

Título:

PRESENCIA DESNUDA DE LO OTRO

Bocas de ceniza y Aliento: Potencias críticas y poéticas del rostro

Autora:

ALEJANDRA GÓMEZ VÉLEZ

Convocatoria:

RECONOCIMIENTO NACIONAL A LA CRÍTICA Y EL ENSAYO:
ARTE EN COLOMBIA.

MINISTERIO DE CULTURA – UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Categoría 1: TEXTO LARGO

Convocatorias de Estímulos

Ministerio de Cultura

Colombia

2018

*Este texto hace parte de la investigación realizada durante la escritura de la tesis de maestría *La imagen intermitente. Espera y contestación ante la presencia desnuda de lo otro*, presentada como requisito para optar al título de: Magíster en Estética, fue asesorada por la Dra. María Cecilia Salas Guerra de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, Colombia, 2016.

A Ángela, Jaime y Mercedes por sus miradas y mundos amorosos

Preguntas. Pero ¿acaso no habría otra cosa, es decir, otra manera de jugar con ellas sin reducirlas a la forma en que nos retiene la obligación de escoger entre un habla dialéctica (que rechaza lo inmediato para confiarse únicamente a la fuerza mediadora) y una visión (un habla de visión, visionaria también, que sólo habla cuando uno ve, entrando por el habla en la vista y, por la vista, atraída inmediatamente al ser que sería apertura de luz)?

Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 2008.

Heráclito pone el acento en la exaltante alianza de los contrarios. Ve en ellos, en primer lugar, la condición perfecta y el motor indispensable para la producción de la armonía. En poesía ha llegado a ocurrir que en el momento de la fusión de estos contrarios surgiese un impacto sin origen definido cuya acción disolvente y solitaria provocaba el deslizamiento de los abismos que llevan de modo tan antifísico el poema. Corresponde al poeta salir al paso de este peligro haciendo intervenir o bien un elemento tradicional de probada eficacia o bien el fuego de una acción demiúrgica tan milagrosa que anule el trayecto de causa a efecto. El poeta puede ver entonces cómo se consiguen los contrarios – esos espejismos puntuales y tumultuosos–, cómo se personifica su descendencia inmanente, siendo poesía y verdad, según sabemos, sinónimos.

René Char, *Furor y misterio*, 1979.

Contenido

<u>DESVIAR LA MIRADA</u>	<u>8</u>
1. ROSTRO: IMPOSIBILIDAD DE LA RELACIÓN HUMANA	13
ANTE EL ROSTRO: EL OTRO	14
PREGUNTA INFINITA	18
SILENCIO DEL GRITO	19
HABLA PLURAL, IMAGEN POEMA	21
2. PRESENCIA-AUSENCIA	25
LA AUSENCIA EN LA PRESENCIA	26
VIOLENCIA DEL HABLA Y PENSAMIENTO DE LO IMPOSIBLE	30
<u>REFERENCIAS</u>	<u>35</u>



Juan Manuel Echavarría

“Testigo Esperanza”, 2013.

De la serie *Silencios*. 2010-2015

Fotografía, Dimensiones: 101x152cm.

Recuperado de: http://www.jmechavarria.com/gallery_lostestigos.html

Desviar la mirada

¿Una imagen no comienza a ser interesante –y no comienza, sin más– sólo al darse como una «imagen del otro»?

Georges Didi-Huberman, 2014.

Mirar las obras de arte como objetos pensantes y mirar al mundo con ayuda de estas obras: hacia esto deseo que nos embarquemos.

Gérard Wajcman, 2001.

Georges Didi-Huberman, pensador francés, quien acompañará estas líneas de principio a fin, visitó el complejo de Auschwitz-Birkenau un domingo en la mañana. Tomó algunas fotografías, sin grandes pretensiones, sólo simples imágenes con las que poder *ver* más todavía, y con ellas escribió. Al inicio de una página hay una fotografía en blanco y negro: es un campo de hierba con una franja de flores claras, y al fondo una valla de alambre y hormigón. No hay nada más que ver. Cerca de la valla, en el lugar donde se ubican hoy sosegadamente las flores, fueron arrojados miles de cadáveres, recién gaseados, quemados en hogueras al aire *libre*, en el campo de Birkenau.

Lo que puedo ver, cerca de este cerramiento del campo, se asemeja probablemente a un estado del suelo *anterior* a esos dispositivos aterradores que tenían cuarenta a cincuenta metros de largo por ocho de ancho y dos de profundidad, dispositivos a los que se adjuntaron cunetas destinadas a recoger la grasa humana. “Absolutamente” hablando, no queda nada para ver de todo aquello. Pero el *después* de esa historia, donde me sitúo hoy, también exigió *trabajar*, trabajar con efectos diferidos, trabajar “relativamente”. Es eso lo que advierto al descubrir, con el corazón estrujado, esta pululación bizarra de flores blancas en el lugar exacto de las fosas de cremación. (...) la exuberancia con la que pujan las flores de los campos no es otra cosa, en definitiva, que la

contrapartida de una hecatombe humana de la que se aprovecha, en su beneficio, esta franja de tierra polaca¹.

La franja de flores blancas, que nos hace *ver* Didi-Huberman, carga consigo una fuerza abrumadora de memoria, que le permite, además de ser flores –y sin dejar de serlo– ser ante todo *imagen*. Imagen que responde y contesta a la *hecatombe humana*, y desde la que es posible, por tanto, hablar de la imposibilidad irrefragable que hay en el encuentro entre humanos.

El análisis que nos concierne en las siguientes páginas se verá afectado por imágenes que nos hacen desviar la mirada al devenir objetos pensantes y críticos. Imágenes que aparecen en la frontera entre lo invisible y lo visible, entre la ausencia y la presencia. Sabemos desde hace siglos que el único modo de franquear esta frontera es a través de la potencia poética de la imagen, pues estas nociones enfrentadas, que determinan todo el devenir de la imagen y la mirada en nuestros tiempos, son difíciles de asir y de comprender. Es por ello que lo esencial de la imagen y a lo que apelaremos, es a su poder de colisión entre nociones y tiempos, como anuncia el pensador francés Jean-Luc Nancy, quien nos acompañará silenciosamente: “La imagen debe tocar a la presencia invisible de lo distinto, a la distinción de su presencia”². La imagen tiene pues el poder de hacer ver la presencia invisible de lo oculto, de la pérdida, de la ausencia. De ahí que lo que se destaca de la imagen es su capacidad de permanencia en el movimiento constante entre sentidos y tiempos, potencia que se afirma con la pregunta del pensador mexicano Octavio Paz: “¿Cómo la imagen encerrando dos o más sentidos es una y resiste la tensión de tantas fuerzas contrarias?”³.

Miremos ahora hacia otro lado, hacia un lugar sobre todo más próximo, pero desde la misma posición: Se ve un espacio invadido de vegetación, pequeños árboles que no parecen tener más de diez años, el suelo cubierto de hojarasca, musgos y líquenes que buscan un

¹ Georges Didi-Huberman, *Cortezas* (Santander: Shangrila, 2014), 55-57.

²Jean-Luc Nancy, “La imagen – Lo distinto”. *Revista Laguna*, 11. 9-22. (2002):12 [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/11%20-%202002/01%20\(Jean-Luc%20Nancy\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/11%20-%202002/01%20(Jean-Luc%20Nancy).pdf) (Consultado en 2016)

³ Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: FCE, 1972), 40.

lugar entre las grietas de un muro que sostiene un tablero, cuyo esmalte verde se cae a pedazos, pero que contiene todavía unos últimos trazos. En medio de la imagen, junto al tablero, una figura llama la atención, es un cerdo que nos mira de frente: Un animal doméstico en medio de un espacio desolado. Un salón que otrora pertenecía a una escuela y hoy es morada de un cerdo que sobrevive al arrasamiento de la violencia entre grupos del conflicto armado colombiano. En la fotografía no vemos nada más, porque nada más quedó allí, sólo la memoria latente del espacio, que corresponde a la imagen *hacer ver y volver presente*.

El nombre de la obra es *Testigo esperanza* (2013), pertenece a la serie *Testigos de los silencios* del artista colombiano Juan Manuel Echavarría, quien presenta en su incansable trabajo lo que *queda* de diversas escuelas de los Montes de María en la región del caribe colombiano; escuelas y pueblos que fueron devastados por los enfrentamientos entre grupos armados del conflicto interno del país. Esta imagen condensa múltiples sentidos y, por tanto, múltiples tiempos. Con la figura del *testigo*, presente allí, colisionan el pasado y el presente: el cerdo es, paradójicamente, la señal más evidente de que hubo alguna vez presencia humana, pero es a su vez, lo que nos muestra la violencia de lo otro. Presencia y ausencia se convocan en la imagen, para acceder al *otro* tiempo de lo visual, es decir, a la imagen como anacronismo.

Obras de dos artistas colombianos se tratarán en esta disertación, su rasgo común es que son una contestación ante *una humanidad en falta*. Son imágenes que logran exponer la violencia y el conflicto sin ser sólo representación, pues presentan la ausencia invisible de lo *distinto* y nos sitúan frente a una presencia de lo *otro*, presencia extraña que se manifiesta con fuerza, como en los *Testigos de los Silencios*, en el rostro inaprehensible y plural de la obra *Bocas de ceniza* de Echavarría, y en el aparecer y desaparecer del *otro* en *Aliento* de Oscar Muñoz. Obras que, en el choque obligado de pensamientos y tiempos, son capaces de ser *imágenes* que contestan al conflicto y a la violencia –tema reclamante en nuestro mundo, por imposible y poco tolerable– desde una perspectiva crítica que hace desviar la mirada.

Estas imágenes son objetos pensantes y es por ello que para acceder al umbral en el que aparecen, se acudirá a pensamientos de la abertura y de lo otro. Pensamientos que accedan libremente al cruce de tiempos y a la manifestación de la presencia-ausencia que es la imagen. No se trata entonces de acompañar o ilustrar el discurso, sino de aproximarse a la imagen misma como discurso y apertura de múltiples mundos. Frente a modelos de crítica y análisis de la imagen que se instalan en discursos institucionales y que en ocasiones corren el riesgo de ser estetizantes, este trabajo toma otra deriva, pues nuestra mirada se inclina por la vía que anuncia Nancy:

La mirada es la cosa que sale, la cosa de la salida; y, para ser más precisos: la mirada no es nada fenoménico; por el contrario, es la *cosa en sí* de una salida de sí, (...) y la cosa en sí de la salida o de la abertura no es una mirada sobre un objeto, sino la abertura hacia un mundo. En verdad ya no es siquiera una mirada-*sobre*: es una mirada a secas, abierta no sobre sino *por* la evidencia del mundo.⁴

De modo que la mirada aquí, no reposa *sobre* los objetos, sino que se abre desde el objeto y por este, hacia múltiples mundos, haciendo ver y volviendo presente el objeto mirado. Podría pensarse entonces que la imagen, con su potencia de *hacer ver* y *volver presente* lo que no podemos ver, nos llevaría a una toma de posición frente al mundo.

Nuestra búsqueda se dirige hacia una *imagen* que resiste al choque de tiempos y pensamientos, y contesta de este modo a la imposibilidad de la relación humana, de modo que las obras *Bocas de Ceniza* (Echavarría, 2003-2004) y *Aliento* (Muñoz, 1995) presidirán el discurso, pues la pregunta que las anima es la del *rostro* que nos pone de frente la condición de *otro* que nos mira y nos interpela. Para ello, recurriremos, mayormente, a las consideraciones del pensador lituano Emmanuel Levinas y el circunloquio que hace de éste Maurice Blanchot, –pensador francés a quien seguiremos lo más cerca que su escritura permita⁵–, estos discursos nos permitirán acceder a lo *otro* del rostro. Pues con estos

⁴ Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrotu, 2006), 79.

⁵ Es propicio anticipar que la escritura de Blanchot es difícil de abordar en cuanto está siempre rodeando la incertidumbre y la sospecha, va en derredor de la escritura y el pensamiento, en donde *encontrar* y *buscar* se funden en un mismo sentido, como él mismo lo anuncia: “Recuerdo que la palabra encontrar no significa en absoluto encontrar, en el sentido del resultado práctico científico. Encontrar [*trouver*], es girar, voltear o

pensadores se aborda al otro como inalcanzable, como infinito, al que nunca podremos asir pero que nos funda como un 'yo' en el mundo. En este sentido, el otro genera una distancia infranqueable, por su presencia inmediata, pues en el momento en el que el otro está frente a mí, se funda una separación, una lejanía que es a su vez una atracción. Así, el movimiento oscilante entre presencia y ausencia de la relación humana se manifiesta en el rostro, cuando se sitúa de frente y nos mira. Y es así como la imposibilidad en esta relación, deviene una brecha sin fondo que sólo la imagen nos permite abordar.

rodear [*tourner*], dar la vuelta a algo, ir en derredor. Encontrar un canto, es tornear el movimiento melódico, hacerlo rodar. Aquí ninguna idea de meta, y menos todavía de detención. Encontrar [*trouver*] es casi exactamente la misma palabra que buscar [*chercher*], que quiere decir: «dar la vuelta a». (Blanchot, 2008, pág. 32).

1. Rostro: imposibilidad de la relación humana

Dos imágenes: en la primera, siete rostros aparecen en primer plano, uno sucede al otro cantando su historia; en la segunda hay doce espejos redondos en un muro a la altura de la mirada, parecen no llevar nada en ellos, pero la cercanía del espectador y su exhalación hacen aparecer en la superficie del disco la imagen de *otro*. Se trata de las obras de artistas colombianos: *Bocas de ceniza*, de Juan Manuel Echavarría (2003-2004) y *Aliento* de Oscar Muñoz (1995).

Estos rostros, diferentes y hablantes, permiten rastrear la imposibilidad manifiesta en el encuentro con el otro y las sentencias éticas que de aquí se despliegan. De ahí que las consideraciones de Emmanuel Levinas a propósito del rostro como *infinito* y las diversas reflexiones de Maurice Blanchot sobre el pensamiento de lo imposible, sean propicias para acceder al rostro como presencia desnuda de lo otro. De esta manera, un primer análisis partirá de la obra *Bocas de ceniza*, en busca del surgimiento del rostro como ética primera, lo cual nos llevará al rostro como inabarcable e irreductible por tanto a la totalidad, es decir, a un rostro infinito, plural y lejos de toda posibilidad. En segundo lugar, la presencia-ausencia manifiesta en *Aliento*, nos permite entender la inestabilidad de la imagen, su variabilidad, su carácter cambiante, de ahí que el rostro y la llamada que invoca nos sitúe de frente ante la ausencia, –a lo otro o a su sombra– dando lugar a la imposibilidad como fuente y origen de la relación humana.

Partamos de esto:

Es posible: la lógica no lo prohíbe, ni la ciencia ni la costumbre presentan objeciones. Posible entonces es un marco vacío: es lo que no está en desacuerdo con lo real, o bien lo que aún no es real, ni, por lo tanto, necesario. (...) La posibilidad no es eso que es solamente posible y

que debería considerarse como menos que real. La posibilidad, en este nuevo sentido, es más que la realidad: es ser, más el poder de serlo.⁶

La posibilidad es el lenguaje como poder. El lenguaje es violencia en tanto el poder de la palabra transgrede lo que quiere nombrar. La imposibilidad sería entonces la pérdida de poder, el alejamiento y la distancia de la posibilidad, del mandamiento inseparable del lenguaje. Pero ¿cómo relacionarse con otro sin pasar por un habla de poder? ¿cómo encontrarse entre humanos sin pasar por un habla de violencia? ¿No sería esto un desencuentro, un error, como el que quiere el poeta: una locura?

¿Qué asir sino lo que se escapa?
¿Qué ver sino lo que se oscurece?
¿Qué desear sino lo que muere
sino lo que habla y se desgarrar?⁷

Buscamos entonces un pensamiento de lo imposible, que ve en la oscuridad y no en la luz, que intenta no reducirse a la palabra, que busca un habla errante, un habla otra. Que se escapa del poder para encontrarse: Imposibilidad entre los hombres. Es la falta de poder lo que posibilitaría su encuentro, su relación, pero ¿cómo acceder a ella? La relación que se da en un primer encuentro con el otro está mediada por el rostro y dónde encontrar la imposibilidad más evidente, si no es él. El rostro carga siempre consigo la falta de poder, la imposibilidad de comprensión, de abarcamiento, y desde allí, desde su primera mirada, la imposibilidad se manifiesta.

ANTE EL ROSTRO: EL OTRO

En un encuentro casual Juan Manuel Echavarría conoció a Dorismel Hernández, un hombre que se acercó a su mesa en un restaurante de Cartagena y preguntó si podía cantar.

⁶ Maurice Blanchot, *La conversación infinita* (Madrid: Arena Libros, 2008), 52.

⁷ Yves Bonnefoy, *La imperfección es la cima* (Santo Domingo: Aquiles Julian, 2010)

Dorismel Hernández sobrevivió a la masacre perpetrada por grupos armados del conflicto colombiano, en Trojas de Cataca, en la Ciénaga Grande de Santa Marta. Huyendo de allí le prometió a Dios que si se salvaba compondría una canción. Los versos que cantó ese día al artista, detonaron la búsqueda de otros cantos y otros rostros de la cual resultó la obra *Bocas de ceniza* (2003-2004).⁸

Los rostros de siete personas sobrevivientes del conflicto armado en Colombia, son registrados en primer plano, cantando a capela canciones de su autoría sobre las masacres y los desplazamientos forzados de los que fueron víctimas. El título de la obra hace referencia a esta historia:

Un miércoles de ceniza, comienzo de la cuaresma, a contracorriente del río Magdalena, entraron los españoles a Colombia. El día pretextó el nombre, Bocas de Ceniza, con que bautizaron su puerta de acceso: la desembocadura del río. Penitencia y resurrección marcaron para siempre esa geografía. Hoy la corriente del Magdalena arrastra y da salida a los cuerpos de muchos colombianos asesinados en interminables episodios de violencia.⁹

En el movimiento de ausencia y presencia que genera la obra, aparecen otros modos de habla: discontinuos, fragmentarios, multidireccionales, ajenos a la unidad. Son rostros. Es decir, rostros, como primera instancia del hombre que es mirada, la que transmite inmediatamente algo en presencia del otro, lo primero que es mirado y habla. La obra, en su habla discontinua, genera un juego oscilante de presencia y ausencia, que no se concreta, que no se acaba. El rostro que canta allí, es más que rostro, es cuerpo, es memoria, es habla, es ausencia y presencia, pasado y presente, es habla plural. Logra construir memoria, permitiendo otros modos de hablar. Son rostros que cantan, “ausencia de voces para gritar”¹⁰, denuncian la guerra, fragmentan el habla, reclaman respuestas. *Bocas de ceniza* se implanta como imagen poética que juega con un habla plural y que busca construir una memoria otra de la guerra.

⁸ Véase: http://jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html

⁹ Ana Tiscornia, *Juan Manuel Echavarría*. (2005).

http://jmechavarria.com/pdf/Tiscornia_Echavarría_Spa.pdf (Consultado en junio 2014)

¹⁰ Maurice Blanchot, *Blanchot sobre Artaud* (1994) 5.

<https://es.scribd.com/doc/191098984/Blanchot-Maurice-Sobre-Artaud> (Consultado en junio de 2014)

Ahora bien, el rostro, por su desnudez, su vulnerabilidad, su exposición, es la primera instancia directa del cuerpo que es mirada en el encuentro con el otro. El rostro está *expuesto* a los ojos de quien lo ve, pero no se deja aprehender y por ello se presenta como paradoja, pues está sobreexpuesto y subexpuesto ante los ojos del otro. Es lo primero que se presenta y que se cree conocer, pero en su infinita extrañeza no se deja contener. El encuentro con el otro está mediado por la percepción, pero no se reduce a ella en una mirada vuelta al rostro. “El acceso al rostro es de entrada ético”¹¹. *Bocas de ceniza* sitúa al espectador ante siete rostros que cantan la *hecatombe humana*, pero ¿si se miran los rostros sin cantos habría que responder a ellos por ser sólo rostros, responder de ellos y para ellos, sólo por ser un *rostro desnudo del otro*?

El otro es el único ser al que yo puedo querer matar: El homicidio es el modo de apoderarse de lo que no se puede tener, el otro me sobrepasa, no lo puedo asir, no lo puedo contener, y ante este deseo de posesión del otro aparece lo infinito. Levinas se refiere a la idea de infinito en cuanto a la subjetividad que recibe al otro como hospitalidad, es decir, el Mismo, el Yo, que “contiene en sí lo que no puede contener por la sola virtud de su identidad”¹².

La relación con el infinito está mediada por el *deseo* –que no se satisface, que aumenta incluso en su insatisfacción, y que difiere por tanto de la necesidad, en cuanto esta se funda en una carencia que puede ser colmada–. El infinito es más fuerte que el querer violentar y se manifiesta en el rostro como expresión original, como primera palabra: *No matarás*. Allí en ese momento en el que el rostro se manifiesta como resistencia y habla: *No matarás*, “hay una relación, no con una resistencia mayor, sino con algo absolutamente Otro: la resistencia ética. De este modo la epifanía que el rostro presenta es absolutamente ética”¹³.

¹¹ Emmanuel Levinas, *Ética e infinito* (Madrid: Antonio Machado, 1991), 71.

¹² Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito: Ensayo sobre la exterioridad* (Salamanca: Sígueme, 1977), 52.

¹³ Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito*, 212.

Blanchot por su parte se refiere al prójimo como el *Extranjero*, el *Desconocido*, el que está en el afuera, errando en el lugar de lo invisible pues no pertenece a nuestro horizonte.

El prójimo es el totalmente Otro; el otro es el que me supera absolutamente; la relación con el otro que es el prójimo es una relación trascendente, lo que quiere decir que hay una distancia infinita y, en cierto sentido, infranqueable entre el otro y yo.¹⁴

Estar ante el rostro del otro no supone dominarlo o aprehenderlo; este no sólo mira, sino que desborda la mirada. Ante el rostro no puedo ya poder, es decir, “la expresión que el rostro introduce en el mundo no desafía la debilidad de mis poderes, sino mi poder de poder”¹⁵. El rostro desborda la forma que lo delimita y al hablar invita a una relación, sin dejar por ello de ser presencia de oscuro contenido que escapa a la comprensión.

La relación con el otro se funda entonces contando con esta separación que impone el rostro de cada quien, en su estatuto de prójimo, siempre *otro*. Es decir, lo incomprendible e inalcanzable del otro me atrae y en este sentido se genera una relación. Y en ello hay una responsabilidad implícita con el otro pese a la separación, podría decirse que es de esta misma que surge esta responsabilidad. Se trata del otro como rostro que no conocemos, pero del que hemos de responder en cuanto le vemos y él nos mira; así la responsabilidad sería inicialmente para el otro. Para Levinas la responsabilidad aparece no como un simple atributo, sino como estructura fundamental de la subjetividad: el otro se aproxima a mí en tanto yo soy responsable de él, es una relación asimétrica, no hay reciprocidad, la responsabilidad del yo es intransferible. En tal sentido, Blanchot coincide con Levinas al decir que

El hombre en cuanto prójimo y viniendo siempre del Afuera, siempre desarraigado en relación conmigo, desposeído y sin morada, aquel que es como por definición proletario (...) no entra en diálogo conmigo: si le hablo le invoco, y le hablo como a quien no puedo alcanzar (...); si me habla, me habla a través de la infinita distancia a la que está de mí.¹⁶

¹⁴ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 67.

¹⁵ Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito*, 211

¹⁶ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 72.

En esta instancia es posible pensar *Bocas de ceniza* como espacio en el que el otro se muestra ante mí y me interpela, teniendo claro que este otro está siempre en una distancia infinita que no se puede franquear, pero que esta misma distancia es constitutiva de la relación con el otro. En otras palabras, al situarse el rostro del otro ante mí, debo responder de él; sólo por el hecho de ser rostro ante mí soy responsable de él. Así, los rostros que expone la obra son presencia infinita, imposible de asir y de contener, pero, aun así, o por ello mismo, interpelan en la relación asimétrica que generan.

PREGUNTA INFINITA

Siete rostros trabajados por el tiempo y surcados por la memoria de la violencia; siete rostros cuyos cantos son pregunta sin respuesta y testimonio de lo innombrable del horror de las masacres; cantos que son más que discurso, y que renuevan estas preguntas: “¿Es posible que el extremo pensamiento y el sufrimiento extremo abran el mismo horizonte? ¿Es posible que sufrir sea, en definitiva, pensar?”¹⁷.

El canto y la pregunta dejan el espacio abierto, inconcluso, incesante; la pregunta pide algo más, no concreta el habla, la lleva hacia el afuera, la dispersa, al igual que la ceniza, como nos recuerda el poeta Robert Walser: “no hay en ella lo más mínimo que se niegue a dispersarse al instante volando”. En otras palabras: “(...) el habla que pregunta afirma que ella es sólo una parte. La pregunta (...) sería el lugar donde el habla se da siempre como inacabada”¹⁸. En efecto, la pregunta que canta *Bocas de Ceniza* no se concreta con una respuesta, al menos no del orden dialéctico, pues esta sería insuficiente y cerraría el campo abierto generado por el interrogante, la respuesta detiene la dispersión que genera la pregunta y que, por ello mismo, por ser pregunta incesante e infinita, es potente. La respuesta sería la desgracia de la pregunta, pues quiere cerrarla, de-terminarla. Aunque no hay respuesta que limite su infinitud, pues el silencio que inicia la interrogación despoja al ser de sí mismo, lo libera de sí y permite su apertura hacia el afuera, hacia un campo neutro, pues la pregunta permanece siempre a la espera de la respuesta.

¹⁷ Maurice Blanchot, *Blanchot sobre Artaud*, 7.

¹⁸ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 12.

Hay, por tanto, una relación de extrañeza entre pregunta y respuesta; quien ve y escucha *Bocas de ceniza*, responde, pero al hacerlo debe “recobrar la esencia de la pregunta, que no se apaga por lo que responde”¹⁹ y así mismo la pregunta reclama siempre una respuesta de lo otro, aun sabiendo que no podrá ser respondida. Si la pregunta es el habla como desvío, entonces la obra de Juan Manuel Echavarría lleva al desvío, a la errancia. La pregunta dispersa, pues está siempre esperando, pero en esa espera se gira siempre hacia sí misma y huye de toda respuesta. Ante la obra –canto-rostro-otro– se pierde el poder de responder, su presencia infinita nos imposibilita y nos desborda como pregunta incesante. Esta inquietante obra es presencia infinita del rostro ante mí y es pregunta incesante que huye hacia el afuera y no se deja atrapar en la afirmación o negación que clama la respuesta. Ante *Bocas de ceniza* cualquier respuesta es insuficiente. Por ello, pensar la obra como pregunta infinita es descubrir allí un carácter móvil que permite el tránsito hacia un ámbito universal donde la obra deviene pregunta *desde, sobre y en* la guerra en cualquier tiempo y lugar.

SILENCIO DEL GRITO

El origen del habla radica en la canción, y el origen de la canción, en la necesidad de llenar por medio del sonido la inmensidad y el vacío del alma humana.

J.M. Coetzee, 1999.

Siete rostros que cantan la ausencia, siete rostros-mirada que imponen el silencio inherente a la experiencia de la violencia ilimitada y dispersa. La potencia del canto viene de cada rostro que mira e interpela impasiblemente al espectador, quien debe responder a la mirada al tiempo que se ve neutralizado para hacerlo en términos discursivos, pues la mirada y el canto escapan al discurso.

¹⁹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 14.

El rostro cantante es presencia, pero deviene ausencia cuando se está ante él. Al decir canto, está implícita la palabra, pero aquí la palabra se agota para comprender el canto. La conversación entre el espectador y la obra no es un diálogo habitual en el que uno pregunta y otro responde; va mucho más allá, pues es el silencio inherente al rostro que canta el que permite la conversación, es el silencio de la mirada de estos rostros el que quiere gritar, y así el canto deviene grito y nos despoja de todo. Después del grito: el silencio. “La voz que habla sin palabra, silenciosamente, por el silencio del grito, tiende a ser, aunque fuere la más interior, la voz de nadie: ¿quién habla cuando habla la voz?”²⁰. ¿Quién habla en *Bocas de Ceniza*? ¿Quién pregunta y quién -si pudiese- responde?

Durante mucho tiempo se creyó que el lenguaje era dueño del tiempo, que servía tanto como vínculo futuro en la palabra dada que como memoria y relato; se creyó que era profecía o historia; se creyó también que su soberanía tenía el poder de hacer aparecer el cuerpo visible y eterno de la verdad; se creyó que su esencia se encontraba en la forma de las palabras o en el soplo que las hacía vibrar. Pero no es más que rumor informe y fluido, su fuerza está en su disimulo; por eso es una sola y misma cosa con la erosión del tiempo; es olvido sin profundidad y vacío transparente de la espera.²¹

Resulta que las palabras de Foucault, magistralmente, compendian toda la reflexión anterior que varias páginas se ha llevado. Es cierto que el lenguaje que conocemos, del que hacemos uso diario, se agota ante la obra, pues los cantos devienen rumores sin forma y se disgregan en el silencio que cargan, y por *la ausencia de voces para gritar* cantan, dedicando el último aliento que emerge de la supervivencia de estos rostros, que más que rostros son preguntas atentas, por y para la espera. Pero la espera por la que aparecen los *rostros-pregunta* no supone un fin o un objeto que la colme, ya lo hemos dicho, la respuesta a la pregunta es la desgracia y si llegara a responder, la espera desaparecería y así su potencia: la pregunta.

²⁰ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 331.

²¹ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*. (1966). 26.

<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/Foucault%20-%20el%20pensamiento%20del%20afuera.pdf> (Consultado en octubre de 2014).

HABLA PLURAL, IMAGEN POEMA

El poeta crea imágenes, poemas; y el poema hace del lector imagen, poesía.

Octavio Paz, 1972.

LAS SIRENAS: parece que cantaban, pero de una manera que no satisfacía, porque sólo dejaban oír la dirección hacia donde se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera felicidad del canto. Sin embargo, por sus cantos imperfectos, que sólo eran aún canto venidero, conducían al navegante hacia aquel espacio en donde el cantar empezaría de verdad. Por lo tanto, no lo engañaban, llevaban realmente a la meta. Pero, tras alcanzar el lugar, ¿qué sucedía? ¿Cuál era ese lugar? Aquél en donde sólo era posible desaparecer, porque la música, en esa región de fuente y origen, desapareció más completamente que en ningún otro lugar del mundo: mar en donde, con los oídos tapados, zozobraban los vivos y en donde las Sirenas, dando una prueba de su buena voluntad, también tuvieron que desaparecer un día.²²

Recordemos en la *Odisea* a Circe hablándole a Ulises:

Llegarás primero a las sirenas que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos (...) cuando vuelve a su hogar, sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo. Pasa de largo (...), mas si tu desearas oírlas has que te aten en la velera embarcación de pies y manos (...) y así podrás deleitarte escuchando a las sirenas.²³

Ante el canto de las sirenas hay que huir, pues se corre el riesgo de que, al escucharlo, por la fascinación, no se regrese. Se puede pensar con Blanchot que este encantamiento

(...) mediante una promesa enigmática, exponía a los hombres a ser infieles consigo mismos, a su canto humano e incluso a la esencia del canto, despertando la esperanza y el deseo de un más allá maravilloso, y ese más allá solo lo representaba un desierto, como si la región matriz de la música hubiese sido el único lugar totalmente privado de la música, un lugar de aridez y

²² Maurice Blanchot, *El libro que vendrá* (Caracas: Monte Ávila, 1959), 9.

²³ Homero, *La Odisea* (Bogotá: Oveja Negra, 1993), 146.

sequía en donde el silencio, como el ruido, quemaba, en quien dispusiera de él, cualquier vía de acceso al canto.²⁴

En la obra de Echavarría, los siete cantos en su pluralidad convocan al silencio como única y posible contestación, creando un juego de extrañeza entre los hombres, en el que reconocer al otro y ser re-conocido por el otro sólo conduciría a una proximidad totalizante. Por consiguiente, ante la multiplicidad no se trata de emprender una búsqueda unificadora, no se trata de dar un sentido único al canto que la obra suscita, no se trata de hablar de la violencia y de la guerra y de sus consecuencias, pues la obra como poema fragmentado no es un poema inacabado o incumplido, sino que busca otro modo de cumplimiento, en el cual está en juego la pregunta que deviene grito y posteriormente silencio en una espera infinita. La obra es irreductible a la unidad, a la totalidad, y se juega en un habla plural, la cual nunca se sujeta al diálogo entre el *yo* y *el Mismo* del que se vale la dialéctica²⁵. El habla plural emerge justamente de la separación entre el *yo* y el Otro infinito y sólo en esa misteriosa diferencia (o en esa relación fundada en la separación) es posible la proliferación de las hablas.

Bocas de ceniza es la discontinuidad del habla, lenguaje fragmentado que se afirma en la interrupción, en la grieta, en la fisura, en la intermitencia, no busca la plenitud del ser, aquí “el ser no es el ser, sino la falta de ser, falta viviente que hace que la vida sea inacabada, inaprehensible e inexpresable”²⁶. La potencia poética de la obra es el lenguaje en fragmentos, y así, la obra como poesía y poema.

Pero pensemos esto más claramente. La poesía pone en libertad a la materia, es decir, “la materia, vencida o deformada en el utensilio, recobra su esplendor en la obra de arte”²⁷. Por tanto, no hay victoria sobre la materia (pintura, escultura, palabra, etc.) en la creación artística, sino una posibilidad de que la materia sea libre. La poesía se acerca más al

²⁴ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, 10.

²⁵ “Toda habla es mandamiento, terror, seducción, resentimiento, halago, empresa; toda habla es violencia —y pretender ignorarlo al pretender dialogar, es añadir hipocresía liberal al optimismo dialéctico, para el cual la guerra sigue siendo una forma de diálogo”. Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 100.

²⁶ Blanchot, *Blanchot sobre Artaud*, 5.

²⁷ Octavio Paz, *El arco y la lira*, 22.

lenguaje hablado, pues es ligero, libre, menos reflexivo y ‘natural’. El hombre al querer ponerle marcos al lenguaje se priva de su libertad y se aleja entonces de la poesía, en otras palabras, al direccionar el lenguaje hacia la prosa, o hacia la ciencia, o hacia un estilo de arte (pintura barroca, surrealista, cubista), o hacia donde se quiera, lo que ocurre es que se categoriza y se le da un único sentido, una dirección. “El mundo del hombre es el mundo del sentido, tolera la ambigüedad, la contradicción, la locura o el embrollo, no la carencia de sentido”²⁸. El poema, al poner en libertad a la materia y al lenguaje, recobra su origen y hace caso omiso a la clasificación, a la direccionalidad. Es heterogéneo, multidireccional, no se deja asir en ninguna categoría, pues la palabra está allí latente con sus múltiples sentidos y nos desvía siempre hacia el afuera, hacia lo desconocido. Nos enfrentamos nuevamente a otra paradoja, el poema es una abertura hacia lo otro, hacia el afuera del lenguaje, pero aun así sólo es posible alcanzarlo a través del lenguaje mismo; así entonces cuando el poema trasciende los límites del lenguaje (cualquiera que este sea) permite transitar en contravía de la objetividad y la hegemonía de la dialéctica a la cual está claramente atada la palabra en nuestro mundo. Si el juego de preguntas y respuestas se agota, si la mandataria visibilidad de la sociedad occidental se ciega, es necesario que aparezcan espacios en los que se permita pensar con detenimiento, con cautela, y crear imágenes poéticas heterogéneas que generen intermitencias entre la luz y la sombra del pasado y del presente con pensamientos críticos frente al futuro para que *la existencia se vuelva habitable*.

Finalmente, por su carácter plural y su multidireccionalidad, la obra de Juan Manuel Echavarría deviene poema. En cada rostro los cantos son potencia crítica y poética, pues si estuviesen escritos o contruidos bajo otro formato no harían del espectador una presencia tan potente como la que generan en la proyección. *Bocas de ceniza* connota la guerra, trasgrede los códigos que establecen la dialéctica y el racionalismo; aquí no se trata de la guerra que ‘narran’ y exponen los medios masivos de comunicación, es otro lenguaje. El ritmo pausado del canto, junto con la mirada de quien canta resuenan como ecos conjurando el olvido. Los cantos aquí no son relatos, trascienden la historia contada, se sumergen en un juego incesante de presencia y ausencia entre el espectador y la obra, van

²⁸ Octavio Paz, *El arco y la lira*, 19.

más allá del lenguaje; las palabras y la imagen se instauran como fuente creadora de memoria de la guerra desviando el habla hacia el silencio y la espera en un tiempo que no es pasado, ni presente, ni futuro, sino simultaneidad de tiempos en movimiento: anacronismo y latencia de la imagen.

¿Cómo acercarse entonces al canto de las sirenas? ¿Cómo enfrentarse a los *rostros-pregunta* de *Bocas de ceniza* sin ser condenados al olvido y al desierto? ¿Cómo acceder a la presencia infinita del rostro sin revestirlo de máscaras totalizantes?

2. Presencia-ausencia

El juego del retrato con la puesta en escena, el teatro, la mirada, en el fondo no dice más que esto: lo que está pintado me mira, por haber sido ya mirado. Si es al rostro al que le corresponde decirlo, es porque es el lugar donde se fundamenta el sentimiento mismo de lo otro y de lo semejante, de la pertenencia a una comunidad de semejantes y de la dificultad de relación con el prójimo.

Jacques Aumont, 1992.

Hasta ahora tenemos sólo preguntas que van construyendo el discurso. Como lo hemos dicho, no hay respuestas suficientes para la pregunta. Es oportuno señalar aquí la reflexión del pensador alemán Hans Ulrich Gumbrecht a propósito del pensamiento de riesgo. Inspirado en las ideas de Wilhelm von Humboldt –acerca de la universidad como el lugar en el que no se transmite únicamente conocimiento sino también, y más importante aún, en donde los diferentes tipos de entusiasmo, entusiasmos de los estudiantes y de los profesores, se disparan mutuamente. Gumbrecht propone la noción de *pensamiento de riesgo*: produce preguntas en lugar de respuestas y, por tanto, genera visiones del mundo alternativas en lugar de alimentar las visiones del mundo ya existentes. Construye nuevos problemas que se adhieren a los ya existentes y no busca respuestas que condicionen el pensamiento, sino preguntas que lo expandan incrementando la complejidad del mundo. Así es que continuaremos formulando preguntas alrededor del movimiento entre ausencia y presencia que funda el otro ante mí; el otro que con su presencia crea al yo, pero que a su

vez es capaz de volverlo ausente por medio de su presencia, y lo haremos ahora pensando con la obra *Aliento* del artista Oscar Muñoz²⁹.

Son doce discos espejados de acero de veinte centímetros cada uno, situados horizontalmente a la altura del rostro del espectador en una pared. Hasta aquí sabemos que al aproximarse a la obra es posible ver nuestro rostro en los espejos. Sin embargo, estos están levemente inclinados hacia abajo, de modo que se hace necesario acercarse para poder observarlos y ver qué es realmente lo que allí aparece. La cercanía permite que la respiración sobre la superficie grasosa de los discos revele una imagen, otro rostro, ya no el nuestro, sino otro. Quien conoce la obra sabe que los rostros que emergen momentáneamente del metal pertenecen a víctimas de la desaparición forzada en Colombia, quien no, simplemente ve rostros que no son el suyo sino rostros de otro. Así, desde la presencia del espectador surge la imagen del otro (desaparecido), y con la pausa del aliento en el espejo éste desaparece nuevamente. Es un constante transitar entre la presencia que cobra vida al respirar y la ausencia del otro que no está, pero que desde su ausencia incluso, aparece intermitentemente gracias a nosotros, los espectadores.

LA AUSENCIA EN LA PRESENCIA

Nos es imposible ver totalmente nuestro ver, puesto que «producir luz supone sombras, una mitad oscura».

Régis Debray. 1992

Inscribir una imagen en la memoria, fijar una imagen para no ser abandonada a la suerte del olvido, esta es la necesidad primordial del hombre: el rechazo de la muerte. Sabemos que la imagen desde sus orígenes está ligada a la muerte, que se produce para prolongar la vida, para darle un lugar justo y necesario en el más allá de la vida. Pensemos en imágenes primitivas, en nuestras antiguas sepulturas, en los sarcófagos, en las catacumbas cristianas,

²⁹ Ver: <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html>

en las estelas funerarias que se encuentran desde la antigüedad hasta hoy. “El arte nace funerario, y renace inmediatamente muerto, bajo el agujón de la muerte”³⁰.

En el *eidolon* se asienta el alma del difunto, ya no su cuerpo, sino a modo de sombra intangible lo que de él podría aun permanecer; el término da origen a la palabra Ídolo, que posteriormente será imagen, retrato. Es la sombra de la vida la que anima al ídolo, atestiguando así el triunfo de la vida sobre la muerte; y es claro que en occidente el hombre alcanza su estadio más alto al convertirse en imagen: como un lugar seguro, es su *yo inmunizado*. El cadáver es la manifestación de la presencia-ausencia, no es un ser vivo, pero tampoco una cosa; este es el tránsito *de lo pasajero a lo eterno, de lo humano a lo divino, de lo visible a lo invisible*. El estupor ante los despojos mortales se manifiesta en el cuidado de la sepultura (pulsión religiosa) o en el trabajo de la efigie (pulsión plástica), “de la misma manera que el niño agrupa por primera vez sus miembros al mirarse en un espejo, nosotros oponemos a la descomposición de la muerte *la recomposición por la imagen*”³¹.

Se produce una imagen, un doble, de lo innombrable, de lo no visible –la muerte, el más allá– para mantenerlo con vida y así mismo para velar eso innombrable que es la muerte de sí; pues tiene la muerte un marcado carácter especular que nos atrapa, al que queremos ocultar, como si fuese una atracción de un abismo, “la imagen, toda imagen, es sin duda esa argucia indirecta, ese espejo en el que la sombra atrapa a la presa”³². La imagen es un medio que quiere ocultar la sombra, pero en ese deseo de ocultación deja siempre al descubierto lo oscuro. En otras palabras, la imagen fija lo perdido, lo ausente, la imagen es, en definitiva, el retorno de lo muerto. Vemos entonces como la producción de imágenes, desde su nacimiento, está íntimamente ligada a la muerte, es la mediación entre el mundo de los vivos y el de los muertos, entre los hombres y los dioses, entre lo visible y lo invisible.

Hoy, faltan los dioses, que en tiempos pasados nos permitían organizar esta tierra como morada transitoria hacia un mundo supra terrestre y paradisiaco donde el destino temido y

³⁰ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*. (Buenos Aires: Paidós, 1992), 20.

³¹ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 27.

³² Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 27.

fatal puede ser modificado por la gracia divina. Ante la carencia de dioses el hombre busca nuevos asideros, pero en “esta verdad, la de las formas, las nociones y los nombres, hay una mentira, y en esta esperanza, la que nos confía a un más allá de ilusión o a un porvenir sin muerte o a una lógica sin azar, hay quizá la traición de una esperanza más profunda, que la poesía debe enseñarnos a reafirmar”³³.

Si reafirmar el *más allá de* ilusión, –es decir, lo oscuro, lo ausente, lo otro– corresponde a la poesía, sería solo a través del lenguaje. No obstante, la cuestión aquí es difícil y riesgosa, pues el lenguaje siempre deja escapar lo que nombra, busca retener algo, pero en su intención de revelar deja ya desaparecer lo que nombra, lo trastoca y lo transforma en algo distinto:

Apenas he dicho *ahora*, en esta sola palabra que dice a la vez todos los «ahora» en su forma general y en su presencia eterna, se ha escabullido este único ahora, el enigma propio de lo que se ha disuelto en él y en torno al que puedo multiplicar singularidades, sin nada más que alterarlo aún más al intentar particularizarlo con ayuda de rasgos universales y sorprenderlo desapareciendo en una aprehensión que lo eterniza.³⁴

De esta manera los nombres y los conceptos son medios para instaurar un mundo pretendidamente seguro, olvidándose a veces del acecho implacable de la muerte. Es evidente el eterno tormento de nuestro lenguaje al intentar con nostalgia volverse a lo que siempre deja escapar; de igual modo la imagen busca siempre girarse hacia lo perdido, intentando comprender lo que se escapa, pero que ella misma, se sabe, no puede contener, sino que se renueva constantemente transformando el ‘objeto’ perdido del habla en otro.

Habiendo discutido esto, podemos pensar más claramente sobre lo *inmediato*, término complejo que trata Blanchot: “La presencia inmediata es presencia de lo que no podría ser presente, presencia de lo no accesible, presencia que excluye o desborda todo presente”³⁵. La presencia inmediata se afirma en lo radicalmente ausente, es decir, es la presencia de lo

³³ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 41.

³⁴ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 43.

³⁵ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 48.

inaccesible, –presencia del rostro, por ejemplo– que no se puede aprehender y en este intento sólo queda de él su enigma, su sombra, su ausencia.³⁶ De ahí que la única relación posible con lo *inmediato* es una relación que *reserve una ausencia infinita*: una relación desde la imposibilidad –que se escapa del poder–.

Frente a los espejos de *Aliento*, se espera que algo aparezca, se espera que haya algo más que el propio rostro reflejado. La cercanía al objeto disuelve la espera y se refleja en la superficie grasosa otra imagen, que no es la propia, pero que toma nuestro aliento, surge de él, y nos afirma una y otra vez la presencia de la ausencia en el cara a cara con la obra y siempre ante el rostro del otro. Así la obra pone la sombra de manifiesto, nos enfrenta a la presencia de la ausencia en un movimiento incesante. Frente al espejo, en primer lugar, está el reflejo, pero después nuestra exhalación produce la imagen de alguien que no está, de un otro aún más infinito que la presencia física, y finalmente con la inhalación vuelve nuevamente el reflejo.

Entre el otro y yo la distancia es infinita, y sin embargo, al mismo tiempo, el otro es para mí la presencia misma, la presencia del infinito. Al expresarse, el prójimo es otro en cuanto rostro que habla. “Si hay una relación donde lo otro y lo mismo, al tiempo que se mantienen en relación se absuelven de esta relación, términos que de esta forma permanecen absolutos en la relación misma, esta relación es el lenguaje”³⁷. El desconocimiento del otro, el otro como inalcanzable, como inaprehensible es lo que impulsa la existencia de una relación, es el habla como expresión de lo desconocido, como expresión de la *extrañeza* inherente a la relación con el otro. El habla del otro es la presencia misma de ese *otro* ante mí, es allí en donde se manifiesta su presencia.

Pero no se trata en este caso de un habla de igual a igual, es decir, el otro no está en el mismo plano que yo, el otro viene del Afuera, está siempre más allá y fuera de mí. Hay una distancia peligrosa, inherente al otro en la relación. “La distancia absoluta que mide la

³⁶ Es preciso recordar que pensamos esto con *Aliento*, acompañar la reflexión teniendo presente la obra nos permite alumbrar un poco las palabras, que podrían desviarnos hacia lo oscuro e incomprensible, por la oscuridad propia del autor que nos asiste.

³⁷ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 70.

relación del prójimo conmigo es lo que provoca en el hombre el ejercicio del poder absoluto: el de dar la muerte”³⁸. Así el hombre en presencia del hombre se encuentra con una alternativa: *o bien hablar o bien matar*. En el asesinato se manifiesta el poder sobre lo otro, hay un *intento* de aprehender la presencia del otro, pero al ejecutarse la acción no queda nada; su presencia se desvanece y con ella el poder que se creía alcanzado.

De modo que, el movimiento que aquí nos concierne es el que se mantiene oscilante entre el habla y la muerte –*o bien matar, o bien hablar*– que impulsa el habla en la relación entre hombres. De ahí que *la relación humana es terrible*, pues en esta alternativa el habla no es menos grave que la muerte; *no estoy nunca frente a quien me hace frente*, la relación siempre genera un desvío del otro hacia mí, se está siempre frente al otro que gira, que se desvía. En el encuentro con *Alien* hay que detenerse, y en esa pausa la obra impone un encuentro con lo *otro*. Permite al espectador desviarse y enfrentarse a lo oscuro, agota el pensamiento conocido y se dirige hacia otro lugar, impone otro modo de pensar que transgrede el lenguaje común.

VIOLENCIA DEL HABLA Y PENSAMIENTO DE LO IMPOSIBLE

No se puede hacer la guerra sino a un rostro, no se puede matar, ni siquiera prohibir matar, si no es allí donde la epifanía del rostro ha advenido.

Jacques Derrida, 1998.

La posibilidad establece la realidad y la funda: se es lo que se es sólo si se tiene el poder de serlo. Al poner en relación el término *posibilidad* con el de poder y potencia, entendemos que el hombre no es más que su posibilidad, sólo yo puedo morir, mi muerte me pertenece, incluso en la muerte el poder se revela. “Muriendo, puedo todavía morir, he aquí nuestra señal de hombre”³⁹. Todas las relaciones que se establecen en el mundo

³⁸ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 77.

³⁹ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 53.

constituyen una relación de poder, por cuanto arraigan en el lenguaje, en el habla que es violencia por el poder ejercido sobre lo que nombra. El poder amenaza, está presente desde el momento en que tenemos relación. El deseo de conocer el mundo lleva a comprender todo en lo conocido, no hay lugar para lo desconocido en el juego de la dialéctica.

¿Es posible entonces que haya una relación –un lenguaje– que se escape del movimiento del poder y así mismo entonces de la posibilidad? Si hubiese un pensamiento de lo imposible este no sería reductible a la comprensión apropiadora. Es decir, sería un pensamiento que no buscaría reducir lo otro a lo mismo, que no se propondría sin comprender y alumbrar al otro, sino que lo dejaría en la sombra en la que no se deja conocer. Tal pensamiento de lo imposible habrá de contar con el deseo, de modo que ante lo desconocido, no pretende colmarlo ni reducirlo a lo mismo.

En este pensamiento de lo imposible el tiempo no es lineal, es un tiempo detenido, como el de la *espera*. Por eso Blanchot vincula tal pensamiento a la experiencia del sufrimiento extremo, al exceso que ya no puede sufrirse, que es imposible sufrir; esta experiencia priva del poder de la presencia, no se deja ‘controlar’ y por ello el tiempo se enrarece, se detiene, el presente no tiene fin, como si fuese un tiempo suspendido en el infinito. Se pierde el *yo* que sufre y se disuelve en la experiencia de lo neutro, del Afuera, de lo totalmente otro. “La marca de semejante movimiento consiste en que, por el hecho de que lo experimentamos, se escapa de nuestro poder de experimentarlo, no quedando así fuera de la experimentación, sino siendo eso a cuya experimentación ya no podemos escapar”⁴⁰. Y volvemos nuevamente a la sentencia por la que transitamos rápidamente con *Bocas de Ceniza*: “¿es posible que el extremo pensamiento y el sufrimiento extremo abran el mismo horizonte? ¿Es posible que sufrir sea, en definitiva, pensar?”⁴¹.

Podemos afirmar ahora que la imposibilidad –término que nos concierne profundamente aquí– es lo que se escapa sin que haya lugar a escaparse de ello, y aparece siempre cuando se tiene relación. Por tanto, la relación entre humanos está mediada por la imposibilidad

⁴⁰ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 56.

⁴¹ Maurice Blanchot, *Blanchot sobre Artaud*, 7.

que bascula entre la mismidad y la otredad. En *Aliento* la inmediatez y la cercanía de lo conocido, alterna con el otro desconocido que nos *mira*, de allí que la obra sugiere una conversación, un diálogo mudo entre lo *otro* y yo. Pero un diálogo que no se concreta, un diálogo infinito y disimétrico entre lo desconocido y lo conocido. No hay un acceso directo al rostro del otro sin pasar por el propio, hay que perder el poder –mirarse a uno mismo– para acceder momentáneamente a la mirada del otro.

En el encuentro cotidiano con el otro la interacción participa de cierta indiferencia, generalmente cortés, pero indiferencia, al fin y al cabo. Las interacciones sociales en el espacio urbano no generan una detención en la mirada del otro, como si hubiese normas sociales que dicen que no hay que cruzar las miradas. Fijar la mirada en el rostro desnudo del otro implica una relación y por tanto una responsabilidad.

Ante todo, hay la derechura misma del rostro, su exposición directa, sin defensa. La piel del rostro es la que se mantiene más desnuda, más desprotegida. El rostro está expuesto, amenazado, como invitándonos a un acto de violencia. Al mismo tiempo el rostro es lo que nos prohíbe matar.⁴²

El rostro nos invita a la violencia, pero a su vez, nos da una orden: no matarás. Para Levinas, el acceso al rostro es ético, pero hay que saber que este rostro del que habla es un rostro desnudo, sin máscaras. Pues los modos de vestir el rostro son veladuras que nos ciegan el rostro como epifanía ética y conducen en muchos casos a acciones violentas, a deshumanizar el rostro, peligro inminente al que se enfrenta día a día la especie humana.

¿Cómo enfrentarse entonces a ello? ¿Cómo zanjar la paradoja que el rostro supone, su violencia inherente y su alejamiento? La pensadora francesa Simone Weil dice: “La vida humana es imposible, pero únicamente la desgracia permite sentirlo”⁴³. Y muy acertadamente Blanchot responde:

No se trata de denunciar el carácter insoportable o absurdo de la vida –determinaciones negativas que dependen de la posibilidad–, sino de reconocer en la imposibilidad nuestra pertenencia más humana a la inmediata vida humana, la que nos corresponde sostener, cada

⁴² Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito*, 71.

⁴³ Simone Weil, *Cuadernos* (Madrid: Trotta, 2001).

vez que, despojados, por la desgracia, de las formas acicaladas del poder, alcanzamos la desnudez de toda relación, esta relación con la presencia desnuda, presencia de lo otro, en la pasión infinita que viene de ella.⁴⁴

El pensamiento de lo imposible que propone Blanchot parece que no pertenece a nuestro mundo, o que no tiene cabida en él, pues la hegemonía de la visión es la que rige hoy, como si con la mirada pudiéramos tener un acceso absoluto al mundo. La época moderna desemboca en un régimen de visión totalitaria, en una hegemonía de la visión, en la que la esta se encuentra atada a la luz, pero el ojo no se fija en la luz como tal, sino en el objeto iluminado, de este modo es la luz la que expulsa al objeto de la oscuridad y por ello lo hace ser, lo pone en evidencia. Pero no hay que olvidar que la sombra es su origen, es decir, el objeto aparece al ser iluminado, pero su principio está en la sombra, en lo que no se ve.

La tradición occidental está fuertemente atada a la exigencia óptica, y amenazada por la ausencia de luz, del mismo modo el saber, el conocimiento, es requerimiento de luz sobre las cosas, sobre el mundo. Ver supone una separación, una distancia, de este modo, nunca se ve el centro de lo que se quiere ver sino la periferia. Al respecto interesa la consideración de Blanchot en torno al habla y a su distanciamiento de la visión –que por ser distante es presencia a su vez–:

Hablar no es ver. Hablar libera el pensamiento de esta exigencia óptica, que, en la tradición occidental, somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo la garantía de la luz o bajo la amenaza de la ausencia de luz.⁴⁵

Esta sentencia, *hablar no es ver*, es ante todo apertura a la extrañeza, al desvío, en donde las cosas no se muestran, ni se ocultan. Es el habla en la distancia que permite liberar a la visión de las limitaciones de la vista, un habla de visión que no desvela mediante la luz, pero que no reside completamente en las tinieblas, ¿quizás un habla de la imagen que interroga sin responder y nos sitúa ante la sombra de lo otro?

⁴⁴ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 59.

⁴⁵ Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, 35.

La potencia poética de *Aliento*, reside en la capacidad que tiene de situar al espectador frente a lo desconocido, frente a su sombra. La presencia del otro (desaparecido) late, se agita, es la oscuridad que no queremos ver, pero que la obra nos pone de frente. Lo que pesa en *Aliento* es la ausencia que vuelve a nosotros y nos mira desde el rostro de la fotografía oculta, lo que allí falta es lo que se inscribe en la memoria atenta del espectador.

Finalmente, todas estas discusiones nos llevan a una misma instancia: El lenguaje no aprehende lo dicho, lo enuncia, pero no lo comprende; la imagen se agota como representación; la visión se da generalmente sólo en el horizonte y no alcanza la sombra que la funda; la intención de comprender el mundo y exponerlo a los ojos del otro a través de imágenes y objetos que buscan inmortalizarse en el tiempo es insuficiente y aún más en nuestra cultura totalizante. De esta manera, y paradójicamente, *lo que falta* es lo necesario para que sea suficiente; la falta, la sombra, lo indecible, la espera, lo inconcluso, el silencio, son elementos que abren una vía de pensamiento para seguir preguntando a estas imágenes, en un movimiento infinito, ¿cómo la potencia poética de la imagen, colisionando entre tiempos, consigue mostrar lo que no tiene nombre y logra hablar de lo que se escapa en el habla y en la representación? ¿*Contesta* entonces la imagen a la imposibilidad irrefutable entre humanos?

Referencias

Altuna, Belén. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pretextos, 2010

Altuna, Belén. “El individuo y sus máscaras”, En: *Ideas y valores. Revista colombiana de Filosofía*, N° 140, agosto de 2009, Universidad Nacional de Colombia.

<http://www.redalyc.org/pdf/809/80911887002.pdf> (Consultado en 2016)

Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*, 17-29. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1992.

Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila, 1987

Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1959

Blanchot, Maurice. *Blanchot sobre Artaud*. 1994

<https://es.scribd.com/doc/191098984/Blanchot-Maurice-Sobre-Artaud> (Consultado en 2016)

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional. 2002

Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros. 2008

Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus. 1973

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

<http://diegolevis.com.ar/secciones/Infoteca/benjamin.pdf> (Consultado en 2016)

- Benjamin, Walter. "Imágenes que piensan". En *Obras, IV, I*. Madrid: Abada, 2010.
<https://es.scribd.com/doc/230704433/Benjamin-Walter-Obras-Libro-IV-Vol-I-Apartado-Imagenes-Que-Piengan> (Consultado en 2016)
- Bonnefoy, Yves. *La imperfección es la cima*. Santo Domingo: Aquiles Julián. (Edición digital). 2010
- Centro Virtual Isaacs. *Biografía de Oscar Muñoz*.
http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=567 (Consultado en 2016)
- Char, Rene. *Furor y misterio*. Madrid: Visor. 1979
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Buenos Aires: Paidós. 1992
- Derrida, Jacques. *Adiós a E. Levinas. Palabra de acogida*. Madrid: Trotta. 1998
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2011
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores. 2012
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. 2013
- Echavarría, Juan Manuel. (Artista) *Bocas de ceniza*. 2003-2004.
http://jmechavarria.com/chapter_bocasdeceniza.html (Consultado en 2016)
- Echavarría, Juan Manuel. (Artista) *La guerra que no hemos visto*. 2007-2009
<http://www.laguerraquenosvimos.com/> (Consultado en 2016)

Echavarría, Juan Manuel (Artista) *Silencios*. 2010-2015.

http://www.jmechavarria.com/chapter_lao.html (Consultado en 2016)

Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*, 1966.

<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/Foucault%20-%20el%20pensamiento%20del%20afuera.pdf> (Consultado en 2016)

Freud, Sigmund. *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte* 1915.

[www.philosophia.cl /Escuela de Filosofía](http://www.philosophia.cl/Escuela%20de%20Filosofia). Universidad Arcis. (Consultado en 2016)

Girst, Thomas. *Derrumbando muros: Política y Estética en el arte de Juan Manuel*

Echavarría. 2005. http://jmechavarria.com/pdf/Girst_Derrumbando_Muros.pdf
(Consultado en 2016)

Herzberg, Julia. “Juan Manuel Echavarría: Negando el silencio”. *Arte al día*. 2011.

http://es.artaaldia.com/International/Contenidos/Artistas/Juan_Manuel_Echavarr%C3%ADa
(Consultado en 2016)

Homero. *La Odisea*. Bogotá: Oveja Negra. 1993

Iovino, Maria. *Volverse Aire: Oscar Muñoz*. Bogotá: Ediciones Eco. 2003-2007

Le Breton, David. *El silencio*. Madrid: Ediciones Sequitur. 2006

Le Breton, David. *Rostros: Ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva. 2010

Levinas, Emmanuel. *Humanismo del otro hombre*. Madrid: Caparrós. 1972

Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca:

Sígueme. 1977

Levinas, Emmanuel. *Ética e infinito. Madrid: Antonio Machado. 1991*

Levinas, Emmanuel. *La realidad y su sombra. Madrid: Trotta. 2001*

Miradas a la obra de Oscar Muñoz. (s.f.)

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/miradas/textos> (Consultado en 2016)

Muñoz, Oscar. (Artista) *Aliento*. [Serigrafía sobre espejos metálicos]. 1995.

<http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html> (Consultado en 2016)

Nancy, Jean-Luc. “La imagen—Lo distinto”. *Revista Laguna*, 11. 9-22. (2002)

[http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/11%20-%202002/01%20\(Jean-Luc%20Nancy\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/11%20-%202002/01%20(Jean-Luc%20Nancy).pdf) (Consultado en 2016)

Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu. 2006

Nancy, Jean-Luc. “*La danza es una intensificación del cuerpo*”. 2012.

<https://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/04/23/la-danza-es-una-intensificacion-del-cuerpo-jean-luc-nancy/> (Consultado en 2016)

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económico. 1972

Pini de Lápιδus, Maria Ivonne. *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Ediciones Uniandes. 2001

Roca, José. Oscar Muñoz: Re-trato. *Columna de Arena*. 55. (2003). <http://universes-inuniverse.de/columna/col55/index.htm> (Consultado en 2016)

Roca, Jose. *Protografías*. Bogotá: Banco de la República. 2011

Salas Guerra, María Cecilia. *Latencias de la imagen*. Ponencia presentada en el V Congreso Colombiano de Filosofía, Medellín, Colombia. 2014.

Simmel, Georg. “La significación estética del rostro”, En: *El individuo y la libertad, Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península. 2001

Tiscornia, Ana. *Juan Manuel Echavarría*. 2005. (Originalmente publicado en *Juan Manuel Echavarría: Mouth of Ash*, Charta Milan and North Dakota Museum of Art).
http://jmechavarria.com/pdf/Tiscornia_Echavarría_Spa.pdf (Consultado en 2016)

Tursi, Antonio. De “máscara” a “persona”. 2002.
http://www.unsam.edu.ar/academica_arte/DE%20MASCARA%20A%20PERSONA.pdf (Consultado en 2016)

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

Walser, Robert. *Sueños*. Madrid: Siruela, 2012.

Weil, Simone. *Cuadernos*. Madrid: Trotta, 2001

Wills, Maria (s.f.) Entrevista Retrospectiva a Oscar Muñoz. Recuperado de:
<http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/entrevista-memorias-infancia-juventud.html> (Consultado en 2016)

Caracteres con espacios: 59.668

Caracteres sin espacios: 49.850

Palabras: 10.012