (o reintegrar la insensatez de la muerte robándole su hálito secreto, ahogándola en un *trazo* absoluto). Se trata más bien de ubicarnos en ese umbral en el que, como sugiere Giorgio Agamben, “sólo es decisiva la capacidad de permanecer fiel a lo que —aunque sea continuamente olvidado- debe quedar como inolvidable” (2008, p. 48), como un exceso tocable sólo en la afirmación de la resistencia metonímica o la (in)tocabilidad (no hay redención estética, no hay retorno posible) de un pasado siempre pasado, de una pérdida siempre perdida, de una *estar en la muerte* siempre suspendido. El *continuum* del video no es entonces aquí una metáfora del *continuum* de la Historia sino, por el contrario, la puesta en escena o la visualización de sus discontinuidades, de las interrupciones en la que la(s) historia(s) singular(es) se levanta(n), respira(n), se escucha(n) en el mutismo de sus miseria: en la que el otro muerto, *callado, habla*.

En *Treno* sellamos así un pacto de fidelidad con el muerto y con su muerte a través de la complicidad que el video establece con las fracturas de una memoria que recuerda en sus pliegues ese núcleo ciego que mencionamos hace un momento, el fondo sin fondo (in)tocable e (in)visible de lo inolvidable. En el vestigio sonoro literalmente *resuena* aquello que no puede ser dicho (cf. Acosta, 2012), aquello que se resiste al discurso de la Historia y al cierre del archivo para no desaparecer *sin resto*, para no esfumarse sin dejar rastro de la excedencia de su secreto, para no reintegrarse como memoria-mercancía —memoria que es olvido. En la camiseta-vestigio, como hemos observado, este rastro se presenta como la marcación del límite en el que se cifra ese espaciamiento en el que la excedencia del pasado y de lo perdido (des)aparece frente a nosotros sin reabsorberse en la totalidad una muerte absolutamente negativa, pero sin presentarse tampoco como una fragmento *más* caído de un relato o narrativa histórica que está a la espera de su futura reconstrucción, esto es de su inserción en un *continuum* que anhela su propia totalización. En tanto figura o anuncio de lo inolvidable, el vestigio es un *resto* que, en el decir de Agamben, es un resto mesiánico: “no es el todo ni la parte, sino que significa la imposibilidad para el todo y la parte de coincidir consigo mismo o entre ellos” (2008, p. 60), significa la interrupción en la que se marca la resistencia a cualquier tipo de clausura de sentido, a cualquier plenitud de presencia.¹¹ La interrupción de un *transire* que, por lo tanto, “es capaz de

¹¹ La intimidad que Agamben propone entre la figura del resto y el concepto benjaminiano de lo inolvidable podría sintetizarse, corriendo el riesgo de reduccionismo que supone toda síntesis, en la idea de que la temporalidad propia del resto es la de la irrupción de la excedencia de lo inolvidable como interrupción del tiempo cronológico —esto es, el tiempo en el que el presente se representa al pasado como aquello que se actualiza constantemente en él. La memoria como *recuerdo* (*Gedächtnis*) atiende a la exigencia del pasado como pasado irremediamente perdido en la medida en que reconoce que su tiempo, ese sustrato de lo inolvidable, *no puede* representarse como un todo reintegrado en el presente. Esto porque “lo que exige lo perdido no es el ser recordado o conmemorado, sino el permanecer en nosotros y con nosotros [en nuestro presente] en cuanto olvidado, en cuanto perdido, y únicamente por ello, como inolvidable” (Agamben, 2008, p. 47): el tiempo de lo inolvidable es, pues, un tiempo que sólo puede presentarse en y como su propia excedencia o, si se quiere, en su resistencia a

recordar la muerte sin buscar *resolverla*, de *conservar* su insensatez, su traza insondable” (Acosta, 2012) en y como el umbral en el que, como dicen unos versos de Paul Celan, “un extraño extravío / era palpablemente presente”.¹² La acción de duelo que *Treno* nos propone es una experiencia sensible de ese *Verlorenheit* de lo inolvidable: un viaje de 14 minutos que dan cuenta de un transcurrir eterno.¹³ Un viaje suspendido, un tránsito en la suspensión en el sentimos –palpamos, tocamos- el *estar en la muerte* de quien (des)aparece frente a nuestros ojos y en el que, con él o ella, con el secreto de su partida, recogemos ese núcleo ciego de un tiempo irredimible, un tiempo mesiánico. Un tiempo, en últimas, cuya excedencia también marca los límites movedizos en los que se enmarca el presente: el tiempo de lo inolvidable al que algún día viajaremos de vuelta en el regreso siempre incumplido del morir. Se trata, aunque tratar de nombrarlo sea siempre inútil, del núcleo (in)tocable del devenir sobre el cual gira nuestra existencia: el ojo de ese hoyo negro de la muerte que aquí vemos en y como una visión ciega que, si se me permite la paradoja, nos permite *sentir* lo insensato de nuestra más propia impropiedad.

*

Extraño milagro: puedo oír tu voz y verte como un destello, sentirte callada a mi lado, cuando

una representación que lo clausure. Ahora, en tanto que la figura del resto señala, como ya hemos notado, la imposibilidad de identificación entre la parte y el todo y entre cada uno consigo mismo, el tiempo que en ella se cifra no es un tiempo que pueda contenerse o consumarse ni en una totalidad que reuniría a todos los instantes como sus partes (lo que sucedería al final de una temporalidad cronológica) ni en totalidad que la identificación de la parte o del todo consigo mismo supone. El tiempo del resto es, pues, es la de interrupción de de estas totalizaciones, el tiempo infinito e incontenible que *suspende* radicalmente la linealidad de lo cronológico. En *El tiempo que resta* (2003), Agamben llama a ese tiempo *tiempo mesiánico*, el tiempo excesivo de lo irremediable –de lo inolvidable, el tiempo de lo perdido que jamás puede ni debe actualizarse como rememoración (*Eingedenken*)- del que surge la promesa de la salvación. De ahí que “el resto mesiánico exceda irremediablemente al todo [...]; es el insalvable que hace posible la salvación” (Agamben, 2008, p. 62), salvación que no consistiría entonces en una redención futura *al final de los tiempos* sino en esa afirmación de lo perdido *como perdido* que interrumpe el *continuum* de una Historia monológica, de ese relato unívoco cuya mirada narcisista del pasado reintegra –y , así elimina, borra, neutraliza- la fuerza de lo perdido transformándolo en lo que hemos llamado memoria-mercancía. Volveremos a esta idea de la salvación como afirmación de la pérdida en la tercera figura, el parpadeo.

¹² “Eine fremde Verlorenheit war / gestalthaft zugegen”, versos 5-6 del poema “Mudos olores de otoño” (Celan, 2009, p. 161) del poemario *La rosa de nadie* (1963). Es difícil traducir estos versos por el complejo significado de dos de sus palabras. El sustantivo *Verlorenheit*, que Reina Palazón traduce como ‘extravío’, se refiere más que a la experiencia de extraviarse a la cualidad de estar perdido, de estar en-la-pérdida; algo parecido a la palabra *lostness* en inglés. El adjetivo *fremde* –extraño, ajeno, del otro- que califica a este adjetivo refuerza lo anterior: la cualidad de estar-en-la-pérdida implica una experiencia de impropiedad, pues lo que permanece como perdido sólo se nos presenta como algo *otro*, como algo que se retira y que así se resiste a toda apropiación. Por su parte, el adverbio *gestalthaft* se deriva de *Gestalt* –figura, forma, incluso rostro- y alude aquí al hecho de que aquello que se hace presente (*zugegen*), esto es, ese ajeno estar-en-la-pérdida (*fremde Verlorenheit*) llega a la presencia a través de una figura, una forma, un rostro o, sin más, una mediación sensible que nos permite palparlo, sentirlo, hacerlo *sentido*. Agradezco a Isabel de Brigard por su ayuda para notar estas precisiones del original.

¹³ El número 14 puede interpretarse simbólicamente aquí en al menos dos sentidos que vale la pena señalar. En primer lugar, como nos lo sugiere la única nota al pie que hace el supuesto transcriptor del relato del minotauro en “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges, “el original dice *catorce*, pero sobran motivos para inferir que, en boca de Asterión, ese adjetivo numeral vale por *infinitos*” (1981, p. 59). En la mitología cretense, en efecto, el número 14 encierra el infinito, así como las 14 puertas del laberinto contienen la infinitud de los caminos que se entrecruzan adentro y los 14 tebanos que se sumergen cada año en su interior parten ‘para siempre’ de sus casas, pues adentro los espera la eternidad de su muerte. En segundo lugar, este número puede referirse a las 14 estaciones del Viacrucis que, en la tradición cristiana, anteceden la decimoquinta y última estación de la muerte de Cristo. El 14 estaría asociado así a la anticipación de la muerte –y, habría que añadir, de la próxima resurrección (a esto volveré en la tercera figura). Véase el artículo “Estética de la sed: *Lonquén*, 10 años, diez años después” (*Revista Iberoamericana*, enero-marzo de 2003) de Pablo Oyarzún para explorar con más detalle este segundo sentido.

toco las frágiles cuerdas de mi lira. ¿O quizá sea en los espacios vacíos entre una y otra en donde resuena tu aliento? ¿Tal vez en el canto, en la música que toco y que así te toca, que está tan cerca de tu cuerpo huido y a la que en silencio murmuras tu secreto –tu secreto en mi voz, nuestro secreto? Te he dejado ir Eurídice. Y, verás, ahora tu sombra es la sombra de mi ahuecado instrumento, el hálito que permanece en el umbral de la palabra. Justo en el borde en el que mi lira toca el viento, nuestras manos se tocan una a otra. Calladas, murmuran las palabras de la despedida que ahora comienza y que –lo sabes tú, lo sé yo- nunca termina.

~

iii. Parpadeo –saludo piadoso



El ojo se abre, se quiere mantener abierto para dejar entrar toda la luz que sea posible en su concavidad hasta el receptáculo de su retina, permanece expuesto hasta el último esfuerzo y, no hay remedio, debe cerrarse de nuevo. La operación se repite casi en cada segundo de la percepción visual: nuestra mirada sólo puede abrirse a estas gigantescas y desbordantes imágenes, a esas pantallas enfrentadas de *Treno*, por medio de su auto-interrupción, de algo parecido al cierre de diafragma de una cámara, de esa intermitencia incontenible del parpadeo. Las estrategias de las que se vale la obra para hacer visible esta necesidad de la interrupción de la mirada como condición de posibilidad de la apertura de nuestros ojos a la visión son, por lo menos, tres. En primer lugar, el formato hace imposible que capturemos la totalidad de las proyecciones en un solo vistazo, pues los límites de las pantallas sobrepasan los de nuestro campo visual: para verlo *todo*, debemos al menos parpadear una vez. En segundo lugar, la disposición de las imágenes *vis-à-vis* no nos permite observar ambas pantallas simultáneamente, pues la ubicación intermedia de nuestro cuerpo nos obliga a darle la espalda a una para poder ver la otra. Dicho de otro modo, pese a ser superficies planas se asemejan a la de una pintura o una fotografía convencional, las pantallas de *Treno* no son la marcación de un ‘muro’ que divide el espacio pictórico de lo que vemos en ellas del espacio de contemplación del espectador; por el contrario, su enfrentamiento produce la ilusión virtual de que estamos *en medio* del río, entre sus dos orillas y no fuera de él, efecto que deviene de la activación sensible del espacio del espectador como espacio pictórico. Por último, la fragmentación del *continuum* del video en tres visiones idénticas que

se proyectan simultáneamente permite la superposición sinestésica de las imágenes visuales y sonoras, superposición en la que se elonga el momento de la percepción y, así, se pone en evidencia la acción de la mirada como acción necesariamente serial, recalcada, repetida. Nuestros ojos sólo pueden *ver* renunciado a su fantasía de aprehender la imagen *en un solo momento de visión*: debemos parpadear.

La necesidad del parpadeo en *Treno* se deriva realmente de un hecho mucho más básico que está a su vez relacionado con la temporalidad propia del acto de ver. La fragmentación y la repetición de las imágenes es imprescindible pues el tiempo de la *una mirada*, de un ojo abierto, es siempre insuficiente para abarcar el conjunto de instantes móviles del video durante los 14 minutos de su proyección. Toda apertura del ojo es instantánea e insuficiente; siempre hay resto no visto del conjunto de lo que es posible ver cuya excedencia debe conservarse como tal para que la visión pueda darse, para que una porción específica de luz se encierre en el globo ocular, se proyecte en la retina y así se produzca la vista justo en el momento en que, si se quiere, el ojo ya no está *expuesto* al torrente de luz exterior. Justo en el momento, pues, de su propia interrupción. Frente a las pantallas (y, quizá, frente a cualquier imagen) es necesario parpadear para empezar a ver sin llegar a *verlo todo* nunca, sin llegar a apropiarnos jamás de aquello que, en consecuencia, sólo puede abrirse a nuestra mirada en una especie de destello de presencia: un secreto que se *vela* en la imagen –se resguarda, se retrae, se sepulta en esa luminosidad excesiva que nos es insoportable- puesto que en ella sólo lo vemos como aquello que no vemos, como la (in)visibilidad de todo secreto-en-el-secreto. Aquello que retenemos como visión no es entonces sino el resto de ese exceso siempre secreto de lo que no puede ser visto, de eso que se presenta ausentándose en la interrupción de la mirada sin la cual el acto de ver no puede darse. Como lúcidamente afirma Oyarzún (2000) en uno de sus ensayos sobre la importancia de la metáfora visual en el arte *de avanzada* de la Dictadura y la posdictadura chilena, “el parpadeo, fugaz e imperceptible instante de ceguera, es la condición de la visualidad misma. El parpadeo daría cuenta de la constitución de una visualidad desde el exceso y la ausencia. Exceso y ausencia a la vez: ver es haber visto”.¹⁴ En la medida en que la visión sólo sucede *después* de la exposición del ojo a una fuente de luz desbordante, en la medida en que la imagen sólo se graba en nuestra retina después de que el iris se cierra para

¹⁴ En términos generales, este es el nombre con el que críticos como Nelly Richard y Pablo Oyarzún, entre otros, agruparon algunas de las prácticas artísticas chilenas posteriores al golpe de Estado de 1973, cuyo elemento distintivo fue la búsqueda de estrategias estéticas que abrieran la posibilidad de una resistencia política al régimen de la totalización del sentido propio las identidades reificadas sobre las cuales operaba el discurso hegemónico de la Dictadura. Estrategias, en consecuencia, que dieron forma a un lenguaje visual *opaco* cuyas referencias oblicuas a las condiciones históricas de su producción ponían en duda el lenguaje de esa Historia en singular y con mayúscula que las prácticas discursivas dictatoriales erigían como su propio soporte ideológico. En palabras de Oyarzún (2000), “se trataba de politizar el arte en ausencia de marcas orientadoras y de referentes colectivos explícitos, razón por la que esas producciones se vieron obligadas a esclarecer por su propia cuenta su relación con el contexto y a fundamentar su propia posibilidad”. Esta necesidad de pensar de nuevo la relación entre el lenguaje artístico y el contexto terminó traducéndose en la desestabilización de los sistemas discursivos que arbitraria y violentamente producían *un* relato identitario y una Historia de los hechos en el que, por obvias razones, se borraban los nombres y las voces de sus opositores asesinados o desaparecidos. Figuras como la borradura, el retazo y el deshecho que pueblan el lenguaje del arte *de avanzada* aparecen entonces como alternativas para señalar los vacíos de esos relatos totalizadores, totalitarios y monológicos, “generando así una memoria del trauma que resultaba solidaria de los accidentes y contrahechuras de la historia” (Richard, 2007, p. 114). La solidaridad sería aquí un gesto estético y político de acogida o escucha de los silencios olvidados que la Historia oficial procuraba eliminar de su discurso *rememorativo*. Aunque en un sentido diferente que sería necesario precisar en otro momento, dado que en el caso colombiano no se trata de dictadura sino de guerra, obras como *Treno* también participarían de este gesto solidario pues, como procuro empezar a pensar en este texto, su apuesta es la de *recordar* a los desaparecidos sin neutralizar su muerte en una narración conmemorativa que, reintegrándola como un sentido pasivo y apropiable en su clausura, es cómplice del olvido violento de la rememoración.

protegerse de un resplandor casi doloroso, toda mirada no es más que el resto opaco de esa visión *pura* (y prohibida) en la que este retraso no ocurriría: la visión de un ojo divino, un ojo fuera del tiempo.¹⁵

¿Qué nos dice esta excedencia secreta de la visión sobre la visualidad misma y, más allá, sobre las operaciones que están metafóricamente asociadas al acto de ver –pienso en develar, descubrir, excavar, extraer, recordar y, en síntesis, *conocer*? Si cuando conocemos algo decimos que podemos *verlo* en su totalidad, que la mirada de nuestra percepción y nuestro entendimiento puede aprehender el principio rector que estructura las relaciones entre todas sus partes como si lo que conocemos se tratara de una imagen orgánica y transparente cuyo sentido sería absolutamente visible y plenamente *presente* en ella, este hallazgo del parpadeo como condición de la visualidad nos obliga a ir, por así decirlo, un paso más atrás para mostrarnos como esa ecuación entre ver y conocer se asienta sobre un exceso irreducible. Algo así como un exceso de visión que señala un exceso de sentido o, si seguimos a Oyarzún, un exceso que se *ausenta* en la visión y que, así, subraya ese exceso de sentido que sólo puede presentarse saliendo de sí, reservándose, protegiendo/exponiendo de tal forma su secreto *como secreto*. En otras palabras, el parpadeo señalaría que todo discurso en cuya voluntad de conocimiento yazca la pretensión de ese ojo divino de verlo todo *transparentemente* gira en torno al punto ciego de su propia interrupción, de esa reserva de sentido opaca que debe sustraerse de cualquier mirada para que el conocimiento –o la ilusión de lo que llamamos conocimiento, que no sería más que la afirmación de un secreto incontenible- tenga lugar. Esto porque “sólo se *puede* hablar en tanto que no se ve, que presentemente no se ve” (Oyarzún, 2000): el discurso del conocimiento sólo aparece *después* de la visión que, por tanto, debe (des)aparecer en él para que el sentido de lo que conocemos se produzca en y como el rastro de su propio vaciamiento. El parpadeo sería, como nos sugiere Oyarzún (2000), una figura de esta dislocación y de este retraso que, no en vano inscrito en el lenguaje mismo de la visualidad, marcaría “el punto del no-saber desde donde cabe que surja algún saber, o todo saber”, el punto ciego del cual emana la luz que ilumina todo lo que vemos. Luz absoluta y extra-temporal que, dada nuestra condición mortal, dado nuestro estar siempre en el tiempo, nunca podemos mirar a la cara. No hay visión –no hay conocimiento -, pues, sin una fracción de ceguera, sin un límite de oscuridad.

*

¿Y, entonces, qué tipo de saber (si es que hay tal) nos ofrece *Treno*? ¿Qué significaría *ver* en este caso dentro de la ecuación antes mencionada? ¿Cuál es la operación epistemológica, por llamarla de alguna manera, que se despliega en la estructura de la mirada que propone esta obra? Si nos

¹⁵ Esta idea de la visión *pura*, la visión del ojo divino que está por fuera del tiempo, puede vincularse con la exigencia de lo inolvidable que ya hemos observado. Como insinúa Benjamin en *La tarea del traductor* (1923), “podría hablarse de una vida o de un instante inolvidables [...] Si su carácter exigiese que no pasase al olvido, dicho predicado no representaría un error sino sólo una exigencia a la que los seres humanos no responden y, quizás, la indicación de una esfera capaz de responder a dicha exigencia: la del recuerdo divino” (ctd. Acosta 2012), esto es, la de un modalidad del recuerdo que estaría por fuera del tiempo cronológico –el tiempo que se desarrolla secuencialmente en el que el pasado se busca actualizar en el presente representándolo como presente/presencia- cuya visión, por tanto, no estaría signada por el retraso. El tiempo de este recuerdo/visión divino sería, como advierte Acosta (2012), el de la suspensión o la interrupción que no busca la redención de lo perdido en el presente, sino la denuncia de su carácter irreparable. La figura del parpadeo alude, a mi parecer, a este tiempo mesiánico no en el sentido en que hace que nuestros ojos sean los de ese recuerdo divino -eso es y será siempre imposible, pues no podemos escapar de la cronología propia de nuestro ser mortales, de nuestro estar *en* el tiempo- sino, más bien, en tanto que evidencia cómo nuestra mirada siempre está atravesada, literalmente interrumpida, por la excedencia de lo que no vemos que nos permite ver: la excedencia de lo inolvidable a la que jamás podremos responder ‘adecuadamente’. El parpadeo no nos endiosa; antes bien, es un gesto de afirmación de nuestra mortalidad y de nuestro compromiso infinito con lo perdido.

viéramos forzados a insertarla en un esquema como éste –un esquema que sería irrespetuoso con ella ya que, cómo hemos notado en las figuras anteriores, aquí no se *dice nada*, no se comunica ningún significado sino que, tal vez, se visualiza el proceso mismo de la significación, la exposición del sentido que le permite presentarse sólo en su evanescencia- diríamos que la estructura de la mirada en *Treno* es la de la interrupción de esa voluntad de interiorización y totalización del sentido, esa mirada auto-divinizada que está en la base del funcionamiento de una memoria que recuerda y no conmemora, una memoria que está atenta al aliento mudo y a la mirada indialéctica de la muerte, de aquellos cuyas singularidades se han suspendido para siempre en su *estar en la muerte*. Una memoria, diría Richard, cuya tarea es la de “abrir el pasado a contradicciones y puntos de vista que no deben quedar silenciados por la visión de una historia falsamente reconciliada consigo misma” (2007, p. 114); una memoria en la que lo único que se recoge (recordemos el brazo del hombre que re-acoge a la camiseta-vestigio con su caña, con su elegía) es el resto en el que se levanta el otro muerto, el desaparecido, ante nuestros ojos parpadeantes en y como la excedencia de lo inolvidable. Sólo una mirada que se declare a sí misma como la puesta en marcha de una visión interrumpida, una visión *en la interrupción*, puede ver en su resistencia a la visibilidad ese sustrato inolvidable que es el principio siempre secreto, nunca revelado ni revelable, de un discurso que *recuerde el pasado como pasado*, esto es, el discurso de una historia que se erige sobre sus silencios y discontinuidades. En efecto, “lo que hace histórica a toda historia y transmisible a toda tradición”, escribe Agamben, “es justamente el núcleo inolvidable que lleva dentro de sí” (2008, p. 48), esa luminosidad que brilla opacamente dentro en el eclipse del globo ocular con cada parpadeo. El ojo de la memoria que recuerda, el ojo de la historia histórica, es un ojo parpadeante.

La relación que se fragua entre nuestros ojos y la imagen-cuerpo de la cortina de agua de *Treno*, así como aquel compromiso de renuncia que permite la apertura del ojo de la memoria a su pasado como pasado inolvidable, no es entonces una relación de apropiación hermenéutica cuyo objetivo sería develar, descubrir, excavar, extraer un sentido unívoco y cerrado, una presencia en bloque. Ya sabemos que no hay nada que ver, no hay punto de llegada de la mirada, no hay profundidad prometida. Lo que estamos llamados a ver en el flujo de este río que se ahueca, en este *continuum* visual que está signado por la interrupción del parpadeo, es más bien a nuestro ojo viendo a la imagen vaciándose en ella misma: vemos el vaciamiento de la vista (el ojo sólo capta la huida de luz, la imagen entra saliendo) que da lugar a toda visión. Vemos, y aquí las dos figuras que en las que nos hemos detenido se conjugan, el límite en el que se afirma el desvanecimiento, la (des)aparición o el espaciamiento de una presencia que se repliega sobre sí misma, que se sustrae en y como su propia corporalidad infinita hacia la muerte, una presencia *au-sente* cuyo secreto siempre secreto sólo podemos recoger como un resto de presencia, como un vestigio de un pasado irredimible, como un recuerdo de lo inolvidable. “El parpadeo retiene la verdad de la imagen en el instante de su huida”, anota Oyarzún (2000), la retiene en el límite de su despedida, en su resistencia a la interiorización del secreto de esa huida sin retorno hacia la negrura siempre insensata de la muerte. La retiene con un gesto que, dice el mismo autor (2000) pensando en el recogimiento de María en la *Pietà* de Miguel Ángel, cuida del muerto y de su muerte *amorosamente*, la protege con esa “dulce aceptación que se aloja en la declinación de los párpados: la mortalidad como don que se acepta, se acoge, se afirma”. Más que una relación de conocimiento, entre el ojo parpadeante y su imagen amada existe un compromiso de renuncia en la que subyace el amor como afirmación de la muerte, un pacto de fidelidad que sólo puede sellarse en ese borde de la huida, el límite infinito en el que acontece “una separación tan íntima como irreducible” (Nancy 2006b, p.84).

El agua de río a cuya llegada-en-la-huida asistimos en *Treno*, ese cuerpo líquido que de cierta manera también parpadea, que se auto-interrumpe para abrirse a la visión en cada uno de sus pliegues, es un agua piadosa. La mano derecha de la virgen y su rostro caído sobre el cuerpo resguardan al cuerpo muerto con señas de reserva, mientras la izquierda extendida y los ojos semi-abiertos, aún dispuestos en su abertura a la entrada de la luz y de nuestra mirada, lo exponen con una renuncia solemne. La superficie móvil, el *corpus corporis* que vemos correr en las pantallas también participa de este doble gesto piadoso: la imagen se abre a nuestro ojos parpadeantes en su interrupción y, así, expone el cuerpo del desaparecido como cuerpo en (des)aparición, cuerpo que se entrega a la mirada como una presencia evanescente, una presencia que se reserva como au-sentido, como pasado siempre perdido, y en cuyo movimiento podemos ver y tocar lo invisible y lo intocable del secreto de su partida, de su retirada definitiva del aquí y ahora del presente en el que, sin embargo, su presencia irrumpe en nuestro presente como un destello y brilla en su cegadora opacidad. En su doble cualidad de reserva y exposición, de interrupción y apertura, el parpadeo piadoso es una de las figuras, si no *la* figura por excelencia, del acompañamiento solidario del otro *muriendo* en tanto que manifiesta la aceptación de esa distancia irredimible que nos separa al reino de los muertos: el acompañamiento en el umbral de la partida que se dibuja y se recorre sin fin en todo trabajo de duelo. Duelo, habría que añadir, que se extiende de la experiencia individual a la colectiva, del ojo de la memoria del doliente a la mirada de esa tradición histórica de la que habla Agamben puesto que, como bien señala Oyarzún (2000), “la piedad es acogida y remisión de lo que la historia dejó trunco, amorosa labor de resguardo, de protección” de todas esas voces que resuenan en la excedencia irreducible e inevitable que está en la base del relato monológico y narcisista de la Historia. Relato que, por más que pretenda cosificar al pasado para reintegrarlo al presente como memoria-mercancía, no puede borrar *del todo* las marcas o puntos ciegos que la violencia de sus borraduras imprime indefectiblemente en su propio discurso.

*

El amor piadoso antecede a la gloria de la resurrección, a la revelación de esa verdad secreta que se levanta en y como el cuerpo del sepulcro vacío. ¿De qué se trata este levantamiento del cuerpo resucitado? ¿Podríamos decir que la posición de nuestros ojos parpadeantes frente a las imágenes de *Treno* es también la de la mirada absorta de María Magdalena, el primer testigo ciego de este levantamiento? Recordémoslo una última vez: en su interrupción iterada, el parpadeo nos permite *ver* lo que vemos como indicio, vestigio o resto de la excedencia de un movimiento —el agua sigue entrando y saliendo, su desnudamiento es indetenible— que no podremos contener nunca en nuestro campo de visión. Aquí toda presencia, toda visión, es una presencia replegada como au-sentido, una presencia que respira en su evanescencia y que se retira hacia el fondo sin fondo de la ausencia -de la muerte- de la que alguna vez vino y a la que jamás llega en su repliegue. Siempre hay una nueva ola, un nuevo remolino, un nuevo pliegue. Nuestra mirada nunca alcanza a captar el fondo de la superficie móvil en el que yacería en cuerpo *muerto*, el cadáver mutilado: en su estar en la (des)aparición, su *estar en la muerte*, el otro desaparecido nunca se nos presenta como otro muerto sino como otro muriendo, otro que muere sólo en tanto que nunca se reabsorbe en su propia muerte: otro cuya verdad *en retirada*, diría Nancy, es la verdad de su presentación como *resucitado*. Para Nancy la resurrección no consiste en una regeneración, un renacimiento o una continuación de la vida en una vida posterior a la muerte sino en esa suspensión de esa muerte y de su (au-)sentido en un *morir* que nunca se clausura: el resucitado se *abre*, “muere indefinidamente [...] pues su presencia es la de una desaparición indefinidamente renovada o prolongada” (2006b, p. 29), una auto-apertura o dilatación de sí mismo *en* su propio cuerpo.

Lo otro de la muerte no se mediatiza aquí en su transferencia a una nueva forma de vida, sino que, en el decir de Nancy, se levanta, asciende como una “verdad vertical” (2006b, p. 31) que se eleva por encima de (o deconstruye) la oposición entre la presencia y la ausencia, entre el agua que vemos y los cuerpos invisibles que naufragan entre las olas: una verdad cuyo secreto sólo se revela, entonces, *como secreto* o, si se quiere, como una presencia que, al ser coextensiva a su ausencia, nunca puede clausurarse.

El parpadeo, gesto de amor piadoso, es la figura de esta verdad que se presenta en su partida y que parte ella misma en su presentación: esta verdad vertical que se opone (como lo hace la camiseta-vestigio al ascender suspendida) a la horizontalidad secuencial de la palabra y que, así, se resiste a ser apropiada cognitivamente, discursivamente. La verdad de la resurrección, así como el punto ciego de toda visión que es la verdad del parpadeo, es una verdad que resucita *en el secreto*, en y como una verdad siempre secreta o, mejor, como la verdad del secreto. La resurrección inaugura, pues, una forma de estar como la intensificación de esa reserva o excedencia que debe permanecer en su prohibición, en su ser-en-el-secreto, esa “«forma de estar» [que] constituye propiamente la *anastasis*, es decir, la elevación o el levantamiento, [...] no reduciéndolo [el sepulcro, lo que podemos ver y tocar, la cortina de agua puesta en fuga] a la nada, sino afirmando en él una forma de estar (por tanto también la reserva) de un intocable, de un inaccesible” (Nancy, 2006b, p. 32). *Noli me tangere* advierte en silencio el resucitado a la Magdalena, y este imperativo resuena en los gritos ininteligibles de *Treno*, en esos clamores que protegen la insensatez de la muerte y que reclaman un recuerdo solidario de lo perdido como inolvidable: no quieras tocarme, renuncia a tu deseo de aprehenderme, recíbeme *en mi cuerpo* – mi cuerpo de cuerpos, mi cuerpo líquido, mi cuerpo en declosión-¹⁶ como lo que no puedes tocar. Antes que cualquier otra cosa, la *anastasis* supone una renuncia a ese narcisismo falso y violento de la Historia, a su fantasía de reconocimiento, interiorización e identificación absolutas en la plenitud de un presente/presencia ostensivo, e introduce de esa manera la “disposición receptiva” (Nancy, 2006b, p. 18) que le permite a María -como a nosotros- *tocar lo intocable* de la mortalidad, acoger a la verdad levantada en el sepulcro/río en un acto erótico, el parpadeo, de posesión-desposeída. Esto porque sólo al volver nuestra mirada sobre nuestros ojos parpadeantes, podemos “oír la escucha de nuestro propio oído y ver mirar a nuestro ojo aquello que lo abre y que se eclipsa en esa apertura” (Nancy, 2006b, p. 19): la verdad del *morir* como la elevación infinita del otro muerto en su huida –en la luz opaca que arroja ese eclipse, la luz que nos permite *tocar* con nuestra mirada todo lo que vemos.

Un último asunto: entendido como la figura de esa disposición receptiva que hace posible nuestra visión del otro en su (des)aparición, del otro muerto que se levanta en su exposición en el agua como un cuerpo resucitado, el parpadeo *salva* algo de su singularidad irredimible no el sentido salvífico de lo que se sublima, sino como protección de lo que se pierde como perdido (cf. Oyarzún, 2000), es decir de la muerte como la interrupción interminable de la vida. Esta salvación, por supuesto, no puede entenderse como una prevención de lo inevitable de la muerte o como su anulación en una vida futura, pues tal operación recaería en la lógica de la reintegración de su insensatez en la continuidad de la vida

¹⁶ En *La declosión. Deconstrucción del Cristianismo* (2005), Nancy formula este concepto para referirse a la sustracción infinita y no-clausurable del sentido de lo divino que se presenta en el cuerpo muerto de Cristo como encarnación de aquello que está siempre más allá del pensamiento o de cualquier voluntad de interiorización o limitación de su alteridad. En palabras del autor, “la declosión denota la apertura de algo cerrado, de un cerramiento; es el levantamiento de una barrera” (2008b, p. 6) o, diríamos, el mandato de la imposibilidad de establecer una barrera ontológica que permita cerrar el ser-abierto de aquello que está siempre partiendo de sí hacia sí, *en declosión* –aquello, sin más, que sólo puede presentarse en su exposición *excesiva*, en su aparición como auto-vaciamiento o, lo que es lo mismo, como su retirada infinita hacia la muerte.

como presencia saturada, densa, inamovible –tres adjetivos que sólo describirían por vía negativa aquello que vemos en las imágenes del río en *Treno*, en esa superficie ahuecada, casi volátil y definitivamente móvil. En el intersticio de la abertura/interrupción del parpadeo, aquello que nuestra mirada salva sólo consigue hacerlo en tanto que su eclipse (para continuar con la metáfora de Nancy) sólo nos muestra el secreto de la partida –de esa excedencia de la luz que nuestro globo ocular no puede nunca contener en su habitación- como el punto ciego que es la condición de la visualidad. Salvar, pues, significa *proteger el secreto*, afirmar el abismo que se abre entre el ojo y la luz, entre el doliente y el otro muerto o, sugiere Nancy, *saludarlo*. La salvación no es otra cosa que el saludo (*salut*)¹⁷ de este abismo y de la verdad que en él se levanta, de esa “verdad [que] no puede más que ser saludada cada vez y nunca salvada, pues no hay nada que salvar” (Nancy, 2008b, p. 101). No hay nada que redimir, y es justamente esa *nada*, ese fondo sin fondo hacia el que cual se retira el otro al empezar su viaje mortuorio, la que se saluda en la *anastasis*: la verdad levantada, en retirada, de la resurrección.

De ahí que el saludo/salvación del resucitado, el acto piadoso de saludarlo con nuestros ojos parpadeantes en su estar *muriendo*, no ofrezca una posibilidad de consuelo en la que la fuerza inapelable de lo perdido se neutralizaría, en la que el duelo terminaría en un momento de *superación* de la muerte. No; la salvación sólo consigue “«consolar» en el sentido de fortalecer la desolación, de tomar su dureza intratable” (Nancy, 2008b, p. 99), siempre dolorosa para el doliente aunque también reconfortante –si entendemos por esta palabra no la restitución de la muerte o el retorno del muerto a la vida sino la apertura de un camino para acompañarlo en y con el testimonio de la pérdida- porque le permite *tocar*, leer lo ilegible o ver lo invisible, una ley que es también la suya, quizá su ley más íntima: la ley de la mortalidad. En ese punto intermedio del tacto que es también el del eclipse del parpadeo, el doliente acoge el intersticio en el que se produce el *contacto* entre dos movimientos que son las caras de uno mismo: el del deseo narcisista de quien llora y el de la partida del otro muerto, borde interno y externo respectivamente del umbral de la muerte, el umbral de un abismo insondable. Y es justo en ese borde en donde se entrevé el consuelo de una salvación que “no salva nada del abismo, pero saluda el abismo salvo” (Nancy, 2008b, p. 100), saluda/salva la alteridad del otro muerto resguardando su singularidad en esa región prohibida a nuestra vista, esa negrura de la que emergen las imágenes de *Treno* y en la que, una vez cumplidos los 14 minutos –las 14 estaciones antes de la muerte, los catorce intervalos que cifran el viaje a la eternidad- éstas habrán de disolverse. Nada regresa a nuestra orilla, sólo la certeza de que todo regreso es y será siempre imposible, sólo la visión de ese abismo ciego en el que lo perdido brilla como una “vida superabundante [...] en cuanto que excede todo lo que podemos conocer y saludar, en cuanto que se excede y que muere, confiándose así y confiándonos a la superabundancia” (Nancy, 2008b, p. 103): la superabundancia o la excedencia de la singularidad del desaparecido, de su secreto y de su muerte –que, cada vez única, es *la* muerte para nosotros.

La consolación no debe confundirse con la esperanza utópica del regreso. No en vano dice Agamben que “el mundo salvado coincide con lo irremediablemente perdido” (2008, p.49): sólo en un mundo desesperado –un mundo que, como nuestra mirada, siente la fuerza de la muerte en la suspensión de su deseo de reconocerse en ella- puede saludarse lo imposible que entraña toda salvación, esa excedencia que debe permanecer como un (in)tocable. El agua del río no salva los

¹⁷ *Salut* en el original en francés, que significa tanto saludo como salvación. El doble sentido de esta palabra encarna el concepto del *saludo* que Nancy desarrolla en este texto, esto es el saludo del *adiós* al otro muerto que conserva su alteridad en un espacio i(n)tocable porque *salva* el abismo entre el doliente y el muerto sin recuperar, reintegrar, neutralizar o dialectizar lo insensato de su muerte.

cuerpos rescatándolos de su desaparición, entregándolos a las orillas que los esperan; los salva, al contrario, afirmando con su canto fúnebre su viaje sin destino, acompañándolos con su torrente en esa transición eterna hacia la orilla-sin-orilla de la muerte, hacia el sol negro que ilumina todo lo que vemos. En el susurro de *Treno* resuena un saludo de salvación —esto es, un saludo de despedida.

*

¿Es la estructura de la mirada parpadeante una estructura de duelo? ¿Hasta qué punto podemos considerar que el puente interrumpido que en *Treno* se teje en ojo y la imagen, entre el yo vivo del espectador y la alteridad suspendida del otro desaparecido, entre un presente que reconoce su porosidad y un pasado inolvidable, es un lazo de duelo? De ser así, tendríamos que decir que se trata de un puente que sólo tiene lugar en el umbral de su propia posibilidad como imposibilidad. Aquí la resurrección no equivale a una redención estética pues, como hemos notado arriba, nunca retorna nada —o, si lo hace, retorna como la afirmación de un no-retorno definitivo. Aquí el encuentro que se produce con la singularidad del muerto y de su muerte no es dialéctico; las voces que nos llaman y que con sus llamados también responden a las imprecaciones de nuestra mirada no nos dicen *nada*, sólo, quizá, que no hay respuesta posible y que esa resistencia es *la respuesta*. En efecto, el recorrido del sonido en la obra como resonancia, como eco de un eco que se repliega en sí mismo en un círculo de sonoridad que nunca se cierra, pone de manifiesto esta interrupción del diálogo como la posibilidad misma de la comunicabilidad que —así como el punto ciego del parpadeo es condición de la visualidad y, por eso, no es visión- no es comunicación ni mensaje en sí misma. Como dice la artista, “la voz que llama e invoca desde una orilla rebota en la otra como sonido ligante que circula por el espacio, roza los muros, busca llegar. Materia que se apoya en el flujo del agua y en la revuelta del grito” (Echeverri, 2009, p. 54): *Treno* nos llama a acoger la singularidad del muerto, a escuchar su aliento mudo, como el secreto insondable de la muerte, de ese algo que no podremos comprender nunca, tal como sucede con las voces difusas que hablan detrás del sonido del agua en la videoinstalación. Algo que, en su resistencia a la comprensión, en su cualidad de resto, subraya la fuerza del 'llamado incontestable' del desaparecido sin neutralizarla: ese llamado inescapable en el que nos sumergimos aquí a través de la metáfora del diálogo (im)posible entre las dos orillas del río—el diálogo entre el espectador y la obra y entre ésta y la voz que una vez llamó a la artista y que nos sigue y seguirá interpelando siempre.

Sólo en este sentido, sólo en esta (im)posibilidad del contacto que supone toda suspensión, podemos pensar en las imágenes de *Treno* como imágenes de duelo o, so se quiere, como imágenes de una memoria que *recuerda*, que no busca reintegrar el pasado a su presente borrando o neutralizado las huellas de lo perdido; una memoria que, al revés, *comparece* ante lo que está y estará siempre más allá de la dimensión temporal del presente —lo inolvidable, el destello de su interrupción, el tiempo mesiánico- y que, por ende, se resiste a su representación en el instante empírico concreto (cf. Acosta, 2012). En su desnudamiento infinito, esa modalidad de (des)aparición de la imagen del río parece encarnar esta lógica del destello y de su excedencia: aquello que vemos se anuncia a nuestros ojos y toca nuestra retina justo en el instante de esa fuga irreparable y necesaria que se cifra en el parpadeo. Nuestra visión, en ese orden de ideas, también comparece ante el literal destello de luz de la proyección que permanece y debe permanecer, como eso que ha *sido* en lo que *es* ahora, siendo-en-el-secreto de lo que no puede consumarse o actualizarse nunca en la imagen que vemos como una totalidad. En efecto, no podemos ver las imágenes en las pantallas sino dándole la espalda al ojo de la proyección, no podemos recordar el pasado como pasado sino aceptando que su temporalidad nos excede. “No es así que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado”, escribe Benjamin, “sino que

es imagen aquello en lo que lo sido comparece con el ahora a la manera del relámpago [...] En otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso” (ctd. Acosta, 2012) o, diríamos, imagen es suspensión en y como parpadeo. La memoria doliente, ahuecada y discontinua que se abre con esta suspensión es una memoria que no se aproxima al pasado con una mirada narcisista, con esa voluntad de consumación a la que nuestros ojos renuncian en *Treno* para tocar lo intocable de los cadáveres que el agua vela, y que por ende no lo cosifica como un fragmento más que deba adherirse al relato de una Historia que está por cerrarse. Su tarea es más bien la de proteger su apertura *viva* pues, en palabras de Richard, se trata de “una memoria que no es la memoria pasiva del recuerdo cosificado sino una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos entre pasado y presente” (2007, p. 130), enlaces que previenen toda totalización de lo insensato de la muerte, enlaces solidarios con los silencios de esa Historia.

En *Treno*, nuestros ojos interrumpidos son, por así decirlo, los ojos de esta memoria-sujeto. Memoria que con su saludo piadoso de lo que ha sido se abre al evento de su salvación en el presente.

*

A veces, cuando cierro mis ojos, creo poder reconocerte en la negrura que está detrás de mis párpados; la negrura que te cubrió cuando te desvaneciste, la negrura del río que una vez nos separó y en la que ahora te toco como la noche de mi ceguera. Y, entonces, vuelvo abrirlos. No hay nada; sólo está el mundo iluminado ahora por esa visión opaca que mis ojos protegen. Pienso ahora que la voz de este instrumento conoce esa luz. ¿Acaso tiene la música ojos para la muerte?

Sí –el canto de mi lira es un canto parpadeante.

~

Excursus órfico

‘¿Qué haré sin Eurídice?’ dice la melodía que canta la contralto que interpreta a Orfeo en la famosa ópera de Gluck, mientras sus brazos sostienen el cuerpo inerte de su amada, a quien hace unos instantes hemos visto caer en el centro del escenario después de que el joven, en su viaje de retorno del inframundo, rompiera el pacto que había hecho con Hades de no mirar hacia atrás hasta el momento en que saliera con Eurídice a sus espaldas del río de los muertos. Orfeo voltea la cabeza y la ninfa se esfuma en el aire de la noche; entonces, llega la música. En la lira de Orfeo, como en la voz de la contralto, resuena el dolor de una pérdida irredimible. Eurídice, como todos los otros que parten para siempre en las aguas del Leteo –aguas que, cuando se beben, producen un olvido absoluto, aguas en cuyo sustrato restan las experiencias irre recuperables de sus fantasmas, aguas de lo inolvidable- escucha el canto de la lira desde la otra orilla, pero nunca puede cruzar el abismo que la separa de su amado y regresar. La melodía no es, pues, sino la enunciación de esa distancia insalvable. Esa distancia que la voz de Orfeo (de cada una de las contraltos, de las miles de grabaciones que existen, de todas las resonancias que esta aria ha producido y sigue produciendo, espaciándose así en una cadena infinita de sonoridad infinita) saluda piadosamente en su recogimiento, en su aceptación del abismo de la muerte.

El canto fúnebre de *Treno* es el lamento de ese mismo río, ese río de cadáveres náufragos que son testigos de miles de desvanecimientos violentos. Su elegía, como nos lo sugiere la voz poética en los versos del tercero de los *Sonetos a Orfeo* de Rilke, llora la partida en la confesión de que la música de la lira no alcanza *nada*, no recupera nada que se ansíe reencontrar sino que, a la inversa, despliega la experiencia de la pérdida –la experiencia de la retirada, la experiencia del límite en el que la negrura de la muerte se nos presenta en su desnudez- como experiencia de nuestra propia existencia, de nuestro

estar en el tiempo, que no es otra cosa que estar siempre en el umbral de nuestra propia huida:

¿Pero cómo, dime,
debe un hombre seguirlo por la estrecha lira?
[...]
Canto como el que enseñas no es ansia,
no es aviso de lo por fin ya alcanzado;
canto es ser-ahí.
[...]
Aprende a olvidar, lo que cantaste. Eso consume.
Cantar de verdad es otro aliento.
Un aliento por nada.¹⁸

El canto de *Treno* no es sino esta invitación a *olvidar lo que cantamos*, a olvidar el canto como pretensión de llegar alguna vez a esa orilla-de-la-no-orilla de la muerte, y a escuchar ese otro canto verdadero: el sonido angustioso y tranquilizador, desolador y consolador, del agua en el que resuena, tal como lo hace en nosotros mismos, el llamado de lo inolvidable como un *aliento por nada*.

* * *

Obras citadas

- Acosta, María del Rosario (2012). Arte y memoria de lo inolvidable: fragilidad y resistencia. En J. Domínguez y C. A. Fernández (ed.), *Arte, ante la fragilidad de la memoria*. Instituto de Filosofía y Departamento de Arte, Universidad de Antioquia (en prensa: diciembre de 2012).
- Agamben, Giorgio (2006). *El tiempo que resta*. Antonio Piñero, trad. Madrid: Trotta. [2003].
- Borges, Jorge Luis (1981). La casa de Asterión. *El Aleph* (p. 69-72). Buenos Aires: Alianza Emecé.
- Bachelard, Gaston (2005). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ida Vitale, trad. México D. F.: Fondo de Cultura Económica
- Celan, Paul (2009). *Obras completas*. José Luis Reina Palazón, trad. Madrid: Trotta.
- Chirolla, Gustavo (2010). The Politics of the Scream in a Threnody. En Stephen Zepke y Simon O'Sullivan (ed.), *Deleuze and Contemporary Art* (p. 15-33). Edimburgo. Edinburgh University Press.
- Echeverri, Clemencia et al. (2009). *Sin respuesta*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Nancy, Jean-Luc (2001a). *La comunidad desobrada*. Pablo Perera, trad. Madrid: Arena Libros. [1983].
- (2001b). *La pensée dérobée*. Paris: Galilée.
- (2005a). The Image –the Distinct. En *The Ground of the Image* (p. 15-50). Jeff Fort, trad. Nueva York: Fordham University Press. [2003].
- (2006a). *La representación prohibida* seguido de *La Shoah, un soplo*. Margarita Martínez, trad. Buenos Aires: Amorrortu Editores. [2003].

¹⁸ Versos 1-2, 4-6, 11-14 del tercer soneto de la primera parte de los *Sonetos a Orfeo* (1922). Aunque la traducción de Otto Dörr de los *Sonetos* cuya referencia presento en la lista de obras citadas es acertada y cuidadosa, agradezco a Isabel de Brigard ayudarme a revisar el original y a corregir algunas ligeras imprecisiones.

- (2006b). *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. María Tabuyo y Agustín López, trad. Madrid: Trotta. [2003].
- (2008a). El vestigio del arte. En *Las musas*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Amorrortu Editores. [1994].
- (2008b). *Dis-enclosure. The Deconstruction of Chistianity*. Bertina Bergo, Gabriel Malenfant y Michael B. Smith, trad. Nueva York: Fordham University Press. [2005].
- (2008c). *Corpus*. Richard A. Rand, trad. Nueva York: Fordham University Press. [2006].
- Mir, José María et. al. (2002). Elegia o elegía, ae, f. *Diccionario Latín-Español Vox* (p. 161). Madrid: Spes Editorial.
- Oyarzún, Pablo (2000). Imagen y duelo. En *Servidor Universidad Nacional Autónoma de México*. Recuperado de <http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2000/complets/PabloOyarzun.pdf>
- Richard, Nelly (2007). Roturas, enlaces, discontinuidades. En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (p. 109-132). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rilke, Rainer Maria (2002). Soneto III. *Sonetos a Orfeo*. Otto Dörr, trad. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Nota: El epígrafe del libreto del *Orfeo ed Euridice* lo transcribí de una de las grabaciones contemporáneas del aria que lleva ese nombre (*Che farò senza Euridice?*). Después de una consulta en las notas al programa de dicha grabación, observé que el autor de esta línea no fue el propio Glück sino su libretista, Raniero di Calzabigi. Los registros fílmicos de la obra y las imágenes que presento los observé en la página web de la artista, cuya dirección en internet es: <http://www.clemenciaecheverri.com/webcastellano/index.php/categorias/instalacion/3-treno> Todas las citas de los textos en inglés arriba presentados aparecen con mi traducción al español.