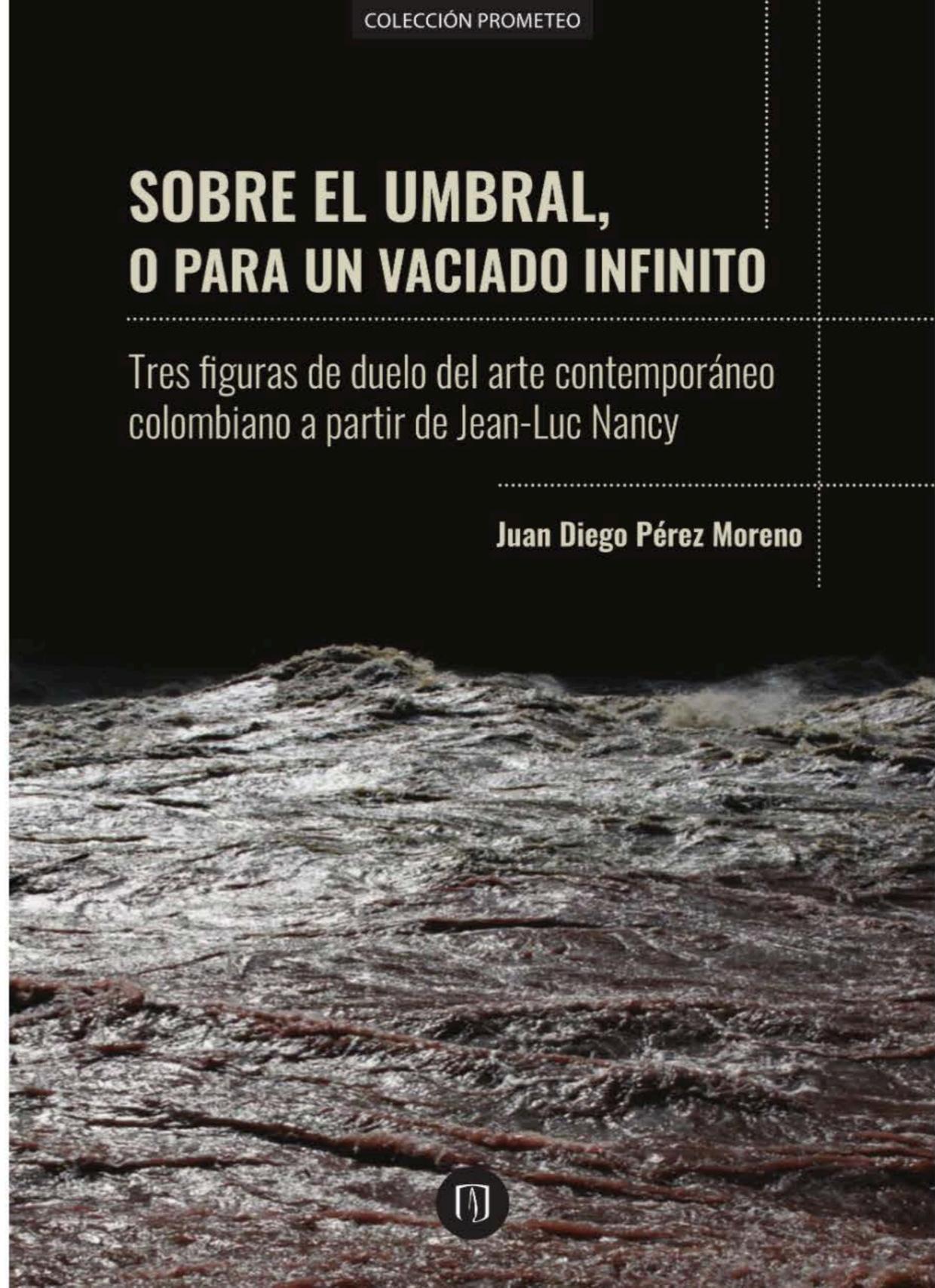


SOBRE EL UMBRAL, O PARA UN VACIADO INFINITO

Tres figuras de duelo del arte contemporáneo
colombiano a partir de Jean-Luc Nancy

Juan Diego Pérez Moreno



Sobre el umbral, o para un vaciado infinito

Tres figuras de duelo del arte colombiano
contemporáneo a partir de Jean-Luc Nancy

Juan Diego Pérez Moreno

Universidad de los Andes
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Filosofía

Pérez Moreno, Juan Diego
Sobre el umbral, o para un vaciado infinito: tres figuras de duelo del arte colombiano contemporáneo a partir de Jean-Luc Nancy. – Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Filosofía, Ediciones Uniandes, 2018.
212 páginas

ISBN 978-958-774-647-1

1. Nancy, Jean-Luc, 1940- 2. Echeverri Mejía, Clemencia, 1950- – Crítica e interpretación 3. Salcedo, Doris, 1958- – Crítica e interpretación 4. Muñoz, Óscar, 1951- – Crítica e interpretación 5. Duelo en el arte 6. Filosofía del arte I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Filosofía II. Tit.

CDD 701.1

SBUA

Primera edición: abril del 2018

© Juan Diego Pérez Moreno
© Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales,
Departamento de Filosofía

Ediciones Uniandes
Calle 19 n.º 3-10, oficina 1401
Bogotá, D. C., Colombia
Teléfono: 339 4949, ext. 2133
<http://ediciones.uniandes.edu.co>
infeduni@uniandes.edu.co

Publicaciones Facultad de Ciencias Sociales
Carrera 1.ª n.º 18A-12, Bloque G-GB, piso 6
Bogotá, D.C., Colombia
Teléfono: 339 4949, ext. 4819
<http://publicacionesfaciso.uniandes.edu.co>
publicacionesfaciso@uniandes.edu.co

ISBN e-book: 978-958-774-647-1

Corrección de estilo: Viviana Castiblanco
Diagramación interior: Nidian Andrea Rincón
Diseño de cubierta: Magda Lorena Morales
Fotografía de cubierta: *Treno (canto fúnebre)* de Clemencia Echeverri, 2007.
Fotografía de Camilo Echeverri. Cortesía de la artista.

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación.
Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964.
Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia.
Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

UN VACIADO INFINITO (*anastasis*)

Comentario final · 181

BIBLIOGRAFÍA · 191

Contenido

RESUMEN · IX

AGRADECIMIENTOS · XI

“NO ME TOQUES, NO QUIERAS TOCARME”

Del duelo al tacto, del tacto a la figura · 3

Duelo · 5

Tacto · 9

Figura · 19

Una nota metodológica · 32

NUESTRAS VIDAS SON LOS RÍOS, O EL TACTO DE LO PERDIDO

El duelo y el vestigio del *morir* en *Treno* (*canto fúnebre*)

de Clemencia Echeverri · 35

...van a dar a la mar, que es el morir · 37

Memoria parpadeante · 58

FLORES KENÓTICAS, O EL TACTO DE LO INMEMORIAL

El duelo y la abertura de la existencia en *A flor de piel*

de Doris Salcedo · 79

Rosas de nada · 83

Una nada fuimos, somos · 101

SOPLO RETRATADO, O EL TACTO DE UN DON SUBLIME

El duelo y el trazo de la (des)figuración en *Aliento*

de Óscar Muñoz · 125

Toda mi posesión está expropiada · 128

Silueta (hasta que yo enmudezca) · 152

Nuestras vidas son los ríos, o el tacto de lo perdido

El duelo y el vestigio del *morir* en *Treno*
(*canto fúnebre*) de Clemencia Echeverri*

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar
qu'és el morir.*

Jorge Manrique,
Coplas por la muerte de su padre

CATORCE 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 adivina 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 e incluso amarilla, cuerpo líquido cuyo movimiento genera una sensación de angustia, que, sin embargo, viene acompañada de cierto sosiego. Cada pantalla está dividida en secciones o fragmentos yuxtapuestos, en los que se proyectan porciones del río —algunas veces la misma repetida, otras dos o tres distintas—. De repente,

* Una versión modificada de este capítulo se publicó bajo el título “El canto de la lira. Dos figuras de duelo a partir de *Treno (canto fúnebre)* de Clemencia Echeverri” en el volumen *Resistencia al olvido: memoria y arte en Colombia* (Ediciones Uniandes, 2016), compilado por María del Rosario Acosta.

algo emerge, asciende: una camisa pasa flotando y la cámara la sigue de manera atenta entre las olas. A continuación, un hombre trata de recogerla con una caña; al borde de la ribera, 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 se alcanza a escuchar el clamor de dos voces, una masculina y otra femenina, cuyas palabras escasamente entendemos; dos voces desesperadas que invocan unos nombres en el aire y que, con ellos, evocan los cuerpos perdidos de quienes alguna vez respondieron a este llamado. Echeverri 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 *et al.*, 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 desolador¹. El sugestivo título de la obra —el “último viaje”, el viaje mortal de miles de personas desaparecidas, cuyos cuerpos mutilados han sido arrojados durante años al río Cauca por diferentes actores armados del conflicto colombiano—, unido al contexto social al que aluden tanto los gritos de las voces como las palabras de la artista, sugiere una intimidad innegable entre *Treno* y la búsqueda, siempre frustrada, de estos cuerpos sin sepultura; esto es, entre el gesto estético de la obra de Echeverri y la pregunta por la (im)posibilidad del duelo en el caso de la desaparición forzada. “¿Es posible cruzar esa frontera, atravesar esa orilla que es el paso hacia la no-existencia?”, se pregunta María Belén Sáenz de Ibarra. La respuesta que ella misma propone señala que aquello que está en juego en este duelo (im)posible es la experiencia de ese umbral, en el que la muerte interrumpe la continuidad de la vida con esa imprecación a que *crucemos* hacia su otra orilla, la del *no estar*, la del desaparecer: “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” (Sáenz citada en Echeverri *et al.*, 2009, p. 7).

¿Cómo responder a la pregunta que impone la ausencia del desaparecido —una ausencia que jamás es definitiva, que está siempre *sobre el límite* entre la muerte y el no estar, y que no puede siquiera sellarse con la sepultura del cadáver—? ¿En qué consiste el “canto fúnebre” de *Treno*, ese lamento por quien muere, por así decirlo, sin morir nunca? Si podemos pensar en la obra como una figura de duelo, es quizás porque la plasticidad de esta figura *hace sensible*

¹ El registro completo de la videoinstalación puede consultarse en la página web de la artista: <http://www.clemenciaecheverri.com/estudio/project/treno/>.

el límite que el río encarna desde las tradiciones más remotas (Orfeo y Eurídice, ¿cuántos nombres no asociamos al río como umbral del paso hacia la muerte?): el umbral que divide el mundo de los vivos del de los muertos, el límite del inframundo, en el que se anuncia este *paso* (im)posible hacia la ausencia de la muerte. La ausencia, como sugieren las palabras de Manrique en el epígrafe, de una muerte que es un *morir* que nunca se cierra, que está siempre en movimiento, yendo y viniendo; viniendo en su partida, al ritmo de las olas del mar.

En este capítulo exploraremos cómo algunas de las estrategias estéticas de *Treno* invocan la figura del *vestigio* como aquella en la que se despliega la relación entre este límite del *morir* y la operación de la memoria del doliente. Nos detendremos, primero, en cómo la superficie móvil de la imagen del río introduce la presencia de un cuerpo que se presenta desapareciendo; un cuerpo que se *abre* a nuestra mirada en y como su salida de sí mismo, y que así, pone en escena el límite entre lo presente y lo ausente, entre la vida y la muerte, en el cual el cuerpo del desaparecido se suspende infinitamente. Esto nos conducirá a pensar en la camiseta, y en el grito que acompaña su emergencia en la imagen como la figura de un *vestigio sonoro* en el que esta presencia móvil y evanescente se *recoge* metonímicamente en el presente de la mirada: una mirada que toca ese límite entre lo visible y lo invisible, así como la memoria toca el movimiento del *morir* del desaparecido en el trabajo del duelo. Lo anterior implicará una reflexión sobre el modo en que *Treno* se resiste a la violencia de la estetización de la muerte en el horror figurativo del espectáculo. Todo esto, a su vez, nos llevará a considerar, en un segundo momento, las implicaciones que esta presentación-de-la-partida del desaparecido en el vestigio tendría en la acción de una memoria —y de una historia— doliente; una memoria que estaría llamada a afirmar lo irredimible del *morir* del desaparecido, de su pasado siempre latente y perdido, a través del ejercicio del recuerdo como un *recuerdo de lo inolvidable*. Por último, observaremos cómo este ejercicio mnemónico e histórico se materializa en la obra a través de su visualización del parpadeo, operación que le permite a la mirada tocar la imagen en el instante de su huida, así como la memoria del doliente toca el pasado del desaparecido en la estela de su *morir* infinito —esto es, en y como el límite vestigial de un *tacto de lo perdido*.

...van a dar a la mar, que es el morir

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

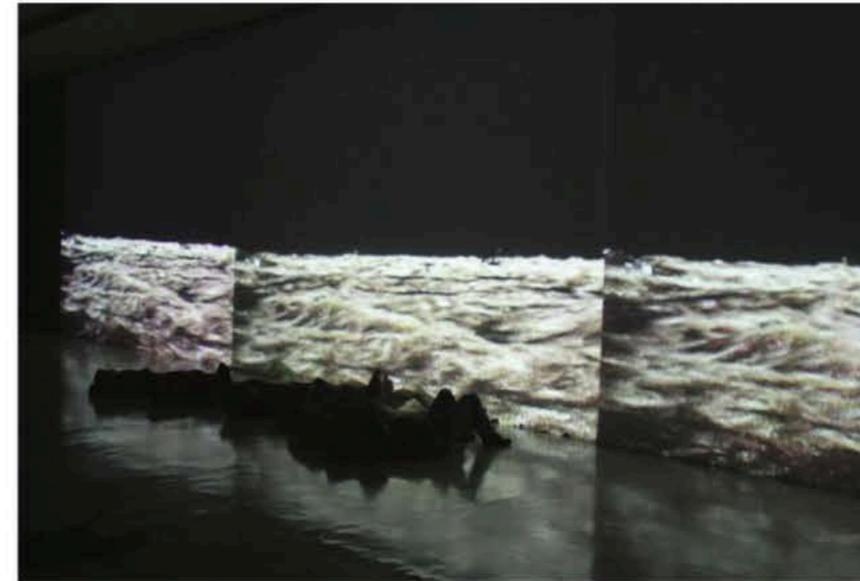


Imagen 2. Clemencia Echeverri, *Treno (canto fúnebre)*, 2007
Videoinstalación de dos o más proyecciones (sonido 5.1, 15 minutos).

Fuente: Fotografía de Camilo Echeverri. Cortesía de la artista.

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. El lente de la cámara se eleva despacio y 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, aunque 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 dentro 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: finalmente desaparece 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, la orilla del otro—. 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, tal vez porque —y quizá sea esta la clave de la estructura de la mirada de *Treno*— lo que estamos llamados a ver aquí es 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 sólo 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, esto es, en su salida-de-sí-en-sí —a esto llegaremos en un momento.

¿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 las maneras en las que esta obra *presenta* la ausencia del cuerpo del otro —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 Nancy sobre la imagen, o más precisamente, sobre la operación interna de la imagen como instancia de exposición del sentido, puede ayudarnos a empezar a responder estas preguntas². Para Nancy —y esto no sería sino una variación de la *expresión* parabólica que observamos arriba—, la exposición no debe pensarse como la exteriorización del sentido, entendiéndolo como el punto originario de partida/llegada que es anterior a la imagen, esto es, como la fuente de significado a la que ella regresa *posteriormente* para significar. La exposición, escribe Nancy, “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, c, p. 32). De acuerdo con esto, exponer no es mostrar *algo*, no es extraer sentido, sino más bien subrayar su movimiento infinito de vaciamiento, su resistencia a todo intento de apropiación. El sentido se expone en la imagen como lo *distinto*. En palabras de Nancy, la imagen “precisa estar desprendida, puesta fuera y a la vista (por ende es inseparable de una cara oculta, que no se despega de ella: el reverso del cuadro, su sub-ficie) [...] siéndole menester ser diferente de la cosa” (GI, p. 2).

En tanto que la imagen es una cosa que *no es la cosa*, en tanto que su sentido le viene dado 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 su propia interrupción, como su ser diferente de sí, esto es, como la presentación de su vaciamiento de sí misma *en sí misma*. Un sentido que, a la luz del movimiento del tacto en el que nos detuvimos en la introducción, es el sentido sensible y sensato de la intensidad de este vaciamiento in/exterior. 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*, presencia que se *toca*. Tocar el sentido de la imagen, sentirlo en mí, consiste, por lo tanto, en

2 En la segunda figura volveremos con mayor detenimiento a esta relación entre la estructura de la imagen y la cuestión del sentido. Para lo que concierne a la figura del vestigio, por lo pronto me interesa señalar la intimidad que Nancy nos permite trazar entre la imagen y el cuerpo, a partir de la noción de *exposición* que exploro a continuación.

entregarme a su escape, a ese movimiento de partida de sí hacia sí, que lo hace sensible en y como su ser intocable.

Así pues, la imagen es el umbral en el que acontece una invitación como una prohibición: desde la profundidad de su sub-ficie o cara oculta, su superficie visible me interpela, me invita a entrar en ella sin pasar nunca hacia ella (cf. Nancy, GI, 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 en los remolinos en los que se anuncia la promesa de cierta profundidad. Profundidad que es el punto de llegada que nuestros ojos anhelan, allí en donde la superficie de agua descubriría, por fin, el cadáver del otro insepulto 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 desde *aquí*. Sin embargo, es esta superficie plegada y replegada sobre sí misma la que *vela* (oculta, sepulta) en la opaca transparencia del agua toda promesa de visión absoluta: el cuerpo insepulto (des)aparece en el pliegue, en y 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 ceguera³: la sub-ficie sólo es visible en la superficie en la que ella se ausenta. Estas imágenes son una puerta abierta y cerrada al mismo tiempo, que nos permite 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* en el límite de la imagen (a esto volveremos), 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.

El cuerpo del desaparecido se presenta aquí en su evanescencia en y como el cuerpo *en movimiento* de la imagen, en el cuerpo de su representación: está *aquí*, en el límite de lo que veo y lo que toco, en el que siento lo *sentido*, pues es aquí en donde la mirada puede tocarlo en su partida de sí, en el umbral en el que tiene

3 Ceguera que no debemos entender 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, apropiarse de ella y de su sentido. La ceguera no se opone aquí, entonces, a la visión; por el contrario, es su condición de posibilidad: en el caso de *Treno* —y, siguiendo a Nancy, 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 invisible.

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, el cuerpo se levanta aquí 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, es decir, en el movimiento por medio del cual la representación se des- envuelve, el movimiento que envuelve a la presencia siempre *una vez más*.

El pensamiento de Nancy de nuevo nos puede ayudar a 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” (C, p. 152). El cuerpo aparece aquí así como un límite en movimiento: un límite que, en su desenvolverse, expone un fondo *ilimitante*, una infinita direccionalidad que nunca terminamos de recorrer. El agua sigue corriendo; en el video, las imágenes se suceden en su evanescencia 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 sensato como sentido sensible. 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 ése expone en su desenvolverse, en su desnudarse o en su ser sólo como su propia desnudez. Dicho de otro modo, la imagen del río es, así, una figura del cuerpo y viceversa, en tanto que su sentido se presenta *en y como* el límite de su (re)velación en la superficie; esto es, en y como el movimiento de apertura del límite en el que imagen y cuerpo se superponen.

Nuestra mirada se acerca y desde la distancia que impone la pantalla toca 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, se sustrae hacia un fondo que nunca podremos 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, podría decirse, 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. 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, PD, p. 17). En el río y como el río, el cuerpo del otro desaparecido es, sin más, el gesto de la desnudez con el que todo cuerpo se abre —se encierra.

Como lo insinúa el título, las imágenes visuales y sonoras de *Treno* (del griego θρήνος, “lamento funerario”) son elegíacas, evocan la muerte de alguien y, 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* desnudo que clama con el eco del cauce en la sala, en nuestros oídos, en nosotros mismos? Enfrentarnos a esta pregunta implica, al mismo tiempo, la afirmación de dos verdades opuestas, pero mutuamente implicadas. Por una parte, está la afirmación de la partida irrevocable de quien ya no está; por la otra, y en una extensión idéntica, está la afirmación del deseo siempre incumplido de reencontrarnos con él o con ella y, en este caso en concreto, de recuperar el cuerpo de un otro que jamás sabremos si murió o no. Un otro que permanece en ese estado de latencia dolorosa entre la vida y la muerte que supone la desaparición forzada para quien se queda, como nosotros frente a las pantallas, de *este* lado. La acción de duelo, el canto fúnebre, es, por lo tanto, un pacto de fidelidad que se sella en la renuncia a la apropiación de la singularidad del otro muerto, bien sea a través de un recuerdo o a través de un olvido absolutos, que desconocerían la suspensión infinita del desaparecido entre su presencia y su ausencia en el mundo. La fidelidad se trata así, más bien, del compromiso de conservar al otro muerto *en nosotros*, respetando el sustrato no-apropiable de su muerte incumplida —o, deberíamos decir, de la muerte— que, así, permanece como algo otro en-nosotros-fuera-de-nosotros.

¿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 de agua sólo hay más agua, más cuerpos que se envuelven unos a otros, más pliegues, una y otra vez, y otra vez más: nada debe revelarse, nada *puede* revelarse, pues no hay nada que revelar. Queda solamente el acto mismo de la velación,

de esa interrupción que supone toda apertura des-envolvente, 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, c, 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, de que sólo existe en su suspensión, en su *ausentarse 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-sentido*⁴, diría Nancy, que nos permite tocar el cuerpo del desaparecido *en su desaparición*. Un *au-sentido* que, con ello, hace posible, “no llegando al contacto de su presencia manifiesta, acceder a su presencia real, que consiste en su partida” (Nancy, NMT, p. 27). *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 infinita, en la visión 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 encubra con su cuerpo o que yazca en su interior; el secreto de la imagen-cuerpo de *Treno* no es uno anterior a ella misma, a su movimiento de vaciamiento, sino ese mismo movimiento que le permite exponerse como cuerpo *en el secreto*. Tampoco hay, pues, secreto: el secreto es que no hay secreto, es la acción misma de desnudarse. 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. La imagen aquí sólo es apertura: a lo otro de ella misma, apertura de sí misma como *au-sentido* o, por así decirlo, apertura a su propia ausencia, a su propia muerte. La acción

4 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 sustrato 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 presencia cuyo sentido es un *au-sentido* [absens]” (Nancy, RP, 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.

de duelo que aquí se pondría en escena es, pues, una de renuncia y aceptación; renuncia a la recuperación del otro muerto como presencia clausurada y aceptación de su estar-en-la-muerte, de su ser en su desnudez, de su modo de hacer presencia en nosotros en y como su huida en/de nuestra mirada. 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” (PD, p. 16). Presencia, sin más, que expone la impropiedad de la no-presencia, de la nada de la muerte.

Retomemos ahora la pregunta: *ubi sunt*, ¿dónde está el cuerpo del desaparecido?, ¿dónde está el 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 donde se hace visible en su retirada, en su movimiento de salida de sí, 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 de 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, no obstante, es mi visión misma; lo otro que está más allá de mí mismo, que es siempre distinto de mí, que está en los bordes de mi “mí mismo”. Lo otro del fondo sin fondo de la muerte, sobre el cual se traza mi *yo presente*; lo otro, como dice Nancy, “de la relación con la ausencia [...] en la que toda presencia se sostiene, es decir, se ahueca, se vacía, respira y llega a la presencia” (RP, pp. 40-41). El cuerpo que no vemos, el cuerpo desaparecido, o mejor, *en desaparición*, está entonces aquí sobre el límite en el que nuestro cuerpo y el de la imagen se tocan, se abren, se retiran. La imagen parece decirnos en su silencio “este es tu cuerpo”, *hic est corpus tuum*, y el “tú” de esta declaración es el de eso otro distinto de nosotros que nos permite trazar los límites de lo que somos: el tú del otro muerto, que es el tú sobre el cual se traza nuestra silueta cada vez única, cada vez *viva*.

Pese a esta suspensión de nuestra visión en el límite en el que lo que vemos huye de nuestra mirada, hay algo que sí *viene a nosotros* frente a las pantallas: el sonido de la partida. Sí, la imagen sale de sí misma en la superficie móvil del encuadre y en esa sustracción *Treno* suena con un ritmo reverberante. Gracias

al efecto sinestésico que proviene 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 concreto; el murmullo del río no comunica un mensaje. No estamos ante un acto comunicativo, sino ante algo así como un eco de un eco, el eco de una resonancia que retumba en las paredes de la sala. Recordemos que antes de la imagen estaba el sonido, un sonido en el que la imagen se disuelve o se suspende cuando el último minuto alcanza su fin: el sonido del movimiento del agua, el eco de su vaciamiento. Y en ese movimiento 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, más que nada, en nuestros oídos: alguien *nos llama* fuera de nosotros en nosotros mismos. En su viaje sin destino hacia la negrura de la muerte, la imagen-cuerpo del desaparecido nos interpela con esa voz resonante que, quizá, sea lo único que retorna en su desvanecimiento. Una voz que resuena *en nosotros* a través de nuestros oídos, somos su caja de resonancia; una resonancia cuya sonoridad es el eco infinito de su propio ausentarse. Es este eco el que recibimos en *Treno*, el que oímos resonar en nosotros mismos como un *yo* abierto al espaciamento infinito del cuerpo (des)apareciendo en la imagen: la sonoridad de una muerte desnuda.

Como anota Nancy, la estructura de la resonancia implica necesariamente este gesto de apertura, de autoapertura, de quien escucha, ya que, “para resonar sería necesario que él, antes que nada, ofreciera en sí mismo el espacio, el intervalo o el espaciamento, la *abertura* que es la condición de posibilidad de una resonancia” (Nancy, PD, p. 164). De un modo similar a como lo hace la cámara de Echeverri (y también nuestro ojo, a esto volveremos), cuyo lente sólo puede captar las imágenes *en su fuga*, nuestros oídos sólo pueden *darse* al sonido del río vaciándose, abriéndose con ello al espaciamento propio de una resonancia que, habría que decir aquí, no es otra en *Treno* que la del viaje siempre suspendido del desaparecido hacia la muerte. El sujeto de duelo de *Treno* debe, entonces, *renunciar o dar-se* al eco de la remisión sin fin que *es* la muerte del desaparecido, pues sólo así, apenas tocándolo, puede acompañarlo en el camino que se abre con esa renuncia.

De tal manera que la estructura de la resonancia nos permite participar del canto fúnebre de la obra, a través de una renuncia que es una apertura, aquélla que está implicada en todo *estar a la escucha*. “Estar a la escucha” escribe Nancy, “es estar al mismo tiempo afuera y adentro, estar abierto desde afuera y desde adentro. [...] Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra” (AE, p. 33) y que, al entrar en mí en el mismo gesto con que yo entro en ella, *me abre* a la dilatación inconclusa de una sonoridad que se mueve *en mí afuera de mí* como un eco. Es justamente en esta doble apertura que, como sucede al estar de pie allí, en medio de las pantallas de *Treno*, estamos adentro-y-afuera de nosotros mismos, sobre el umbral en el que vemos y escuchamos

al otro desaparecido en su (des)aparecer como superficie móvil y como eco. El sujeto de duelo que se configura en *Treno* es, así, un *sujeto de resonancia*: está abierto a la alteridad en remisión infinita de un otro muerto que *sobrevive* en él como eco. Sobrevive, sí; no en una modalidad de la sobrevivencia que se opone a la muerte —esto es, en una continuación de la vida—, sino, más bien, en la afirmación de su partida, en la continuación sensible de su eco en el cuerpo del espectador. Por tanto, la experiencia de la resonancia introduce en *Treno* una aproximación a la sobrevivencia, no como la negación de la desaparición del otro, sino como la propia *apertura* de ese mundo, de nuestros cuerpos, al eco de la huida suspendida que entraña la desaparición. La sinestesia que está en el corazón de *Treno* —la imagen del río *suen*a y los gritos se *ven* en el curso del agua— apunta, precisamente, a este gesto de apertura que, si bien en principio parece ser sólo visual (la imagen se desdobra, se abre a sí misma en un *corpus corporis* de visiones sin fondo ni fin), se extiende al plano de nuestra experiencia auditiva. En *Treno*, de hecho, *vemos sonar*.

En esta obra, la muerte infinita del desaparecido se nos presenta, se nos *da*, a través de nuestra renuncia abriente. Este es el gesto con el que se inaugura y se desenvuelve nuestra experiencia estética aquí —sí, siempre sensorial, en la tensión entre lo visual y lo sonoro, siempre sinestésica—. En vista de lo anterior, podríamos decir que la muerte del otro desaparecido se da a nosotros en *Treno* sin darse nunca del todo, bajo la figura de un des-ocultamiento que no llega a ser nunca revelación plena. La experiencia de la resonancia descubre que el duelo al que la obra nos invita *estéticamente* es, ante todo, un acto, una renuncia *activa* que no debemos confundir con la pasividad de la resignación. Se trata de una renuncia que nos abre y nos encamina hacia la profundidad sin fondo del límite en el que la vida del desaparecido se sustrae como eco, como ese desvanecimiento insensato pero siempre *sensible* que llamamos “muerte”. El movimiento, sin más, de una resonancia visual, en el que el otro muerto no se me presenta como mi reflejo inverso, como el negativo de mi vida, pues “no *me* encuentro, ni *me* reconozco en el otro: padezco la, o su, alteridad y la, o su, alteración, que en ‘mí mismo’ pone mi singularidad fuera de mí” (Nancy, CD, p. 64), *me abre* a su muerte como a los límites de mi propia subjetividad. 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 al inframundo: el treno en el que escucha viendo y ve escuchando —¿la suya, la de Eurídice?— su voz. Su voz que sólo es suya, que sólo puede llegar a serlo, en su renuncia.

*

Pese a que la profundidad del río sea impenetrable, pese a que nuestra mirada no pueda superar el desenvolvimiento de la imagen-cuerpo para desentrañar

una visión prometida, algo asciende, algo navega entre el agua. La cámara sigue con cuidado el trayecto de este cuerpo que entra y sale de la superficie líquida, que se distingue de ella aunque obedezca al movimiento de la corriente o, podríamos decir, al movimiento de la superficie en el que la imagen-cuerpo se desnuda ante nuestros ojos. Un jirón, un retazo, una camisa abandonada, un ropaje o una envoltura huérfana ocupa el centro del encuadre por unos minutos. A continuación, un hombre la recoge con una caña. Esta acción humana —la única de toda la videoinstalación— acoge este vestigio de un cuerpo perdido y con ella nuestra mirada, como el brazo de ese hombre, lo re-acoge también, lo *recoge* desde esta orilla para salvarlo del ahogo. ¿Qué es un vestigio? ¿Cómo se relaciona este vestigio con la presencia secreta que en él se cifra como presencia de algo que se desnuda, presencia de algo que está vaciándose, presencia que se siente 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*” (M, p. 127). El vestigio es el indicio material de un desnudamiento: es la presentación sensible del límite en el que se traza cualquier figura, cualquier presencia, sobre el fondo del que ella emerge y a la que se retira en su espaciamiento, en su ser presencia suspendida, presencia *ausentándose*. El vestigio es el registro material de un *paso*, de un pasaje constante, de un “estar pasando” infinito: el *paso* de lo visible a lo invisible, de lo presente a lo ausente, de lo que nuestros ojos ven a lo que se esconde en esa visión huyendo de ella. En *Treno*, este vestigio es lo que queda de nuestro lado —*aquí*, en esta orilla— como signo mudo del viaje infinito del otro desaparecido hacia el límite en el que se escapa del ojo que lo acoge en su huida.

Podemos ir un poco más lejos: como instancia material de un *paso* infinito hacia el reino de la ausencia y de lo invisible, el vestigio guarda cierta intimidad con la muerte o, para ser más precisos, con el límite que ella impone en nuestro mundo y en nosotros mismos. El límite de una alteridad que se resiste a toda apropiación por medio de la asignación de un significado, el límite de un sentido siempre insensato, pero no por eso menos *sensible*. La partida del otro de nuestra mirada se *siente* en nuestro ojo, pero se siente en su resistencia a ser *una* visión estable, cerrada y apropiable a la que podríamos otorgarle un significado. Así pues, y es esto lo que me interesa pensar en el vestigio de *Treno*, la muerte aquí no aparece como algo absolutamente intocable, parecido a una negrura impenetrable y hermética que sería entonces el opuesto absoluto de la vida. Esto último nos permitiría incorporarla en el mundo de los vivos como una totalidad cerrada, sombría y vacía, pues terminaría por *darle un significado*, así fuera el de lo que *no tiene significado*. Por el contrario, la negrura de *Treno*, así como el vacío que ahueca a las imágenes en movimiento, nunca es una *nada* absoluta. Recordemos que, de hecho, el plano negro inicial de la pantalla es sólo el preámbulo de su propia apertura a la imagen que nuestra mirada *puede*

tocar, justamente, como vestigio de algo que está en un constante pasaje entre lo visible y lo invisible, entre lo presente y lo ausente, entre la vida y la muerte.

El vestigio inaugura así una nueva relación con la muerte *como apertura*, esto es, como la suspensión infinita y sin clausura del *tránsito* que en él se anuncia materialmente. Lo insensato de la muerte se manifiesta allí, en la apertura de su finitud, como la del encuadre, a un movimiento de sustracción que jamás termina en el descubrimiento de un secreto oculto. No hay *nada más allá*: nada *más allá* de su propio espaciamento, nada detrás de la pantalla, nada en la profundidad del río; sólo el rumor de algo abriéndose con una inercia indetenible hasta el último de sus límites que, así, nunca es propiamente *el último*. Es en ese sentido que, como nos dice Nancy en *Las musas*, el vestigio “designa como un límite, como un *fin* en el sentido trivial, y muy pronto como una *muerte*, lo que bien podría ser en verdad el suspenso de una forma o lo instantáneo de un gesto, la síncope de una aparición y, por ende también, cada vez, de una desaparición” (M, p. 120). Aquí la muerte es sólo un fin, si se quiere, en tanto que es el límite finito en el que un cuerpo se abre a su desaparición infinita. Un cuerpo que, en el caso de *Treno*, se desdobra en el movimiento de apertura de la imagen del río, en los pliegues de sus aguas; allí en donde lo que vemos —lo que sentimos, lo que es *sentido* sin ser por ello significado— es aquello cuyo movimiento de aparición es ya el de su desaparición. El cuerpo *aparece desapareciendo*: nos visita en y como la estela de su propia sustracción.

¿Qué nos sugiere esta camisa abandonada, esta peregrina sin rumbo, acerca del cuerpo de otro desaparecido que una vez ella envolvió y que ahora se desenvuelve, que se desnuda en ella? Volvamos a la pregunta anterior: ¿cómo se relaciona la presencia material de la camisa con la presencia del otro que (des)aparece en ella? Como indicio de aquello que se retira de la imagen y de lo que *queda* de ese retiro, el vínculo entre el vestigio y 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 sustituye una presencia que *no está* en él. No hay, por tanto, ninguna relación metafórica entre el vestigio y la presencia que en él se anuncian: la camisa no está aquí *en el lugar* del otro desaparecido, no emerge como su símbolo ni como su suplemento. La camisa, más bien, es el lugar en el que el otro (des)aparece desnudándose, despojándose —literalmente, en este caso— de todo ropaje; entregándonos sus antiguas vestiduras como ruinas o cifras del secreto de su partida.

No obstante, esto no quiere decir que la camisa sea entonces un fragmento de ese cuerpo que se desenvuelve infinitamente en la cortina de agua; esto implicaría que el cuerpo “total” estaría *más allá*, por fuera de los escenarios “fragmentarios” de su exposición. No se trata tampoco de una relación de sinécdoque: la camisa no es una *parte que alude al todo* de quien (des)aparece en ella, ya que, como el movimiento 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, imaginaria e imposible por demás, de una muerte absoluta. En su cualidad de vestigio, la camisa *es* en sí misma el *todo* de una retirada siempre suspendida que, justo por esta suspensión, no puede pensarse como un *todo* por completar. La camisa *es* así la interrupción de esta fantasía de totalización.

Ni metáfora ni sinécdoque, ¿podría entenderse el vestigio bajo la figura de la metonimia? 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, de su resistencia a la apropiación. Si dijéramos, por ejemplo, que en *Treno* “el río llora la muerte de la camisa”, la relación metonímica que allí estableceríamos entre el cuerpo del otro desaparecido y la camisa no sería una relación de completitud posible ni añorada. La figura de la camisa no estaría designando aquí la totalidad de ese cuerpo secreto, pero tampoco se presentaría como una más de sus partes. Cuando decimos “el río llora la muerte de la camisa”, la figura de la camisa no desplaza el cuerpo desaparecido a través de su sustitución (como en la metáfora), ni tampoco lo invoca como algo que estaría más allá de ella misma (como en la sinécdoque). Lo que estaríamos diciendo, más bien, es que en la figura de la camisa podemos *tocar* ese cuerpo como cuerpo desnudándose, podemos tocar su secreto como siempre secreto, podemos aproximarnos infinitamente a su sentido reconociendo su resistencia a ser *una visión, un significado* pleno. En la metonimia el sentido aparece, pues, en el límite de su propia interrupción, allí en donde *se siente*, por así decirlo, despidiéndose de toda significación cerrada o de toda visión apropiadora. Así pues, la camisa de *Treno* como vestigio metonímico nos permite tocar el cuerpo del desaparecido en el umbral de su (des)aparición. Umbral en el que asistimos a su partida interminable, a “la muerte como apertura a la ausencia y a lo au-sentido, o [a] la finitud como apertura al infinito” (Nancy, RP, p. 64). El vestigio es la interrupción propia del secreto-como-secreto: es la figura de una despedida irrevocable que responde, en últimas, a una inapelable declaración de resistencia a su fijación.

¿Qué significa esta resistencia? ¿Cómo pensar el sentido del vestigio sin neutralizar su voluntad de permanecer secreto como una forma de estar ante nosotros? En otras palabras, ¿cómo tocar el sentido *en* la muerte, el sentido de lo sin-sentido, sentido que se expone como “lo ido de toda venida a la presencia” (Nancy, M, p. 131)? Estas preguntas cobran 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 asciende y hace visible el *movimiento de repliegue* de las olas, es también el ascenso sigiloso de los vestigios de las acciones violentas que, en primera instancia, hicieron

desaparecer los cadáveres que navegan en la profundidad del río. El dolor de los cuerpos insepultos, de los cadáveres que se arrojan al agua para borrar todo rastro de su existencia, se levanta también en ese vestigio abandonado, en ese cuerpo mudo que nuestros ojos acompañan por unos minutos mientras observamos el video. Y es que es ese dolor el que resuena en los gritos de las voces que oímos ascender con la camisa entre los sonidos del caudal. Gritos adoloridos, nombres que parecen salir de sí mismos, palabras casi irreconocibles (¿Otilia? ¿Nazareno?) se trenzan con el lamento del torrente y claman por el destino incierto de aquellos a quienes sus voces llaman sin obtener respuesta. Cuando el cuerpo no regresa, cuando su paradero es desconocido y, por lo tanto, cuando su sepultura se vislumbra como una acción imposible, este llamado se suspende tal y como lo hace la partida de aquél o aquélla al que se invoca con desespero: el grito es la figura de una plegaria incontestable.

Quizá sea al reconocer la particularidad de este “vestigio sonoro” que podemos empezar a *tocar* su sentido —su *au-sentido*—, respetando y subrayando su resistencia a la totalización. 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” (Chirolla, 2010, p. 19 [trad. mía])⁵. Allí donde la figura, por ende, no es figura de algo, no es comunicación de un sentido que pueda extraerse, sino la expresión de una resistencia a la clausura de la figuración y, con ella, a todo intento de totalizar el sentido en *un* mensaje o significado unívocos. Allí donde, en breve, la figuración no es otra cosa que la *expresión figural* de un sentido que se (re)vela en su despliegue plástico en la instalación y en las resonancias afectivas —no figurativas, alegóricas o representativas— de las respuestas estéticas que suscita en el espectador. Gracias a la sinestesia audio-

5 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 de la instancia a la 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 del original que en ella se re-presenta. El concepto de representación de Nancy, que ya empezamos a rastrear en la introducción a partir de la cuestión de la parábola, disuelve esta distinción en la medida en que el sentido de la representación, entendida como exposición, no proviene de un original exterior y anterior, sino del movimiento de espaciamento 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 no-totalizable, 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 aquí, 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).

visual de la obra, la camisa-vestigio nos *grita*; su voz es la voz de quien interpela nuestra sensibilidad, estremeciendo tanto nuestros ojos que oyen como nuestros oídos que ven. En medio de este estremecimiento, que casi nos aturde, el grito *que vemos* en la camisa ascendente se enuncia como la resistencia a la mediación de la palabra y de tal manera hace visible la fuerza invisible que suscita 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 dijimos, no es un acto comunicativo; se trata, quizás, de un llamado infinito que nunca alcanza la orilla que su impulso anhela y que si bien está a la espera de las palabras de su destinatario, recibe como respuesta algo que *debe conservarse* en silencio para ser propiamente escuchado. Y por “propiamente” no quiero denotar aquí un acto de posesión o de apropiación, sino más bien la afirmación de una impropiedad radical de esta respuesta silente: la respuesta de la voz de quien no vemos, aquél cuyo timbre singular, por así decirlo, sólo se oye mudo en su partida hacia el fondo sin fondo de la muerte. Allí donde no hay una barrera final que lo obligue a reverberar de vuelta y donde su voz se abre, sin sonar nunca, infinitamente. “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” (CD, p. 36); la inmanencia, diríamos, de un silencio puesto en abismo.

*

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 tres niveles. Por una parte, (1) lo *figural* de la camisa, o, diría Chirolla, su salida del régimen de lo figurativo, señala una resistencia a presentar la violencia del cuerpo mutilado y el dolor de la víctima y de quienes claman por su cuerpo desaparecido (que 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* de esa manera 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 *en retirada* que nunca podremos ver en el fondo del río. Una voluntad que, en breve, sería entonces cómplice de una reintegración al mundo de los vivos de esa alteridad a-dialéctica de la muerte que menciona Nancy, a través un movimiento de superación en la representación; movimiento estetizante, en consecuencia, “en el que la muerte, finalmente, pierde el sentido insensato que debiera tener y que

tiene” (Nancy, CD, p. 36). Esta insensatez, esta resistencia a una comprensión del sentido como una presencia fija y cerrada sobre sí misma en la inmanencia prometida de su (re)presentación, se reintegraría allí a través del gesto apropiador de la estetización como *totalización del sentido*. Estetizar el (au-)sentido de la muerte en una representación saturada de sí misma, en un espejismo cerrado y auto-idéntico en el que su insensatez se hipostasia en un movimiento violento de relevo dialéctico, no es sino la expresión de una voluntad de apropiación, en la que la singularidad del otro muerto —o, más específicamente, la resistencia que entraña su retirada suspendida— se reabsorbe al mundo de los vivos como un sentido absoluto: una inmanencia en la que la excedencia de la muerte se reduce, sin más, a un reflejo narcisista.

(Y aquí habría que añadir que, si bien la resistencia a cualquier tipo de dialectización mediante la representación absoluta es, quizá, lo único que sabemos del sentido insensato de la muerte “en general”, en el caso del desaparecido, dicha resistencia aparece llevada hasta sus extremos. Frente a la ausencia del cadáver, frente a la suspensión infinita, entonces, de una partida siempre abierta, siempre *abriéndose* —pues aquí la muerte no llega nunca a presentarse como un hecho dado, el *factum* cerrado de la acción finalizada de la vida en la muerte, sino más bien como la marca del *paso* infinito, siempre suspendido, entre ambas—, no se conoce el punto o el límite, el momento liminal en el que el sentido deviene insensatez en el morir, en el que *se inicia/termina* lo que la figuración estetizante quiere clausurar para su apropiación. El desaparecido es, pues, la figura (im)posible de lo no-figurable por su radical resistencia a cualquier gesto de limitación de su retirada sin fin, incluso —he ahí una de sus marcas distintivas, acaso *la* marca distintiva— a la finitud del cuerpo muerto. El desaparecido es, si se quiere, un cuerpo vivo que está siempre muriendo, siempre *en el morir* [en infinitivo, acción sin límite, verbo sin sujeto o, tal vez, verbo que es él mismo su propio sujeto sin punto de partida ni de llegada], siempre en el movimiento de la huida en el que la finitud de su singularidad *se abre* a la infinitud del sentido insensato de la muerte, tal y como el *corpus corporis* del río en *Treno* se dilata en el espaciamiento infinito de la imagen en los bordes finitos del encuadre. El cuerpo de la imagen —esto es, la imagen como cuerpo— es un cuerpo vestigial: lo que vemos no es sino el anuncio efímero de su propia retirada o en un sentido que se *siente* visualmente, su (des)aparecer sin fin.)

La reintegración narcisista a través de la representación estetizante trae consigo un riesgo, quizá más peligroso, al que el vestigio-sonoro de *Treno* también se resiste: (2) el riesgo de la sacralización del sentido inmanente que neutraliza lo insensato de la muerte y que, más allá, podría insertarla en la lógica alienante del consumo. Al arrebatarle al otro muerto la excedencia irreducible de su singularidad, que se releva bajo la promesa de la inmanencia de la representación —y con una fuerza especial al desaparecido, a quien así se le *obliga* a estar muerto,

esto es, a clausurar el movimiento de su retirada, a *hacerlo morir* en un círculo que elimina toda posibilidad de residuo o sustracción—, la estetización puede conducir a la elevación de dicha inmanencia a una sacralidad que es, justamente, la que permite que la insensatez de la muerte sea neutralizada. Esto porque, siguiendo el argumento de Daniel Moreno acerca de la lógica de consumo en la que se fijan las imágenes de memoria en el mundo capitalista (a esto volveremos en un momento)⁶, la sacralización participa de la economía del sacrificio que está en la base de la producción de mercancías. En efecto, la producción de un objeto de consumo parte del hecho de la reducción neutralizadora del sentido *abierto* y siempre excesivo del objeto en el mundo a las limitaciones que se imponen en la esfera de su uso prescrito. El proceso de sacralización en el que el sentido abierto del objeto se clausura en una inmanencia intocable, prohibida y no-profanable implica aquí forzosamente el del sacrificio de la excedencia *que es lo que es* el sentido en sí mismo; excedencia a-dialéctica en el caso de la muerte, que se reabsorbe en la inmanencia cerrada y absoluta de su representación estetizante. El sentido insensato de la muerte queda inscrito de tal modo en la esfera sacrificial del consumo del mundo de los vivos que, por medio de la violencia de una estetización sacralizadora, *se sacrifica* con ello también la singularidad del otro para reafirmar la “inmortalidad” en la inmanencia absoluta de un sujeto/mundo narcisista. Una inmortalidad que, como anotan María del Rosario Acosta y Laura Quintana (2010), se desplegaría, por lo tanto, “como la

6 Me refiero al artículo “El resto y la memoria: acerca de la tradición de lo inolvidable (apuntes para una memoria mesiánica)”, publicado en la página web del grupo de investigación Ley y Violencia, adscrito al Departamento de Filosofía de la Universidad de los Andes (véase “Referencias” al final). A partir de algunas ideas póstumas de Benjamin y del comentario de Agamben sobre ellas, Moreno centra su análisis en los modos en los que las imágenes de eventos de violencia y devastación masiva que proliferan en el mundo contemporáneo obedecen a un imperativo de “hacer memoria”, que se enmarca en la lógica sacrificial que define al sistema del consumo capitalista. En su instantaneidad masiva y casi desechable, las imágenes que circulan en la actualidad obedecen al “modo de producción capitalista [que] incesantemente divide, hace que cada cosa, cada lugar, cada actividad esté dividida en sí misma. La esfera del uso, además, ya no tiene ningún residuo, y lo que es elevado a sacro queda reducido a consumo [...] El consumo pone como objeto de sí un improfanable” (Moreno, 2012, párr. 9); esto es, a un sentido absoluto en su sacralización: un sentido supremo que aniquila la excedencia propia del sentido, la marca de la impropiedad o la resistencia que le permite *ser sentido*. Podría decirse que este carácter improfanable del objeto de consumo en el caso del trabajo de “hacer memoria” —y sobre todo en el de hacer memoria de la muerte de otros— termina por falsear (alienar...) en una representación sacralizada lo insensato del pasado y de la muerte, a través del sacrificio de toda excedencia o residuo que se resista a su representación como inmanencia. Este sacrificio neutraliza así toda resistencia, al transformar su sentido abierto en una moneda cerrada, saturada y consumible. Es mi intención mostrar aquí cómo en *Treno* asistimos a una imagen que hace memoria *resistiéndose* en su forma vestigial a esta inserción del esfuerzo por hacer memoria en los circuitos del consumo de mercancías, en particular, en la esfera del espectáculo del horror, de la estetización sacralizadora o, en el decir de Deleuze, de la *figuración* (siguiendo aquí el análisis de Chiroulla).

puesta en obra de la inmanencia infinita, en la que toda negatividad termina siendo reabsorbida en la vida” (p. 61). Reabsorbida, pues, bajo el supuesto de que existe una *esencia* inmanente o un sustrato fundamental que debe *producirse como obra*, una esencia humana por realizar (cf. Acosta y Quintana, 2010, 60) de la cual el ser humano —como la totalidad de una presencia inmortal en su inmanencia absoluta— sería tanto el productor como su fin último⁷. La estetización conduce, de esta manera, con una facilidad aterradora, a la instauración de lo que podríamos llamar, sin exageración alguna, un mercado de la muerte: un mercado sacrificial que garantiza la reabsorción de toda singularidad, de toda muerte, en el movimiento de retorno de esta voluntad *infinita* de inmanencia que tiene por verdad, entonces, el éxito de su dominio sobre el exceso indomable de la *finitud* de la vida. La verdad de la voluntad de inmanencia, la voluntad de lo absoluto, es la verdad de la muerte (cf. Nancy, CD, p. 30) en la que ella misma —la muerte como *morir*— se sacrifica en y con su clausura.

En el caso de la imagen, y muy especialmente en el de la imagen artística, cuya celebrada autonomía y exclusivos espacios de uso parecen ubicarla en las antípodas de los circuitos del consumo, los riesgos de su estetización se manifiestan en su perversa comercialización, mediante el espectáculo sensacionalista. Allí, en el mercado de horror que dialectiza el exceso insensato del dolor en sus *obras de muerte*, obras que operan como monedas clausuradas e intercambiables, mercancías mudas en las que se cifra la exclusión y la aniquilación última

7 Pienso en la discusión sobre la comunidad y la “lógica de la inmanencia” que Nancy aborda en *La comunidad desobrada*, que excede los límites de este trabajo. Baste decir que esta crítica a la superación o relevo dialéctico de la insensatez de la muerte a través de su estetización, es decir, de su reabsorción en el mundo de los vivos (el mundo de quienes participan de la comunidad) por medio de la apropiación dialéctica (y violenta, por demás) de un pretendido sustrato inmanente y disponible de una representación cerrada sobre sí misma, podría extenderse a una crítica al pensamiento esencialista y logocéntrico del ser-en-común que de ella se deriva. Véase el primer capítulo de este libro de Nancy para un análisis preciso del modo en que la interrupción de este pensamiento, cuyos efectos se evidencian en las atrocidades del totalitarismo, e incluso en el sustrato de las democracias contemporáneas, viene dada por una aproximación a la muerte como el umbral en el que la lógica de la inmanencia se suspende; en palabras de Acosta y Quintana (2010), “la muerte del otro entra a revelarse como el límite sobre el que se traza la imposibilidad radical de la inmanencia” (p. 61) o, diríamos, la imposibilidad de reabsorber absolutamente el exceso del *morir* en y como la clausura de este límite en la producción de la *obra de muerte*. Con esta imposibilidad radical emerge, entonces, el horizonte de la comunidad como *desobramiento*, como la experiencia de una operación de reparto (*partage*) y mutua exposición sin finalidad ni fin; un movimiento cuya única finalidad es su propia *infinalización*. Un movimiento, por lo tanto, de aquello “que está más acá o más allá de la obra, aquello que se retira de la obra, aquello que ya no tiene que ver ni con la producción, ni con el acabamiento, sino que encuentra en la interrupción, el suspenso” (Nancy, CD, p. 61); aquello que obedece, así, a la exigencia del exceso *en el límite* y no a la de su reabsorción en la esencia. Véase Acosta y Quintana (2010) para una exploración detallada de la relación entre la estetización de la política y el pensamiento contemporáneo sobre la comunidad a la luz de la cuestión del desobramiento.

del aliento del otro muerto y, con él, de su tiempo olvidado, donde los vínculos entre la sacralización y la lógica del consumo se presentan con una fuerza tan perversa como exitosa (en un sentido alienante, por supuesto). Obedeciendo a una voluntad narcisista que previene toda apertura, todo enfrentamiento con lo no-apropiable y a-dialéctico del morir creemos que saldamos nuestra deuda con el dolor de los muertos y con la muerte misma; con la duda inapelable que su insensatez detona en nuestro mundo de sustratos inmanentes e inmortales, al consumir unas imágenes-mercancía que extinguen todo componente irreducible e indomable, toda posibilidad de resistencia a la totalización. Estetizar el sentido insensato de la muerte es, sin más, convertirla en una mercancía efectista, que aniquila su aliento vestigial, el eco sin clausura de su resonancia siempre abierta⁸. En las imágenes de *Treno*, por el contrario, la muerte nunca se impone como la plenitud de sentido de una moneda saturada; al contrario, se expone como au-sentido, (des)aparece en el espaciamento de la imagen-cuerpo en el umbral infinito de esa apertura *como* interrupción, que se hace visible *en y como* la camisa vestigial. Aquí la muerte no se transforma en una mercancía estetizada que pueda transferirse al espectador mediante una suerte de transacción consumada. Aquí la muerte sólo llega en su salida de sí, sólo resuena: es algo *sentido*, en tanto que parte hacia la nada que le permite emerger (des)apareciendo en un umbral móvil, espaciado y espaciándose, que jamás se cierra —jamás, pues su sentido, su poder *ser sentido*, radica precisamente en la resistencia de este *no poder clausurarse*.

Lo anterior nos conduce al tercer y último nivel de esta resistencia de la camisa-vestigio en *Treno*: (3) la resistencia a la figuración, a *cerrar una figura*, que es el indicio de la exposición de la singularidad au-sente del otro muerto y, en esa misma ruta, de la muerte —de *su* muerte— como un tránsito sin fin ni finalidad. La resistencia, por consiguiente, de una singularidad que excede o *espacia* todo límite que intente asirla y que, en esa excedencia o espaciamento, hace sensible la suspensión del acto de *morir* en un estar *muriendo* siempre en gerundio, en y como movimiento, como tránsito. 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, M, p. 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

8 Como menciona Moreno (2012) respecto a las imágenes conmemorativas que transforman al pasado en un objeto de consumo, la “necesidad de olvido es también signo de culpa” (párr. 9); culpa o responsabilidad ignorada que se deriva del carácter irremediable y por ende a-dialéctico del desastre y el dolor del pasado. La *obra de muerte* encubre este sentimiento, neutraliza/aniquila la voz del otro o de *lo siempre otro* del morir, por medio de su sustitución sacrificial en la representación estetizante como un objeto de consumo instantáneo y desechable.

no puede recuperarse en ninguna figura cerrada sobre sí misma, ni siquiera en la figura 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. El morir infinito del desaparecido, entendido como ese estado de suspensión e interrupción, es un movimiento que no puede detenerse o cerrarse, 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 signifique o represente *algo*. La muerte se figura aquí, entonces, como lo que no puede ser enunciable. Lo que escuchamos a través del grito de la camisa-vestigio es, como escribe Chirolla (2010), “lo que no vemos en lo que vemos. El grito es un lamento que hace enunciable lo no-enunciable, un clamor que denuncia un sufrimiento y una resistencia que, desde su duelo, se pronuncia contra un *hacer morir*” (p. 30, [trad. mía]). Una resistencia, de acuerdo con esto, contra una representación que presentaría el acto de morir como un acto consumado, como un sentido plenamente contenido en la totalidad de un mensaje descifrado, comunicable, transferible y, por ende, 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 intercambiable. Antes bien, el *morir* al que asistimos frente a las pantallas es siempre un paso de tránsito, que en el gesto del duelo se acompaña, se *toca*, y que, por lo tanto, se resiste a operar dentro de los circuitos de la economía mortuoria de esa belleza redentora y efectista del horror *figurado* del espectáculo.

Podríamos decir que esta presentación de lo no-enunciable como lo que no vemos en la imagen de la camisa, pero que, sin embargo, *resuena* en ella, consiste literalmente en la figura de un grito que, en palabras de Nancy, “resuena así, más acá de un decir, de un ‘querer decir’, al que no hay que dar en principio el sentido de una voluntad, sino el valor incoativo de un alzamiento articulatorio aún sin intención y sin visión de significado, imposibles éstas sin aquel lanzamiento” (AE, p. 56). En su resistencia a la transmisión o comunicación de un sentido cerrado, el lamento de las voces de *Treno* (y, habría que decir, de la *obra misma*, el clamor de su sonoridad, que resuena frente a y a través de nosotros mismos) entraña así una renuncia activa al régimen de la significación en la que se revela, por así decirlo, el “lanzamiento” originario, que es su condición de posibilidad. Este lanzamiento no consiste en la entrega de una respuesta sino, por el contrario, en la apertura de un camino hacia lo no-enunciable que abren las exclamaciones o interrogaciones desesperadas de las voces cuyo grito resuena en la obra. Se trata, pues, del impulso de una apertura que *abre y se abre* al espaciamiento de algo que sólo puede pasar hacia nosotros, hacia nuestra orilla o nuestro lado de la pantalla, como el vestigio de su retirada sin fin o, lo que es lo mismo, del impacto de su fuerza formativa por fuera de toda voluntad de clausura.

La única petición de *Treno*, su única exigencia para que podamos recibir o *sentir* en su materialidad a este algo no-enunciable, cuyo sentido sólo puede *sentirse* en la inminencia de su partida, es entonces que renunciemos también a la apropiación, para abrirnos así al movimiento de su retraimiento incontenible. Abrirnos, en última instancia, a la estela de la huida en la que el cuerpo del otro (des)aparece *en y como* la imagen vestigial de la camisa náufraga en el río; un cuerpo más a la deriva en este cuerpo de cuerpos sin fondo ni final. Abrirnos, pues, al camino en el que el otro desaparecido se entrega a nuestra mirada como perdido, se nos otorga como el don de su huida, en esta conjunción o tensión entre lo visual y lo sonoro: allí donde la imagen es indicio de la resonancia del grito, que emerge desde lo sin fondo y lo no-enunciable de ella misma. Abrirnos, en breve, al sentido insensato de una muerte siempre suspendida, de la resonancia infinita de su (des)aparición. En el camino que esta renuncia inaugura, el desaparecido se expone en su pérdida, se nos toca como el don de su propia huida, como su (im)propiedad, en esta tensión entre lo visual y lo sonoro. Allí donde la imagen es indicio del grito que se sumerge hasta lo sin fondo de un morir infinito, allí donde el eco del cuerpo acuoso que parte en su *estar en la muerte* se siente y se lanza hacia nosotros, como diría Nancy, “alrededor de la ‘pérdida’ (de la imposibilidad) de su inmanencia” (CD, p. 37); alrededor de la pérdida de algo que se ausenta en un movimiento que no va hacia ninguna parte. Una pérdida desnuda que *va a dar al morir*; una pérdida, pues, que ninguna imagen ni representación pueden traer de vuelta.

Memoria parpadeante

La pregunta por los modos en que nos enfrentamos al rostro insensato del otro que parte es la pregunta por el límite de nuestra memoria, cuyo impulso de interiorización toca un abismo insondable cuando aquello a lo que se aproxima sólo puede tocarse en el punto de su fuga. ¿Cómo podríamos acoger el *au-sentido* de la vida que desaparece, cómo habremos de conservar su voz en nosotros sin violar el silencio de su partida? ¿Cómo ser fieles a ese mundo único que se retira con su muerte infinita sin renunciar a ser fieles a *su* memoria, es decir, sin neutralizar la experiencia de la pérdida en nuestro recuerdo? Esta es, quizá, la aporía que está a la base de todo trabajo de duelo. El reconocimiento del vestigio, de lo que *queda* del paso del otro por nuestra orilla, como una resistencia a la totalización del sentido de la muerte, abre una alternativa para acercarnos a esta aporía sin neutralizar sus tensiones constitutivas. La fidelidad de esta alternativa radica en su capacidad de señalar declaradamente dichas tensiones, en su capacidad de tocar el secreto sin herir su intimidad prohibida. Llamaremos a esta alternativa, como ya lo han sugerido otros antes,



Imagen 3. Clemencia Echeverri, *Treno (canto fúnebre)*, 2007
 Videoinstalación de dos o más proyecciones (sonido 5.1, 15 minutos).

Fuente: Fotografía de Camilo Echeverri. Cortesía de la artista.

“testimonio”⁹: te recuerdo, te conservo conmigo en la afirmación de la pérdida, en la renuncia a la apropiación que protege el secreto de tu partida. Mi memoria será ahora memoria de la pérdida o, en un sentido más amplio, *memoria del morir*, memoria siempre paradójica, dado que la muerte es también, desde siempre, la interrupción de la posibilidad misma del ejercicio de la memoria.

Volvamos ahora a las imágenes de *Treno*: 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) las *interrupciones* que hay entre una y otra. Percibimos su multiplicidad como una unidad ininterrumpida gracias a los efectos de la proyección. Este juego entre lo uno y lo múltiple se asemeja 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 a su aparente unidad en la continuidad, sólo es posible gracias a la interrupción que 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 siguiente repliegue. *Treno* no busca mantener esta ilusión ingenua, ni tampoco evidenciarla hasta el punto en el que el efecto del movimiento quede anulado en una suerte de implosión. El agua se mueve ante nuestros ojos, pero la simultaneidad de las proyecciones —cuyas imágenes, recordémoslo, no siempre coinciden en su repetición— y los espacios vacíos entre ellas hacen que la interrupción sea visible. Así mismo, la camisa-vestigio, que naufraga entre los pliegues de las olas como si fuera uno más de ellos, se distingue del *continuum* del agua. En su ascenso y su suspensión, ella pone de manifiesto el proceso de diferenciación interna o espaciamiento entre los cuerpos que se envuelven unos a otros en el *corpus corporis* del río, que permite la ilusión de su movilidad ininterrumpida. Aquí la continuidad es *un efecto* de la interrupción, ya que la unidad de lo que vemos se abre a nuestra mirada gracias al hecho de que se está ahuecando constantemente. En pocas palabras, son esas fracturas (in)visibles las que permiten

⁹ “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 el imperativo de renuncia que hemos rastreado en *Treno*: 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 ser comunicación y que, así, ofrece una posibilidad de visión de lo que no puede enunciarse y comunicarse, de lo que *debe permanecer en su secreto*. Autores como Jacques Derrida (véanse las entrevistas compiladas por Maurizio Ferrari en *El gusto del secreto*) y Giorgio Agamben (cf. *Lo que queda de Auschwitz*) han reflexionado sobre las aporías del testimonio y su retórica del secreto, y sus reflexiones iluminan lo que aquí estoy pensando sobre el testimonio.

no puede recuperarse en ninguna figura cerrada sobre sí misma, ni siquiera en la figura 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. El morir infinito del desaparecido, entendido como ese estado de suspensión e interrupción, es un movimiento que no puede detenerse o cerrarse, 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 signifique o represente *algo*. La muerte se figura aquí, entonces, como lo que no puede ser enunciable. Lo que escuchamos a través del grito de la camisa-vestigio es, como escribe Chirolla (2010), “lo que no vemos en lo que vemos. El grito es un lamento que hace enunciable lo no-enunciable, un clamor que denuncia un sufrimiento y una resistencia que, desde su duelo, se pronuncia contra un *hacer morir*” (p. 30, [trad. mía]). Una resistencia, de acuerdo con esto, contra una representación que presentaría el acto de morir como un acto consumado, como un sentido plenamente contenido en la totalidad de un mensaje descifrado, comunicable, transferible y, por ende, 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 intercambiable. Antes bien, el *morir* al que asistimos frente a las pantallas es siempre un paso de tránsito, que en el gesto del duelo se acompaña, se *toca*, y que, por lo tanto, se resiste a operar dentro de los circuitos de la economía mortuoria de esa belleza redentora y efectista del horror *figurado* del espectáculo.

Podríamos decir que esta presentación de lo no-enunciable como lo que no vemos en la imagen de la camisa, pero que, sin embargo, *resuena* en ella, consiste literalmente en la figura de un grito que, en palabras de Nancy, “resuena así, más acá de un decir, de un ‘querer decir’, al que no hay que dar en principio el sentido de una voluntad, sino el valor incoativo de un alzamiento articulatorio aún sin intención y sin visión de significado, imposibles éstas sin aquel lanzamiento” (AE, p. 56). En su resistencia a la transmisión o comunicación de un sentido cerrado, el lamento de las voces de *Treno* (y, habría que decir, de la *obra misma*, el clamor de su sonoridad, que resuena frente a y a través de nosotros mismos) entraña así una renuncia activa al régimen de la significación en la que se revela, por así decirlo, el “lanzamiento” originario, que es su condición de posibilidad. Este lanzamiento no consiste en la entrega de una respuesta sino, por el contrario, en la apertura de un camino hacia lo no-enunciable que abren las exclamaciones o interrogaciones desesperadas de las voces cuyo grito resuena en la obra. Se trata, pues, del impulso de una apertura que *abre y se abre* al espaciamiento de algo que sólo puede pasar hacia nosotros, hacia nuestra orilla o nuestro lado de la pantalla, como el vestigio de su retirada sin fin o, lo que es lo mismo, del impacto de su fuerza formativa por fuera de toda voluntad de clausura.

La única petición de *Treno*, su única exigencia para que podamos recibir o *sentir* en su materialidad a este algo no-enunciable, cuyo sentido sólo puede *sentirse* en la inminencia de su partida, es entonces que renunciemos también a la apropiación, para abrirnos así al movimiento de su retraimiento incontenible. Abrirnos, en última instancia, a la estela de la huida en la que el cuerpo del otro (des)aparece *en y como* la imagen vestigial de la camisa náufraga en el río; un cuerpo más a la deriva en este cuerpo de cuerpos sin fondo ni final. Abrirnos, pues, al camino en el que el otro desaparecido se entrega a nuestra mirada como perdido, se nos otorga como el don de su huida, en esta conjunción o tensión entre lo visual y lo sonoro: allí donde la imagen es indicio de la resonancia del grito, que emerge desde lo sin fondo y lo no-enunciable de ella misma. Abrirnos, en breve, al sentido insensato de una muerte siempre suspendida, de la resonancia infinita de su (des)aparición. En el camino que esta renuncia inaugura, el desaparecido se expone en su pérdida, se nos toca como el don de su propia huida, como su (im)propiedad, en esta tensión entre lo visual y lo sonoro. Allí donde la imagen es indicio del grito que se sumerge hasta lo sin fondo de un morir infinito, allí donde el eco del cuerpo acuoso que parte en su *estar en la muerte* se siente y se lanza hacia nosotros, como diría Nancy, “alrededor de la ‘pérdida’ (de la imposibilidad) de su inmanencia” (CD, p. 37); alrededor de la pérdida de algo que se ausenta en un movimiento que no va hacia ninguna parte. Una pérdida desnuda que *va a dar al morir*; una pérdida, pues, que ninguna imagen ni representación pueden traer de vuelta.

Memoria parpadeante

La pregunta por los modos en que nos enfrentamos al rostro insensato del otro que parte es la pregunta por el límite de nuestra memoria, cuyo impulso de interiorización toca un abismo insondable cuando aquello a lo que se aproxima sólo puede tocarse en el punto de su fuga. ¿Cómo podríamos acoger el *au-sentido* de la vida que desaparece, cómo habremos de conservar su voz en nosotros sin violar el silencio de su partida? ¿Cómo ser fieles a ese mundo único que se retira con su muerte infinita sin renunciar a ser fieles a *su* memoria, es decir, sin neutralizar la experiencia de la pérdida en nuestro recuerdo? Esta es, quizá, la aporía que está a la base de todo trabajo de duelo. El reconocimiento del vestigio, de lo que *queda* del paso del otro por nuestra orilla, como una resistencia a la totalización del sentido de la muerte, abre una alternativa para acercarnos a esta aporía sin neutralizar sus tensiones constitutivas. La fidelidad de esta alternativa radica en su capacidad de señalar declaradamente dichas tensiones, en su capacidad de tocar el secreto sin herir su intimidad prohibida. Llamaremos a esta alternativa, como ya lo han sugerido otros antes,

que el movimiento se *vea* como tal. Estamos ante una continuidad que, como ocurre con la cinta de los fotogramas que se suceden sobre el ojo del proyector, respira en los intervalos que la resquebrajan: una serie de imágenes que son *una* en nuestra retina sólo en virtud de los intersticios en los que se marca, paradójicamente, su pluralidad irreducible.

La visibilidad del movimiento del agua en *Treno* se asienta, entonces, en la exposición de la interrupción o, podríamos decir, de la experiencia del límite como el núcleo ciego desde el que se desprende toda posibilidad de visión. La imagen se abre a nuestra mirada allí y con ella, el cuerpo del otro desaparecido nos toca en el límite en el que su muerte singular (des)aparece sobre las pantallas. Límite de visión y límite de muerte que, al señalar la partida irrevocable del desaparecido, podemos entender también como el anuncio de un tiempo irrecuperable, un tiempo que se resiste a su actualización en el presente. Un 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, aun así, (des)aparece en la retirada de la imagen-cuerpo. Un tiempo que se *siente*, en consecuencia, también como *au-sentido*: se trata de un tiempo *otro* que, con el ritmo del vaciamiento de la imagen, tiende hacia lo sin fondo de la muerte. Agreguemos una cosa más: dado que el tiempo exacto de la muerte (y, con un acento mayor, el de la desaparición) no puede conocerse, este tiempo es siempre el de un *pasado inconmensurable con el presente*. No hay modo de saber exactamente cuándo un cuerpo expulsa su último estertor, en qué momento su tiempo se sustrae del tiempo que compartimos con él, en qué momento su presencia empieza a formar parte del pasado. Y si esto es así en todos los casos, la ausencia del cuerpo desaparecido lleva esta imposibilidad hasta el extremo. El pasado de la desaparición es, por definición, un pasado que *no puede conocerse*; el doliente no sabrá nunca en qué momento exacto la víctima desapareció y, mucho menos, en qué momento su cuerpo muere (si es que lo hace: he ahí la fuerza extrema de este desconocimiento). El pasado de la desaparición es, de hecho, un pasado que excede el tiempo del doliente, no sólo porque se sustrae de su presente, sino porque se resiste a todo presente que quiera pensarlo como *pasado*. Esto porque, pese a las sospechas y a la desesperación que rayan en la resignación, el desaparecido podría siempre estar vivo todavía; es justo esta latencia, esta posibilidad de compartir el *ahora* del doliente desde una región oculta que lo excede, la que distingue su forma de habitar el tiempo.

Esta imposibilidad radical de conocer el tiempo del otro desaparecido se despliega en *Treno* a través de la tensión que hemos señalado entre la continuidad y la interrupción; una tensión que, en términos de la expresión figural que la anuncia, no es otra que aquella entre el horizonte del *continuum* temporal de su despliegue y la interrupción vertical de su cumplimiento. En efecto, el pasado

inconmensurable de la desaparición no se actualiza en el presente del espectador a través de la operación de una mirada rememorativa que lo redimiría trayéndolo de vuelta. Más bien, es en las interrupciones (in)visibles que hacen posible la visión que ese pasado aparece *como pasado excesivo* o, podríamos decir, como un sentido que sólo tiene lugar en su resistencia radical a tal actualización. Si *Treno* recuerda algo, si pensamos que la obra pone en escena una acción de la memoria, esta memoria no es, por lo tanto, una memoria que se afirma en su deseo de interiorizar el pasado como un recuerdo cerrado y actualizable en nuestro presente. Por el contrario, como bien anota Acosta (2014) con respecto al trabajo de Óscar Muñoz, nuestra mirada es aquí la de una memoria que “no busca convertir el pasado en presente/presencia, sino que logra recrear la experiencia misma de la pérdida” (p. 42). Una experiencia, pues, en la que el pasado (des)aparece en el umbral de su partida del presente como la evanescencia de lo que ya no está, de lo que sigue *saliendo de nuestro presente* sin salir nunca *definitivamente* de él. La resistencia que hemos observado de la camisa-vestigio a la extracción de un significado unívoco y apropiable adquiere aquí una importancia especial. Si la camisa es el elemento plástico en el que podemos *sentir* el cuerpo desaparecido saliendo de sí mismo hacia el fondo sin fondo de la muerte, ella nos permite *recordarlo* también en ese límite como el límite de una memoria que renuncia a su voluntad de apropiación¹⁰. Una memoria que conserva la singularidad del desaparecido sólo como su propio exceso, como el exceso de aquello que se retira en la experiencia infinita de su propia pérdida.

La operación de la memoria en *Treno* se asienta en la resistencia al *continuum* de una narración histórica totalizadora, que podemos vincular a la de un archivo siempre *por completar*. La obra se opone así 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 de fragmentos bajo el

¹⁰ Me interesa resaltar para el análisis de la camisa-vestigio en *Treno* una diferencia a la que Acosta apunta en su lectura de Muñoz y que es fundamental para comprender el tipo de memoria que quisiera vincular aquí con el recuerdo de lo perdido que está en juego en la obra. 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*) y la memoria como *rememoración* (*Eingedenken*). Si la primera aloja el pasado sin clausurar o totalizar su sentido y, por lo tanto, puede responder a lo que el relato de la Historia no ha escuchado, la segunda produce un relato unificador, que obedece a su voluntad de clausura y actualización absolutas del pasado en el presente. Sólo la estructura abierta del *recuerdo*, anota Acosta (2014), permite que el pasado permanezca *como pasado* inolvidable, esto es, como un tiempo excesivo que se resiste a su representación actualizadora en el presente y que, de tal manera, abre la posibilidad de “un lenguaje con 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” (p. 53). El tipo de memoria que se despliega en *Treno* se caracteriza, como pretendo mostrar aquí, justamente por su respeto a esta resistencia.

mandato de una narrativa histórica arbitraria: la narrativa de la Historia que se escribe con la ilusoria y violenta certeza de que podemos recordarlo *todo*, de que el exceso del pasado puede incorporarse absolutamente 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 de los otros, de su pasado inconmensurable, que, como los desaparecidos que el río Cauca lleva en su cauce, se resisten a “los afanes historicistas de la totalización” (Acosta, 2014, p. 55). Una Historia en la que la muerte suspendida del desaparecido se reintegra como un *hacer morir*, para seguir las palabras de Chirolla, que le arrebató la fuerza incontenible de su ser en el secreto, en su suspensión, en su *estar en la muerte*. Una Historia en la 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 tratara de una mercancía más. En la esfera del espectáculo del horror, la Historia se erige como un monumento cuya voluntad dialéctica termina por transformar el pasado en memorias-mercancía *continuas y cerradas*, en las que no hay lugar para el aliento de lo no-enunciable. De ahí que “la aporía que reina en el espacio de consumo y del espectáculo sea la misma que atrapa al ejercicio de la memoria: a cada gesto de la memoria, más olvido, y tanto más fuerte la necesidad de olvidar” (Moreno, 2012, párr. 11). La necesidad, sin más, de enmudecer el pasado y su impronta excesiva en el presente con una *Voz despótica*, la de una emisión sin eco o la de una escritura monológica: como si el ejercicio de la memoria fuera el de una hoguera omnipotente en cuyas fauces de fuego todo *se consume*, se clausura y se olvida —todo, incluso el secreto de sus propias cenizas.

En el vestigio, en contraste, nada se cierra; su ascenso anuncia una apertura infinita que no puede clausurarse. En su precariedad, las heridas del pasado no se redimen en el presente de una memoria cuyo objetivo sería suturarlas en una continuidad inquebrantable, en ese círculo perfecto que ahoga los silencios de lo perdido. El vestigio señala, por el contrario, la resistencia a esta totalización violenta del sentido de un pasado cuyo exceso, así como la singularidad irreducible del desaparecido, sólo (des)aparece en *Treno* como su paso infinito y, siguiendo a Nancy, infinalizable. El vestigio “es el toque o la operación [del paso], sin ser su obra [...] Sería así su *finalización infinita* (o su *infinalización*), y no la *perfección finita*” (Nancy, M, p. 131) de una apropiación sin resto. Recordemos que una vez se cumplan los catorce minutos de la proyección, las imágenes se disolverán de nuevo en la negrura de la que afloraron al principio; el lento proceso de su disolución parecerá extenderse en el eco del caudal que retumba en la sala y que nunca se acalla por completo. El sonido sigue espaciándose siempre más allá de los muros y, así, el lamento funerario del río se extiende sin fin hasta un silencio que no podemos escuchar, un silencio que sólo sentimos en su huida, un silencio que *finaliza infinitamente*. La memoria de las imágenes vestigiales de *Treno*

es, pues, una memoria que aflora también *en su desobramiento*, es decir, en su obrar, en su movimiento y en su viaje sin finalidad y sin fin. Es una 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 secreto para que su silencio pueda escucharse, como decíamos arriba, *(im)propiamente*.

La apuesta de las imágenes móviles de *Treno* es, como diría Nelly Richard (2007), “desnudar esos huecos, esas carencias y re-estetizarlas” (p. 25)¹¹. Su razón de ser está en su capacidad de confesar la discontinuidad y la interrupción de su relato como el gesto que permite que el otro desaparecido, en el mutismo y la distancia de su muerte suspendida, *resuene* en nosotros, *pase* a través de nosotros mismos como sus cajas de resonancia. El verbo *desnudar* que Richard emplea 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 en el que escuchamos, como sucede con el rumor del río, el hálito indialéctico de una presencia que nos toca *muriendo en su desnudez*. El hálito de una presencia que, como la singularidad del desaparecido en nuestra memoria doliente, se despoja de todo ropaje en el que quisiéramos contenerla en el mundo que ella abandona. El hálito, sin más, de un eco profundo, que resuena, de uno a otro, en el cuerpo de la obra y en el nuestro, en esa disposición

11 Quisiera señalar aquí que todas mis ideas sobre la relación entre las representación artística y la memoria, así como las de Acosta y Moreno que traigo a colación, están iluminadas por el trabajo de Richard sobre 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 que se erigió el discurso hegemónico de la Dictadura. Estrategias, en consecuencia, que dieron forma al lenguaje visual *opaco* de lo que Richard llama “narrativas del residuo” (cf. Richard, 2007, p. 125); narrativas plásticas cuyas referencias oblicuas a las condiciones históricas de su producción interrumpen con sus “vocabularios insurgentes” la continuidad de la Historia en singular y con mayúscula que las prácticas discursivas dictatoriales erigían como su soporte ideológico. Estrategias como la borradura, el retazo y el deshecho, que pueblan el lenguaje del arte *de avanzada* chileno, emergen, entonces, como alternativas para *hacer visibles* los vacíos enmudecidos de dichos 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, en tanto que su apuesta es la de *recordar —tocar...* — la singularidad de quienes habitan los espacios vacíos de la Historia, los espacios de silencio que allí se llenan o suturan con palabras de confort (cf. Richard, 2007, p. 125), sin neutralizar la impronta de su muerte en una narración conmemorativa. Narración que, reintegrando su alteridad en la inmanencia de un sentido pasivo, disponible y apropiable en su clausura, sería cómplice del olvido violento de una memoria de consumo, una memoria *absoluta*.

compartida de abrirnos o tendernos hacia él en su viaje infinito. En medio de las orillas enfrentadas de *Treno*, nuestro cuerpo se tiende con la sonoridad del caudal, que nos envuelve hacia el rumor de un sentido en fuga, un au-sentido que se resiste a las vestiduras de cualquier significación, que sólo se nos entrega en la experiencia de su pérdida. Un sentido cuya resonancia desnuda es, así, la de una presencia “en un estado de remisión sin fin, como un eco que se reactiva por sí mismo y que no es nada más que esa reactivación en un trance de *decreciendo*” (Nancy, AE, p. 55): aquél en el que resuena la *abertura* de la voz de la que todo sentido brota¹².

Esta experiencia de la pérdida en la abertura de la voz que clama en el vestigio no es la de una ausencia absoluta o la de un vacío intocable. Pasados unos minutos, 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 camisa. El vestigio asciende, se levanta siguiendo literalmente una línea vertical que se opone a la horizontalidad vertiginosa del caudal. La camisa 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 del agua, en el

12 En “Vox clamans in deserto”, la reflexión de Nancy sobre la relación entre la proyección de la voz y la producción del sentido desemboca en una comprensión de la voz —y, más precisamente, del sonido que surge de la garganta y resuena en la concavidad de la boca abierta— como la *abertura* que es condición de posibilidad de toda fonación y con ella, de toda imagen sonora susceptible de hacer sensible (audible, en este caso) un sentido así proyectado. La voz como abertura del sentido no significa en sí misma entonces, dado que es la matriz de la que emerge todo significado en su proyección sin retorno, esto es, todo sentido *sensato* que se siente en su espaciamento infinito como sentido *sensible*. En palabras de Nancy, “el significado de la significación es como la voz de la voz: sólo una abertura, el temblor de una abertura que se proyecta, en la transmisión de algo que debe ser escuchado —pero nada más—. Lo que quiere decir que no debe regresar nunca” (BP, p. 244). La escucha del sentido está aquí relacionada, por ende, con un gesto de renuncia a su apropiación, dado que, como sucede con el estruendo del agua y con las voces que claman en *Treno*, aquello que debe ser escuchado no es nada distinto de la resonancia que produce el ausentamiento en el que el sentido (*sensato como sensible* y viceversa) se presenta saliendo de sí mismo, es decir, como *sentido que se siente en su pérdida*. Así pues, la voz-matriz, la voz *abierto* que antecede a toda significación o a toda ilusión provisional de un sentido cerrado, es siempre una voz que invoca o que llama, una voz que se dirige y que se extiende infinitamente en y hacia el espacio de una ausencia que en ella misma se abre. “La voz que llama”, dice Nancy, “la voz que es un llamado sin articular ningún lenguaje, abre el nombre del otro, abre el otro a su nombre, que es mi voz enviada en su dirección” (BP, p. 245). No en vano, los gritos que escuchamos en *Treno* pronuncian nombres (Otilia, Nazareno) apenas identificables; su llamado no es más que el de esta direccionalidad infinita que se abre al otro desaparecido en su invocación y que, así, lo *siente* en y como la ausencia de su eco: la resonancia de un nombre que huye, de una presencia que (des)aparece en su pérdida.

ritmo incesante de un remolino. Es preciso que nos detengamos en un detalle: el hombre jamás *trae de vuelta* a la camisa, jamás la deja reposar en la tierra. Sólo la *toca* en la distancia, la siente suspendida en su brazo, a punto de caer y de perderse para siempre, a través de su caña —de su elegía—¹³. Lo que nuestra mirada *recoge* con el brazo elegíaco de este hombre —o, como decíamos antes, *re-acoge*, acoge por segunda vez después de haberlo acogido ya durante el tiempo que compartimos con él o con ella en su vida— es la presencia de un otro que (des)aparece en sus despojos. Un otro que nos mira desde la ola que la camisa encubre, desde el pliegue en el que ella asciende, como una presencia que, si bien sólo sentimos levantarse en el momento mismo de su (des)aparición, no es por ello definitivamente intocable. Nuestra mirada, como el brazo en el que ella se prolonga, *siente* la tensión de la elegía que la toca en la inminencia de su pérdida.

Sí hay algo que *sentimos* de este otro singular, algo que nos toca y nos interpela en *Treno*; sí hay algo, pues, que se recuerda aquí. El canto fúnebre del vestigio sonoro es un grito visual en el que el pasado perdido conserva su fuerza sólo en ese lugar no revelado, no resuelto, desde donde nos habla *fuera de la representación en ella misma*, saliendo y llegando a ella como un au-sentido que recordamos —jamás rememoramos, jamás traemos a la presencia— como el corazón secreto de un *tacto de lo perdido*. Frente a las pantallas en movimiento, frente a estas pantallas en las que el desaparecido se ahueca en su partida, no estamos, entonces, obligados a elegir entre el olvido definitivo y el recuerdo pleno; entre la eliminación de todos sus rastros en una *borradura* imperiosa y la apropiación de la insensatez de la muerte que le roba su hálito secreto, que la ahoga en un *trazo* absoluto. *Treno* va más allá de esta asfixiante oposición. La acción de la memoria que la obra pone en escena se ubica, más bien, en ese umbral en el que, como sugiere Giorgio Agamben en *El tiempo que resta* (2008), “sólo es decisiva la capacidad de permanecer fiel a lo que —aunque sea continuamente olvidado— debe quedar como inolvidable” (p. 48)¹⁴. Lo que, en otras palabras, debe quedar como un exceso que se da al tacto de nuestra memoria sólo en la

13 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 llevan 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 recoge a la camisa-vestigio, cuyo valor simbólico exploro a continuación.

14 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, de las ideas de Benjamin sobre la relación entre el lenguaje y la memoria. A este respecto, el estudio de Acosta (cf. 2014) de la obra de Muñoz es 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’.

afirmación de su resistencia metonímica a la apropiación: el exceso (in)tocable de un pasado *siempre pasado*, de una pérdida que sólo puede tocarse *perdida*. El *continuum* del video no es aquí una metáfora del *continuum* de la Historia; es, al contrario, la puesta en escena o la visualización de sus discontinuidades, de las interrupciones en las que *otras* historias singulares se levantan, resuenan y se escuchan en el mutismo de su miseria. En esos vacíos o intervalos, las vidas perdidas de aquellos que la Historia *borra o traza*, aquellos que se ahogan en el círculo violento de su olvido definitivo o de su recuerdo pleno, son vidas que podemos tocar y que pueden tocarnos de vuelta permaneciendo fieles a la distancia irredimible de su pasado y de su ausencia infinita. Vidas que, como la del desaparecido, recuperan por un momento su voz desde ese pasado inolvidable y en el eco de su silencio, nos interpelan.

En *Treno* sellamos, así, un pacto de fidelidad con el desaparecido y con su muerte suspendida, a través de la complicidad que el tipo de materialidad que ofrece el video establece con las fracturas de una memoria que recuerda, en sus pliegues y sus interrupciones, ese núcleo ciego de lo inolvidable. En el vestigio sonoro literalmente *resuena* aquello que no puede ser dicho, 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 enmudecedor—. Este rastro se presenta en él como el límite infinito e infinalizable, en el que este exceso del pasado *como* el exceso de lo perdido (des)aparece frente a nosotros. Y lo hace, justamente, sin reabsorberse en la totalidad de una muerte absolutamente negativa, pero sin presentarse tampoco como un fragmento *más*, caído, de un relato o de una narrativa histórica que está a la espera de su futura reconstrucción o lo que es lo mismo, de su inserción en un *continuum* que espera su totalización. En tanto figura de lo inolvidable, el vestigio es así la interrupción de un tránsito que, como concluye Acosta (2014), “es capaz de *recordar* la muerte sin buscar *resolverla*, de *conservar* su insensatez, su traza insondable” (p. 56). Es capaz de recordar la singularidad de la vida que parte ubicándose en el umbral en el que, como anuncian los versos de Paul Celan, “un extraño extravío / era palpablemente presente”¹⁵. La acción de duelo que *Treno* nos propone es una experiencia sensible de ese *extravío* de lo inolvidable, que se hace palpable en

15 “Eine fremde Verlorenheit war / gestalthaft zugegen”, versos del poema “Mudos olores de otoño”, del poemario *La rosa de nadie* (1963). El sustantivo *Verlorenheit*, que Reina Palazón traduce como “extravío”, se refiere más a la cualidad de estar perdido que a la experiencia de extraviarse. Se trata de algo parecido a la palabra *lostness* en inglés. El adjetivo *fremde* (extraño, ajeno, del otro), que califica a este sustantivo, refuerza lo anterior: la cualidad de estar perdido implica una experiencia de impropiedad, pues lo que permanece como perdido sólo se nos presenta como algo que se resiste a toda apropiación. Agradezco a Isabel de Brigard por ayudarme a notar estas precisiones del original.

nuestro presente: un viaje de catorce minutos que expone la intensidad de un *paso* infinito.

*

El ojo se abre, se quiere mantener abierto para dejar entrar toda la luz que sea posible en su concavidad hasta 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 las gigantescas y desbordantes imágenes de *Treno* en su interrupción, en la intermitencia irremisible del parpadeo. Una interrupción que se parece, si pensamos en la famosa analogía entre el ojo y la cámara, al cierre del diafragma que permite la captación de la luz para su impresión indéxica en el papel. En *Treno* se ponen en juego al menos tres estrategias estéticas que hacen visible esta necesidad del parpadeo. En primer lugar, el formato de las pantallas hace imposible que captemos la totalidad de las proyecciones en una sola mirada, 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. Pese a ser superficies planas que 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. El espacio del espectador se activa, así, como un espacio estético: espacio para el sentir, espacio para el *sentido*. Por último, la fragmentación del *continuum* propio del video en tres encuadres idénticos que se proyectan de forma simultánea permite la superposición sinestésica de las imágenes visuales y sonoras. Esta superposición amplifica, literalmente, el momento de la percepción al poner de manifiesto que la acción de la mirada es de manera necesaria una acción serial, recalcada, siempre repetida. En efecto, nuestros ojos sólo pueden *ver* renunciado a su fantasía de aprehender la imagen *en un solo momento de visión*: debemos parpadear. Para ver lo que vemos es preciso abrir los ojos más de una vez.

En el caso de *Treno*, esta necesidad del parpadeo se deriva del hecho de que el tiempo de la mirada y el de la imagen son inconmensurables. La fragmentación y la repetición de las imágenes entre parpadeos es imprescindible, pues el tiempo de *una mirada*, de un ojo abierto, es siempre insuficiente para abarcar el conjunto de instantes móviles del video durante los catorce minutos de su proyección. Toda apertura del ojo es instantánea e insuficiente; siempre hay un resto no visto del conjunto de lo visible, un exceso que debe conservarse

como tal para que la visión pueda darse. Sólo así es posible que una porción de luz se encierre en el globo ocular, se proyecte en la retina y produzca la imagen vista justo en el momento en el que el ojo *ya no está expuesto* al torrente de luz exterior. Así pues, 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; una presencia que se *vela* en la imagen como su sustrato (in)visible, que se resguarda, se ausenta, se sepulta en esa luminosidad excesiva que el ojo debe eclipsar para ver. Como afirma Oyarzún (2006), “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” (p. 6). Dado que la visión sólo puede tener lugar *después* de la exposición del ojo a una fuente de luz desbordante y que la imagen sólo se graba en nuestra retina después de que el iris se cierra, para protegerse de un resplandor doloroso, toda mirada no es más que el resto opaco de una visión *pura*, una visión siempre prohibida, en la que este retraso del parpadeo no ocurriría: la visión de un ojo divino, un ojo ubicado fuera del tiempo¹⁶.

¿Qué nos dice este exceso invisible de la visión sobre la visualidad misma y, más allá, sobre las operaciones que se asocian metafóricamente al acto de ver? Pienso aquí, por ejemplo, en las acciones de develar, descubrir, excavar, extraer, recordar y, en síntesis, *conocer*. Si cuando conocemos algo decimos que podemos *verlo* en su totalidad, pensar en el parpadeo como condición de la visualidad nos muestra cómo esa ecuación entre ver y conocer depende de la invisibilidad de un exceso de luz (pero también de sentido), que es incontenible. 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

¹⁶ Esta idea de la visión *pura*, la visión del ojo divino que observa por fuera del tiempo, puede vincularse con la exigencia de lo inolvidable. Dice Benjamin en *La tarea del traductor* (1923) que “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” (citado en Acosta, 2014, p. 44). Lo inolvidable es, así, una modalidad del recuerdo que estaría por fuera del tiempo cronológico, cuya visión, por tanto, no estaría signada por el retraso. El tiempo de este recuerdo o visión divina sería, como advierte Acosta (2014), el de la interrupción que no busca la redención de lo perdido en el presente, sino la denuncia de su carácter irreparable (cf. p. 44). La figura del parpadeo podría aludir a este tiempo, no porque transforme nuestros ojos en los de ese recuerdo divino, sino porque evidencia cómo nuestra mirada siempre está atravesada, literalmente interrumpida, por la excedencia de lo que no vemos: la excedencia de lo inolvidable, a la que jamás podremos responder “adecuadamente”, a la que siempre respondemos con retraso. El parpadeo no nos endiosa; antes bien, es un gesto de afirmación de nuestra mortalidad y de nuestro compromiso infinito con lo irreparablemente perdido.

de cualquier mirada para que el conocimiento —o la ilusión de lo que llamamos conocimiento, que no sería más que la afirmación de un enigma infinito— tenga lugar. El parpadeo sería, entonces, como nos sugiere Oyarzún (2000), una figura de esta dislocación y de este retraso que, no en vano inscrito en el lenguaje de la visualidad, marcaría “el punto del no-saber desde donde cabe que surja algún saber, o todo saber” (p. 7): el punto ciego del que emana la luz que ilumina, que *otorga sentido*, a todo lo que vemos. Una luz ajena al devenir del tiempo, una luz divina que no podemos mirar a la cara. No hay visión ni lucidez sin una fracción de ceguera: todo lo que vemos, todo lo que conocemos, está atravesado por el instante oscuro del que una imagen (visible, cognoscible) surge y al que, cuando los párpados se cierran, ella retorna.

¿Qué tipo de saber, si es que tiene sentido hablar de algo así, tiene lugar en nuestra experiencia parpadeante de *Treno*? ¿Cómo se relacionaría este saber con la operación de la memoria doliente? La desnudez del río y su caudal indetenible ya nos han advertido que aquí no se *dice nada*, no se comunica ningún significado, no se descubre, extrae o recuerda ningún contenido subyacente; más bien, se visualiza el proceso mismo de la significación, es decir, la exposición del sentido como au-sentido que hace presencia en su evanescencia. Ya sabemos que no hay nada que ver, no hay punto de llegada de la mirada, no hay profundidad prometida. No se *ve nada* más allá del movimiento mismo del agua en el que el cuerpo del desaparecido nos toca en su partida; allí donde su (des)aparición ilumina el punto ciego del que emerge la visión que, justamente, puede tocarlo, como siempre sucede en el toque, *a distancia*. No se ve nada más que la anticipación (*umbra*) de la visión (*veritas*) en la ceguera que la anuncia *figuralmente*, esto es, en y como el movimiento de una ceguera que se vuelca infinitamente hacia la visión que ella misma es.

Este diálogo entre lo visible y lo invisible que la interrupción de las pantallas pone en escena puede pensarse como una metáfora de la estructura de la memoria doliente que hemos venido rastreando en la obra de Echeverri. Una memoria, para usar las palabras de Richard (2007), 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” (p. 114). 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 núcleo de lo inolvidable que es el principio siempre secreto, nunca revelado ni revelable, de una historia que *recuerda al pasado como pasado*, un relato que se erige sobre sus silencios y discontinuidades. “Lo que hace histórica a toda historia y transmisibile a toda tradición”, escribe Agamben (2008), “es justo el núcleo inolvidable que lleva dentro de sí” (p. 48), esa luminosidad opaca que, con cada parpadeo, brilla en el eclipse del globo ocular. El ojo de la memoria que recuerda, el ojo de esta historia *abierto* y en minúsculas, es un ojo

parpadeante. Un ojo que sólo conoce el pasado en la medida en que reconoce que *no puede ver*, que no puede conocer ni recuperar, que acaso sólo puede *tocar* la luz pura de las vidas perdidas. Vidas que sólo brillan en la noche de su pérdida.

La relación que se fragua entre nuestros ojos y las imágenes de *Treno*, así como aquel compromiso de renuncia que permite que el ojo de la memoria se abra a su pasado como *pasado inolvidable*, no es entonces una relación de apropiación. La acción de nuestra mirada, como la de este ojo, no estaría encaminada a develar, descubrir, excavar, extraer o *recordar* el pasado, trayéndolo al presente como un sentido unívoco y cerrado. Por el contrario, lo que se recuerda es el gesto de la apertura. Lo que estamos llamados a ver, a *sentir*, en el flujo de este río que se ahueca, en este *continuum* visual atravesado por la interrupción del parpadeo, es nuestro ojo viendo cómo la imagen que ve está siempre ya vaciándose de sí misma. Vemos, pues, el vaciamiento de la vista que da lugar a toda visión y, metafóricamente, a todo recuerdo: el ojo sólo capta la huida de luz, así como la imagen del pasado *entra saliendo* de nuestro presente. Vemos, y aquí las dos figuras en las que nos hemos detenido se conjugan, el límite en el que se afirma la (des)aparición de un cuerpo que se desnuda, es decir, de una presencia ausentándose que nuestra mirada sólo puede tocar como un resto de visión, como el 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”, escribe Oyarzún (2000, p. 7). Una verdad siempre secreta y siempre perdida que la mirada retiene en el umbral de su despedida, allí donde ella huye en su singularidad (in)tocable hacia la negrura insensata de la muerte. Una verdad que nuestro ojo retiene con un gesto que, como dice Oyarzún (2000) pensando en el recogimiento de la figura de María en la *Pietà* de Miguel Ángel, cuida del cuerpo muerto y de su muerte *amorosamente*, protegiéndolo con esa “dulce aceptación que se aloja en la declinación de los párpados: la mortalidad como don que se acepta, se acoge, se afirma” (p. 10). Más que una relación de conocimiento, entre el ojo parpadeante y su imagen amada existe un pacto de renuncia amorosa, un pacto de fidelidad que sólo puede sellarse en el límite de lo que huye de este mundo, el límite del duelo en el que acontece, diría Nancy, “una separación tan íntima como irreducible” (NMT, p. 84). Separación, pues, en la que lo perdido tiene sentido, no porque su significado sea descubierto, sino por ser él mismo el *sentido*, vale decir, el sentimiento o la impresión estética de algo que *se está perdiendo* infinitamente.

Para continuar con la analogía que nos propone Oyarzún con el relato de la muerte de Cristo, recordemos que el amor piadoso de la virgen antecede a la resurrección, es decir, a la revelación del misterio que se levanta en el cuerpo resucitado. ¿Podríamos decir que frente a las imágenes de *Treno* nuestros ojos parpadeantes guardan cierta intimidad con la mirada absorta de María Magdalena, primer testigo del cuerpo resucitado? El parpadeo nos permite *ver* lo que

vemos como indicio, vestigio o resto de un movimiento que nunca podremos contener en nuestro campo de visión. 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 el cuerpo *muerto*, el cadáver mutilado; en su estar en la (des)aparición, es decir, en su *estar en la muerte*, el otro desaparecido nunca se presenta aquí como un otro *muerto*, un otro encerrado en la negatividad de su muerte, sino que lo hace como un *otro muriendo*: un otro que, como el agua caudalosa del río que entra saliendo del encuadre de las pantallas, se retira irremisiblemente de nuestra mirada, de nuestra memoria y de nuestro mundo. Un otro cuya única verdad es, pues, su estar siempre *en la retirada*, sin dirección ni punto de llegada; un otro cuya verdad, si seguimos el análisis de Nancy del relato literario y pictórico de la resurrección de Cristo, es la verdad de su presentación como cuerpo que se levanta, como cuerpo *resucitado*.

La resurrección no debe entenderse como una regeneración, un renacimiento o una continuación de la vida en una vida posterior a la muerte, sino como esa suspensión de la ausencia del otro en un *morir* que nunca se cierra; al contrario, el resucitado *se abre*, “muere indefinidamente [...] pues su presencia es la de una desaparición indefinidamente renovada o prolongada” (Nancy, NMT, p. 29). La insensatez de la muerte, su resistencia a tener *un* significado, no se mediatiza aquí en su transferencia a una nueva forma de vida. Al contrario, nos dice Nancy, ella se levanta: asciende como una *verdad vertical* (cf. NMT, p. 31) que se eleva por encima de la oposición entre la presencia y la ausencia —o, en *Treno*, entre el agua que vemos y los cuerpos invisibles que (des)aparecen entre las olas—. Esta verdad vertical se opone, como lo hace la camisa-vestigio en su elevación sobre la caña, a la horizontalidad secuencial del tiempo cronológico; su temporalidad es, más bien, la de un destello, un quiebre o una interrupción en la que su presencia *se intensifica* —se siente intensamente, *se toca* y nos *toca*—, justo en el mismo instante en el que ella se sustrae, se retira, *se hace sentido* en la distancia de su ausencia infinita.

En su doble cualidad de reserva y exposición, de interrupción y apertura, el parpadeo piadoso es quizás el gesto por excelencia de ese acompañamiento amoroso del desaparecido en su viaje hacia lo sin fondo de la muerte. Acompañamiento que, entonces, sólo puede darse en la aceptación de esa distancia irreducible que nos separa del reino de los muertos: se trata de una proximidad que se establece en el umbral de la partida del otro de nuestro mundo, que la memoria del doliente *toca*, siente y recorre sin fin. El umbral de cierto tacto en el que, como señala Oyarzún (2000), “la piedad es acogida y remisión de lo que la historia dejó trunco, amorosa labor de resguardo, de protección” (p. 11). En este orden de ideas, el parpadeo, gesto de amor piadoso, puede pensarse como la presentación de esa verdad que se presenta en su partida y que parte ella misma en su presentación: es la verdad vertical (*veritas*) que se opone (como lo

hace la camisa-vestigio al ascender suspendida) a la horizontalidad secuencial de la palabra (*umbra*) y que, así, se resiste a ser apropiada por medio de la fijación discursiva de su sentido.

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 un exceso intocable. Se trata, como escribe Nancy, de esa “‘forma de estar’ [que] constituye propiamente la *anastasis*, es decir, la elevación o el levantamiento”, sin reducir, por ello, 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” (NMT, p. 32). *Noli me tangere*, “no quieras tocarme”, advierte en silencio el resucitado a la Magdalena: renuncia a tu deseo de aprehenderme, tócame *en mi cuerpo* —mi cuerpo de cuerpos, mi cuerpo líquido, mi cuerpo que se ofrece a tu tacto en su declosión¹⁷— como eso que no puedes tocar. Algo así nos dice el estruendo del río en su lamento: escúchame, escucha el movimiento de mi cuerpo que huye como el silencio que puebla lo que aquí no puedes escuchar. Antes que cualquier otra cosa, la resurrección es la contracara de la renuncia al narcisismo de la Historia, a su fantasía de reconocimiento, interiorización e identificación absolutas en la plenitud de un presente/presencia ostensivo. Este gesto de renuncia introduce una “disposición receptiva” (Nancy,

¹⁷ En *La declosión*, Nancy formula este concepto para referirse a la sustracción infinita y no-clausurable del sentido de lo divino, que se presenta en el cuerpo de Cristo como encarnación de aquello que está siempre más allá del pensamiento o de cualquier voluntad de interiorización o limitación de su alteridad. “La declosión designa la apertura de un cerco, el levantamiento de una clausura” (Nancy, D, p. 15) 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 se presenta en su exposición *excesiva*, en su aparición como auto-vaciamento o, lo que es lo mismo, como su retirada o su *morir* infinitos—. Esta abertura introduce una modulación del espacio como *espaciamento* en el que “lo que está espaciándose se presenta como el espaciamento mismo” (Nancy, D, p. 262); esto es, como un movimiento que no descubre ninguna presencia objetivable en un espacio delimitado y *fiijo*, sino que, más bien, *la presenta* en y como el sentido de su apertura, su separación y su distinción sobre el límite *móvil* de su espaciamento. De ahí que la declosión se oponga al *brote* de la eclosión, el brote de una presencia que *viene al frente* y que se presenta en su salida o en su quiebre del límite que la recubre, como cuando un animal rompe su crisálida o los pétalos de una flor se abren. En la declosión *nada eclosiona*, lo que quiere decir que es la nada misma de espaciamento de la abertura la que se presenta en ella. La declosión es, si se quiere, una abertura *hacia adentro*, hacia fuera-en-el-adentro en tanto que “abertura o espaciamento de sí mismo, a la vez que en sí mismo espaciado” (Nancy, D, p. 27). Su introyección es una tensión infinita hacia la profundidad de un límite que se abisma en la dilatación *infinitamente dilatada*, sin cerco ni clausura, del espaciamento —y no de algo *más allá* o *más acá* de su moción— que allí se presenta vaciándose, saliendo de sí. Se trata, por así decirlo, de un parto invertido: la eclosión de la eclosión, la venida-en-la-salida del mundo *en él*.

NMT, p. 18) particular, aquélla que le permite a la Magdalena *tocar lo intocable* de la mortalidad en su mirada del sepulcro vacío, esto es, acoger a la verdad de este *morir* infinito del resucitado en el umbral de su parpadeo. La verdad de la muerte resucitada, la muerte que se levanta en su retirada, es una verdad que, como el cuerpo del desaparecido en *Treno*, se presenta en su partida y parte ella misma en su presentación. Si el parpadeo puede acogerla, puede *tocarla*, es porque el cierre del ojo sobre la imagen que desea es un acto de *posesión desposeída*: lo que acogemos aquí es el resto en el que se cifra la certeza de que no podemos acogerlo *todo*. Esto, porque sólo al volver nuestra mirada sobre nuestros ojos parpadeantes podemos oír, como sugiere Nancy, “la escucha de nuestro propio oído y ver mirar a nuestro ojo aquello que lo abre y que se eclipsa en esa apertura” (NMT, p. 19): la verdad del *morir* como la elevación infinita de una presencia que se *abre* y se dilata para siempre en el umbral de su fuga. La vida de quienes desaparecen sólo sobrevive entre nosotros, sólo *resucita aquí*, en la medida en que pueda habitar nuestro presente como aquello que lo interrumpe, lo excede, lo abandona sin fin.

Un último asunto: entendido como la figura de esa disposición receptiva que nos permite *tocar* al desaparecido en su (des)aparición de nuestro mundo, el parpadeo *salva* algo de su singularidad irredimible, no en el sentido salvífico de lo que se sublima, sino como protección de lo que se *toca* como perdido (cf. Oyarzún, 2000, p. 9). 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 aquí *proteger el secreto de lo perdido como perdido*, afirmar el abismo que se abre entre el ojo y la luz, entre el doliente y la vida que se ausenta de su memoria. La salvación no es otra cosa que el saludo 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, D, p. 169). No hay nada que redimir y es justamente esa *nada*, ese fondo sin fondo hacia el que se retira el desaparecido al empezar su viaje mortuorio, la que se saluda y se salva en la resurrección.

El saludo de la salvación no ofrece, siguiendo a Nancy, 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” (Nancy, D, p. 170); la desolación de un abandono siempre doloroso para el doliente, aunque también reconfortante, si entendemos por esta palabra no el retorno del muerto a la vida, sino la apertura de un camino que le permite *tocarlo* en y como el límite de su desaparición. 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, respectivamente borde interno y externo del umbral del morir. Allí donde la memoria *toca* la estela del alejamiento, allí donde el doliente siente intensamente el salto mortal de una presencia hacia la intimidad de su abismo. Es justo en ese límite del tacto, que no sería otro que el del umbral del parpadeo, en donde se entrevé el consuelo de una salvación que, como escribe Nancy, “no salva nada del abismo, pero saluda el abismo salvo” (Nancy, D, p. 171). La salvación saluda y salva aquí la singularidad intacta del desaparecido, resguardándola 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 catorce minutos —las catorce estaciones antes de la muerte, los catorce intervalos efímeros que cifran el viaje a la eternidad—, éstas habrán de disolverse. De ahí que no debamos confundir la consolación con la esperanza de un regreso redentor. Esto porque, como escribe Agamben (2008), “el mundo salvado coincide con lo irremediamente perdido” (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.

El agua del río en las imágenes de *Treno* no salva los cuerpos rescatándolos de su desaparición y entregándolos a las orillas que los esperan. Al contrario, los salva al afirmar la infinitud de su viaje en su canto fúnebre, acompañándolos con su torrente en su transición hacia la eternidad, en su tránsito hacia la orilla-sin-orilla de la muerte. La salvación aquí, pues, no es sino la afirmación de una renuncia *activa* que, como advertíamos antes, se opone a la *pasividad* de la resignación: es una renuncia que, como sentimos frente a las imágenes de esta videoinstalación, consiste en la apertura de nuestro mundo al camino infinito que cada vida singular traza en su huida. El camino, diríamos, en el que el duelo es un darse-para-recibir el don de la muerte, que nos permite acompañar al otro en su tenderse hacia una ausencia (in)tocable. El camino, sin más, en el que su presencia intensa está aquí como allá, aquí *con* nosotros y ya mismo *fuera* de nosotros. Sólo la mano que se abre, aquélla que renuncia en su gesto de abstinencia a toda apropiación, aquélla que guía al ciego en la penumbra, aquélla que *abre el camino*, puede despedirse: en el susurro de *Treno* resuena un saludo de salvación —esto es, el saludo de un canto fúnebre, el saludo de una despedida.

¿Es, finalmente, la estructura de la mirada parpadeante una estructura de duelo? ¿Hasta qué punto podemos decir que el puente interrumpido que en *Treno* se teje entre el ojo y la imagen, entre el yo vivo del espectador y el *morir* suspendido del desaparecido, entre un presente poroso 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 imposibilidad. Si la resurrección

no consiste aquí en una redención estética, el encuentro que se produce con la singularidad del desaparecido en la obra sólo puede darse en su propia interrupción. Una interrupción que, para retomar el gesto de las voces que claman sobre el agua que corre, es la interrupción de un diálogo suspendido. En efecto, el recorrido de las voces que retumban 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 Echeverri, “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 *et al.*, 2009, p. 54). En el camino sin dirección ni fin que esta revuelta dibuja, *Treno* nos llama a escuchar el aliento mudo de los cuerpos que no vemos, a acogerlo como el secreto insondable de su muerte. Secreto que, en su resistencia a la comprensión, en su cualidad de resto, subraya la fuerza del “llamado incontestable” del desaparecido sin enmudecerlo. Ese llamado vigente, necesario, en el que, metafóricamente, nos sumergimos entre las dos orillas del río: el diálogo entre el espectador y la obra y, a su vez, entre ésta y la voz que una vez llamó a la artista y que nos sigue y seguirá interpelando siempre con su resonancia entrecortada, con su grito vestigial.

Sólo en este sentido, sólo en esta (im)posibilidad del contacto que supone toda suspensión, podemos pensar en la imagen móvil de *Treno* como una figura de duelo o, si se quiere, como la figura de una memoria que *recuerda tocando lo perdido*. Una memoria, pues, que se figura en la conexión figural que establece entre el presente y el pasado como la intimidad inextricable entre *umbra* y *veritas* que se cifra en el corte, la interrupción o el instante parpadeante en el que la verdad del pasado interrumpe el flujo de la mirada del presente y, así, se (re)vela en él. Una memoria, en conclusión, que no busca reintegrar el pasado a su presente borrando las huellas de lo perdido; una memoria que, al contrario, *comparece* ante lo que está y estará siempre más allá de la dimensión temporal del presente y que, por ende, se resiste a su representación en el instante empírico concreto (cf. Acosta, 2014, p. 53). Así también comparece nuestra visión ante el destello de luz de la proyección, que permanece y debe permanecer invisible para que el río empiece a correr en las pantallas. No podemos ver las imágenes de *Treno* sino dándole la espalda al ojo de la cámara que las proyecta. De manera análoga, no podemos recordar el pasado como pasado sino aceptando que su temporalidad excede y con su exceso, ilumina todo lo que vemos. La memoria doliente, ahuecada y discontinua que se abre con esta suspensión es una memoria sin más, que no se aproxima al pasado con una mirada narcisista y que, por lo tanto, no lo cosifica como un fragmento más que deba adherirse al

relato de una Historia pendiente por cerrar. Su tarea es, más bien, proteger su apertura *viva*, pues, en palabras de Richard (2007), 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” (p. 130); enlaces que previenen toda apropiación de lo insensato de la muerte, enlaces solidarios que dan testimonio de los silencios *au-sentidos* que la voz de esa Historia quisiera enmudecer.

En *Treno*, nuestros ojos interrumpidos son, por así decirlo, los ojos de esta memoria-sujeto. Una memoria que, con su saludo piadoso a las vidas que se pierden en su (des)aparición de nuestro mundo, se abre al evento de su salvación —su consolación, su desolación— en el presente. Se abre, sí, al ojo de ese hoyo negro de la muerte que aquí nos mira con su visión ciega, que nos toca con lo insensato de nuestra más propia impropiedad. El ojo de la imagen que, haciendo eco al canto fúnebre de Manrique, nos dice que nuestras vidas, como las de los cuerpos que (des)aparecen en el vestigio de *Treno*, son ríos que van a dar a la orilla prohibida, (in)tocable, del morir.

relato de una Historia pendiente por cerrar. Su tarea es, más bien, proteger su apertura *viva*, pues, en palabras de Richard (2007), 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” (p. 130); enlaces que previenen toda apropiación de lo insensato de la muerte, enlaces solidarios que dan testimonio de los silencios *au-sentidos* que la voz de esa Historia quisiera enmudecer.

En *Treno*, nuestros ojos interrumpidos son, por así decirlo, los ojos de esta memoria-sujeto. Una memoria que, con su saludo piadoso a las vidas que se pierden en su (des)aparición de nuestro mundo, se abre al evento de su salvación —su consolación, su desolación— en el presente. Se abre, sí, al ojo de ese hoyo negro de la muerte que aquí nos mira con su visión ciega, que nos toca con lo insensato de nuestra más propia impropiedad. El ojo de la imagen que, haciendo eco al canto fúnebre de Manrique, nos dice que nuestras vidas, como las de los cuerpos que (des)aparecen en el vestigio de *Treno*, son ríos que van a dar a la orilla prohibida, (in)tocable, del morir.