

Consignar la imagen, el cuerpo: una iluminación sobre el *Narciso* de Oscar Muñoz

*Où es-tu? Je joue aux quatre coins avec des fantômes.
Mais je finirai bien par te trouver
et le monde entier s'éclairera à nouveau parce que nous nous aimons,
parce qu'une chaîne d'illuminations passe par nous.*

—André Breton, L'amour fou

This is my heart, "the heart of another".

—Jacques Derrida, On touching

*Y en ese momento, en ese momento en que pasaste a mi lado,
rozando con tu mano mi mano (tal vez),
te hubiera amado, hubiera amado infinitamente tu cuerpo
aun a pesar de no saber quién eras...
¿quién eras, pues, en ese momento en que mi amor te confundió
con la imagen de un espejo, con las figuras representadas en un cuadro,
con el recuerdo de una mujer que sólo en mi memoria profiere para siempre,
tenazmente y para siempre, una misma pregunta?*

—Salvador Elizondo, Farabeuf o Crónica de un instante

¿Qué sombra habita al *Narciso* (2001-2002) de Oscar Muñoz? ¿Qué vela su mirada? ¿Es acaso su desaparición? ¿Cómo se encuentra nuestra mirada con la mirada del *Narciso*? ¿Podría ser esa mirada una imagen? ¿Es esa *misma* imagen la que Muñoz busca representar en el agua? ¿Es esa imagen una primera proyección narcisista? ¿Qué busca inscribir Muñoz? ¿Su cuerpo? ¿Su cuerpo como cuerpo de *otro*? ¿Cómo articula el agua esa inscripción? ¿Funciona esa inscripción como un acto de memoria, un acto de amor, o de muerte? ¿Cómo entender esta inscripción en relación al movimiento de la imagen? ¿Es esa imagen de una sombra arrojada por el cuerpo parecida a las reflexiones del cuerpo en el espejo? ¿Podría decirse que Muñoz no está dibujando acerca del cuerpo, sino que está dibujando/excribiendo su cuerpo, su imagen? Muñoz nos presenta la posibilidad de suspender y trastornar el tiempo en el que se *exscribe* la herida, el cuerpo, el cuerpo que se ve y que se intenta tocar. Nos ofrece esa mirada que no sólo está mirando, que no sólo está nublada, sino que también está visible. En esa visibilidad podemos intentar tocar la mirada, acercarnos a ella, rozarla

con los dedos. Podemos intentar, o atrevernos a intentar, estar cerca a ella, encontrarla, capturarla, encantarla, sobre-aproximarnos a ella, secretamente, en el instante de su desaparición. *Narciso* comienza y termina alrededor de la misma pregunta: ¿qué es la imagen, la memoria, el amor, el olvido, la muerte? “partiendo de la premisa de que (...) una imagen se consolida como imagen cuando se imprime sobre un soporte. En ese soporte, como metáfora del recuerdo, hay un instante en el que se consolida (...) la imagen. El momento de la impresión, o no, o el momento de la borradura, o de la destrucción es el punto crítico donde se sitúa el problema que yo planteo” (*Marco*).

Narciso (2001, 2002) es la primera obra en video de Oscar Muñoz. Su primer acercamiento a la fijación de la imagen en movimiento. En esta obra “dos imágenes se van encontrando, pero se destruyen cuando se encuentran. Es una reconsideración de la idea del Narciso *en proceso*” (*Jeu de Paume*). Se retoma el mito del Narciso para hablar de la imagen y su representación. La obra nos presenta un dibujo que da cuenta de un proceso que comienza con la primera imagen del Narciso: un retrato con líneas definidas pintadas en polvo de carbón sobre el agua contenida en un lavamanos. En este primer momento aparece otra imagen en forma de sombra, una segunda imagen detrás de la primera sugiriendo la idea de un espectro, una proyección que va a capturar, encantar, perseguir, obsesionar, habitar, a la primera imagen nítida, fija, formal. El agua como un soporte inasible:

entrega un carácter de inestabilidad a la imagen y, en el instante en el que esta se desdibuja por la activación del sifón, entran en juego el movimiento y el sonido acentuando la idea de muerte de la imagen. El rostro se transforma y es el gesto el que da cuenta de ello. El nombre de la obra señala el mito clásico de narciso reinterpretado: el concepto de la imagen que se refleja en el agua y que se extingue ante su contemplación. En este caso, Muñoz se contempla a sí mismo, pero una vez la pieza es expuesta, es el espectador el que se contempla en otro, en el autorretrato de Muñoz. (Roca¹)

Hay un autorretrato que flota en la superficie del agua y una sombra que lo persigue, que busca, de alguna manera, habitarlo, fundirse con él. La secuencia continúa y el autorretrato, al igual que su sombra, comienza a diluirse en el agua perdiendo su forma nítida, su silueta limitada, su subjetividad aparentemente formada. Pero en el momento en el que la sombra de la imagen, el espectro, comienza a fundirse con el autorretrato, con *su* imagen, en ese instante la imagen

¹ Párrafo número 5, bajo la imagen *Oscar Muñoz, Narcisos (en proceso), 1995-2009, Polvo de carbón, papel sobre agua y plexiglás, 50 cm x 50 cm x 10 cm c/u.*

comienza a tener un carácter informe, una subjetividad disuelta en el agua. En ese momento Muñoz se pregunta:

ese [instante] en particular en el que la tinta hace contacto con el soporte y puede, o no, convertirse en un documento que, metafóricamente hablando, podría ser el momento en que nosotros fijamos un recuerdo en la memoria, o no. En donde se constituye o se consolidan los recuerdos. El polvo de carbón es el material al que más posibilidades expresivas le he encontrado. (...) [Ahí exploro] mi percepción de la vida cotidiana, de la política, de la relación con el olvido, con los eventos que se suceden día a día (*SFMOMA*).



El instante en el que el espectro, la sombra de la imagen, captura, encanta, habita al autorretrato en polvo de carbón ambas imágenes, ya fundidas, *informes*, desaparecen en el sifón

como si este fuera un hoyo negro, una estrella negra, en el que lo propio de la imagen se devora a sí misma en un abismo en el que el sifón absorbe, incluso, sus propios bordes. La sombra de la imagen de los ojos de Narciso nunca logra capturar los ojos de la imagen original, propiciando una alusión al amor, a la muerte, en la que Narciso nunca logra verse *realmente* a sí mismo, nunca logra amarse a sí mismo como *yo* sino como *otro*.

1. Sombra, espectro.

Quizás Oscar Muñoz estaría pensando acerca del mito de Narciso de la misma manera en la que lo hizo Blanchot en *The Writing of the Disaster*: ¿qué obra en la que haya un autor no es narcisista? Todas las posibilidades del ser y del no ser son narcisistas, incluso cuando se ha renunciado a *ser*—cuando nos hemos negado hasta el punto de convertirnos en aquello que no somos—se actúa en cierta pasividad. Los rigores de la purificación espiritual, incluso la absoluta retirada en el vacío, pueden verse como modos narcisistas: “relatively undemanding ways for a disappointed subject, or one uncertain of his identity, to affirm by annulling himself” (125). El autorretrato—el reflejo en el agua, el dibujo en el agua—nos dice que aquello que tuvo lugar en el pasado nunca será dado en el presente, que nunca aparecerá ante nuestros ojos primero que la imagen que provoca nuestra mirada y nuestra memoria (Cadava 177). El artista que se mira a sí mismo en el agua se aleja de sí mismo, pues ahora hay una distancia entre él y su doble que se repite. Al experimentar esta repetición el artista ya no es él sino otro. El doble era originalmente una protección frente a la destrucción del ego, una negación energética del poder de la muerte y la idea de un alma inmortal fue la primera manifestación de un doble del cuerpo (Krauss 58). Este doble, como proyección narcisista, podría pensarse a través del medio de todos los dobles: sombras arrojadas por el cuerpo al igual que las reflexiones del cuerpo en el espejo. La sombra sería la primera forma en la que el alma puede imaginarse: proyectando la persistencia del ser sin cuerpo después de la muerte en forma de una sombra. La sombra como el alma de los muertos que regresan, que encantan, poseen [y habitan] a los vivos (58). Pensar la condición del espejo como proyección de la sombra propone considerar el concepto de “uncanny” que refiere al “azar objetivo” en el que el ser humano cree tener control sobre los accidentes y las situaciones para tener acceso a la acción del deseo. La idea de lo nefasto, de lo necesario, el deseo de atribuirle un sentido oculto a situaciones extrañas, refiere a aquello que hace parte de lo familiar pero que sale a la luz en una inquietante extrañeza que hace temblar al sujeto, que le aporta una exaltación de shock, una explosión fija, o una belleza convulsiva. La creencia supersticiosa en las imágenes que proyectan

las superficies—los soportes—son el medio en el que el sujeto es apuñalado, herido, por la experiencia de la muerte (61).

La retirada en el vacío como una forma en las que el sujeto afirma su identidad negándola puede hacer referencia a la pregunta que formula Breton al comienzo de *Nadja*: “Qui suis-je?”, en la forma, “qui je <<haunt>>?” (11). En la obra de Muñoz la sombra comienza a desplazarse hasta ser uno con la imagen. En el momento en el que la imagen y la sombra se conciben como dobles surge la pregunta: “Qui suis-je?” En el momento en el que la sombra se desplaza hacia la unidad con la imagen está la pregunta: “qui je <<haunt>>?” En el instante en el que la imagen y la sombra logran, en un relámpago, fundirse, lo hacen únicamente en la imagen informe. Este concepto de “relámpago” Cadava lo elabora al referirse a la fotografía en Benjamin. El relámpago nombra el movimiento de la escritura y la inscripción. Vincula los flashes de la memoria a la irrupción de acontecimientos o imágenes e, incluso, al pasaje a la noche. Lo informe por otra parte es un deshacer de las categorías formales, “To deny that each thing has its ‘proper form’, to imagine meaning as gone shapeless. (...) A través de lo *informe* Bataille no imagina las fronteras conceptuales sublimadas o trascendidas “but merely as transgressed or broken, producing formlessness through deliquescence, putrification, decay” (39-40). Tanto la imagen como la sombra del *Narciso* de Muñoz irrumpen al atacar la frontera de la mirada, del cuerpo, que ceden ante una transgresión del espacio. El sujeto quiebra los bordes de su cuerpo, de su imagen, de su mirada, e intenta cruzar la frontera de su piel y habita al otro lado. Intenta verse desde un punto cualquiera del espacio, siente que él mismo se convierte en espacio, e inventa espacios en los que él es la “posesión convulsiva” (Lo fotográfico 184). Esta inscripción del espacio sobre el cuerpo es lo que Muñoz dice que sucede con la imagen que se extingue ante la contemplación del espectador. Es la operación por la que el sujeto que mira se define como una proyección, como “siendo-visto”. Es el espectador el que se contempla en otro, que se contempla “siendo-visto” en la imagen expuesta y que examina la subjetividad de la mirada, que se examina en el autorretrato de Muñoz.

2. Archivo

La imagen informe, la imagen en el agua, responde a una cuestión de imitación o de fusión del cuerpo con la escritura, con el baile con la sangre, con las lágrimas (Nancy 9: mi traducción). La escritura, el dibujo, es un gesto que va hacia la posibilidad de *tocar un sentido*. Un contacto en el que el artista se envía, se expulsa, hacia un afuera, escondido, desplazado, espaciado. Su propio contacto, que es ciertamente *su* contacto, es en un principio desdibujado (17). El cuerpo es enviado,

expropiado. En el cuerpo de los amantes ellos no se llevan a sí mismos hacia la transformación, la metamorfosis, sino que se tocan el uno con el otro, renuevan el espacio del uno con el otro por siempre, se desplazan a sí mismos, se consignan el uno con el otro (19). En este punto podría pensarse el cuerpo como un lugar para el archivo ya que el archivo no sólo requiere ser depositado en algún lugar, sino que recoge en sí mismo funciones de unificación, identificación y clasificación que se emparejan en la consignación. Consignación se refiere al acto de consignar a través de un recogimiento de signos, que apunta hacia un corpus singular en una sincronía de elementos que articulan la unidad de una configuración ideal (Derrida 10). En el archivo “there should not be any absolute dissociation, any heterogeneity or *secret* which could separate (*scernere*), or partition, in an absolute manner. The archontic principle of the archive is also a principle of consignment, that is, of gathering together” (10). El cuerpo, como el archivo, no puede concebirse en un lugar sin consignación, “without a technique of repetition, and without certain exteriority. [There is] No archive without outside” (14). ¿Podría ser ese archivo una inscripción, reproducción del cuerpo? ¿cómo narrar *ese* cuerpo, esa imagen en el agua? ¿Podría compararse ese líquido con la bilis negra como una melancolía de la visión, de lo que es verse realmente? ¿Qué sería verse en el agua, en las lágrimas? ¿Y qué sería ver lo real para Muñoz? ¿Eso “real” podría estar relacionado con las lágrimas como ese mismo fluido que se derrama naturalmente sobre los ojos? Las lágrimas como esa visión borrosa de lo real, ¿podrían compararse con la misma visión de un ciego? ¿Podrían ser las lágrimas también un recurso de salvación necesario para intentar narrar el amor? Las lágrimas, como el agua, muestran el ojo, la mirada, del otro al desvelar la posibilidad de mostrarse a sí mismo. La contemplación de la mirada, del reflejo en el agua, de las lágrimas en los ojos, trae a la luz la revelación de lo que ya estuvo ahí. Muestra, desvela, el evento de la ruina en donde orden y ruina ya no se desasocian sino que muestran la condición de la posibilidad, la llegada del evento: la imagen. Una imagen es al mismo tiempo el orden y su ruina (Derrida 122). Lo real es el evento, lo que llega a los ojos, lo que sucede en los ojos, hace algo de ellos: las lágrimas son ojos, son cuerpo, son imagen, son ruina, son archivo. En el velo se abren los ojos de la misma manera en la que en la herida se abre el cuerpo. En esa apertura es donde llega el evento, lo que siempre ha estado ahí: la mirada velada por las lágrimas.

3. El cuerpo *exscrito*

Pensar el cuerpo hacia un afuera, llevado hacia una exterioridad, sugiere ver el cuerpo también como una apertura en la que puede haber lugar para la inscripción. Una apertura por la que

se derraman las lágrimas y por la que la imagen del Narciso de Muñoz se riega en el vacío, en el agujero. El cuerpo, sin embargo, no abre nada, sino que está, se ubica, en la misma apertura en la que ya está. Amor es tocar la apertura (Nancy 29). Esa apertura podría pensarse en términos de herida.

El Narciso de Ovidio se enamora de sí mismo cuando ve su reflejo en el agua y al no poder acceder a ese objeto de deseo—que es su sí mismo—se suicida. Sin embargo, de acuerdo a Blanchot, lo que Ovidio olvida es que Narciso, al verse en el agua, no se reconoce en la imagen que fluye. No es él mismo al que ama o desea. Narciso no se reconoce porque lo que ve es una imagen y porque la similitud con la imagen no es un igual a algo o a alguien: la imagen no es semejante a nada. Narciso se enamora de la imagen porque la imagen en sí, como toda imagen, es atractiva: “the image exerts the attraction of the void, and of death in its falsity. The teaching of the myth would be that one must not entrust oneself to the fascination of images which not only deceive but render all love mad” (125). El amor *fou* se concibe como una nueva forma de alucinación, como una nueva manera de sentir, de llegar a *tocar* el cuerpo y los sentidos. Una imagen *fou* llena de realidad y de muerte. Es esa herida que cualquier imagen puede infligir: el intento de capturar, de recapturar aquello que nos encanta, que nos habita. Lo que podría ser un simple disparo del flash de la cámara, o una apertura hacia lo accidental, una explosión fija, una contracción del cuerpo, una agitación, una belleza convulsiva.

Hay un fallo en hablar acerca del cuerpo, de la imagen, y un fallo también de hacer silencio sobre él. Se trata de una doble atadura, de una psicosis en la que la única entrada al cuerpo, “the only access regained at each of its entries, is an access of madness” (Nancy 57). Según Blanchot esto es a lo que se refiere Ovidio cuando Narciso dice: “Possession dispossessed me”. Se trata, en ese caso, de la posibilidad de poseer el cuerpo propio sólo cuando no se le está poseyendo, “*But corpus is never properly me. It’s always an ‘object’, a body ob-jected precisely against the claim of being a body-subject, or a subject-in-a-body*” (Nancy 29). La única posibilidad de que haya una extensión del cuerpo es concibiéndolo como desdibujado, sustraído, removido y objetivado (29). El cuerpo siempre es objetivado desde afuera hacia adentro, hacia mí, o hacia alguien más. El cuerpo pensado en esta posesión-desposesión está dirigido hacia otro que, quizás, se consigna conmigo: “I’ll never know my body, never know myself as body (...) I’ll always know others as bodies. *An other is a body*” (31). La consignación es “The ob-jection” que me toca. Este cuerpo, estas características, *esta zona de este cuerpo me toca* (touches “my” body). Esto que me toca vendría en la llegada del otro: un corpus identificado con ese otro, pero aun manteniéndose sin identificación, porque todas

esas partes de ese corpus son extrañas unas con otras: ese brazo, esa voz, esas manos, esos ojos; y todos esos llegando juntos, *consignándose*, dislocándose uno por uno al mismo tiempo.

La presencia de la imagen en el agua es la misma presencia anónima de la muerte, de la posesión cuando ya no se puede poseer, del cuerpo, de la imagen, que se fusionan y se destruyen con su sombra ¿Puede hacerse el hombre en concordancia con la imagen? ¿Puede exponerse a sí mismo en la ilusión de la similitud que es bella o fatal? A esa imagen a la que se hace, a la que se expone, es en realidad una ilusión de una muerte evasiva que consiste en la repetición de un tácito malentendido (126). Si Ovidio introduce en el mito un principio de fe nos tienta a descubrir algo sobre el lenguaje que nosotros mismos agregamos después del hecho de que el sujeto se enamora de sí mismo. Como se dice que la ninfa Eco ama a Narciso al estar fuera de vista, se supone que Narciso está convocado al encuentro de una voz sin cuerpo, una voz siempre condenada a repetir la última palabra—el eco de la palabra—y nada más, un cierto no-diálogo: no el lenguaje con el que el Otro se le habría acercado, sino la aliteración mimética, musical, de un indicio del lenguaje². Un lenguaje que indica una ausencia: la voz que se proyecta como espectro, como presencia fantasmagórica. Se dice que Narciso es solitario no porque sea presencia ante sí mismo, sino porque tiene una falta en la que lo que está ante él es el reflejo de su presencia—la identidad, el sí mismo—la base en la que una relación vivida con la vida, que es otra, puede expresarse. Él se supone en silencio: no tiene un lenguaje más que el sonido repetido de una voz que siempre le dice *lo mismo*. Una voz que es presencia como espectro, como eco, pero ausente como cuerpo. Una voz que es narcisista porque no tiene un *otro* más que a sí mismo para amar:

And such is the fate of lovers who touch each other with words, whose contact with each other is made of words, and who can thus repeat themselves without end, marveling at the utterly banal, because their speech is not a language but an idiom they share with no other, and because each gazes at himself in the other's gaze in a redoubling which goes from mirage to admiration (Blanchot 127-128)

El lenguaje de los amantes se compone de un *idiom* que se reconoce únicamente en la mirada de uno en el otro. Esa mirada sugiere un lenguaje que sólo entienden ellos mismos, que se modifica

² Con indicio me refiero al concepto de índice de Rosalind Krauss. El índice como signo o como representación que está conectado dinámicamente tanto con el objeto-sujeto individual como con los sentidos o la memoria que le sirve a este como signo, como pista, como estado de cosas. Es el signo que puede someter a los sujetos y a los objetos a la experiencia. Lo que tiene con su referente las relaciones que implican una asociación física y que hace parte de las mismas impresiones como la huella y los síntomas. (Lo fotográfico 15-17).

porque hay una mirada que los hace repetirse a sí mismos y que supone la muerte de cada individualidad: los amantes ya no se ven como son sino como otros. Son dos iguales modificados, como dos imágenes proyectadas, que ya no hablan un lenguaje sino un idioma: una lengua común. Ya no se ven a sí mismos como una ilusión—espejismo—, sino como una imagen real: admiración. Eso real sería el reconocimiento de sí mismo en la mirada de otro ya concebido como otra imagen: la imagen real, el cuerpo como otro. Eso es a lo que el Narciso de Ovidio nunca pudo llegar, pues su imagen siempre se hizo bajo una falta en la que nunca pudo ver esa modificación. No hubo un otro que le devolviera una mirada y que lo constituyera como subjetividad. En esa imagen real ya no hay mirada, ya no hay lenguaje, sino sólo un residuo: la ruina de toda subjetividad. Una ruina en la que la imagen es en sí una “imagen de la inquietud petrificada”. La proyección de la imagen en donde es destruida y conservada, la imagen como el no ser de aquello que presenta (Cadava 67).

4. Ruina

El mito del Narciso es un mito de la fragilidad, de la muerte frágil. De la muerte que con facilidad se hace pedazos, que, como el cuerpo, expone un quiebre del sentido constituido absolutamente por la existencia (Nancy 25). ¿Narciso muere? Apenas: habiéndose convertido en imagen se disuelve en la disolución inmóvil de lo imaginario (Blanchot 126). En esa disolución está la difuminación de la imagen de Narciso y ahí es donde está el *Narciso* de Muñoz. El artista, al dibujar un autorretrato sobre el agua con polvo de carbón, se apropia del mito de Narciso al desplazar a Narciso, como imagen de Ovidio, hacia un Narciso convertido en el recuerdo de la imagen de Muñoz, y en una proyección de la imagen del espectador. Muñoz dibuja el Narciso con el residuo del carbón que es lo mismo que el residuo de un recuerdo convertido en ruina. Una ruina que se va por el sifón dejando sólo una ausencia o, si se quiere, el trazo, el índice, de una presencia. El dibujo del Narciso es, en principio, un dibujo dividido entre la sombra del dibujo y el dibujo. La sombra es el espectro del dibujo que es una “fraction less by which the multiple multiplies itself (thereby constituting itself as multiple), without, however, unity’s being inscribed in multiplicity as lack” (129). La pérdida se concibe como una melancolía, como una falta de aquello que no se tuvo, que no se puede tener y que no se sabe qué es. Narciso no se tiene a sí mismo, hay una imposibilidad de tenerse, no puede tener su cuerpo, porque su cuerpo es otro. La falta constituye su imagen reflejada.

La sombra, por otro lado, es la fracción que se divide de la unidad en la que lo múltiple es ambiguo. Y lo es en el sentido de que la sombra se fusiona en el sifón, en el que tanto el dibujo como su sombra se consumen, o se confunden, el uno con el otro.

El espectro en el que se está convirtiendo la imagen y la imagen en la que se está convirtiendo el espectro afirma que la única imagen o sujeto que puede ser realmente una imagen o sujeto es la que muestra su imposibilidad, su desaparición y destrucción: su ruina³. En este punto el cuerpo en relación a la imagen se ve en una doble fórmula: “*The sign of the self, and the being-self of the sign*”(Nancy 73). Este cuerpo, esta imagen en el agua, se retracta en su propia profundidad—en la profundidad del sentido—justo en el momento en el que el sentido se retira hacia su profundidad mortal. Este cuerpo forma un agujero negro: una estrella cuyas dimensiones son tales que la gravedad retiene su propia luz. Esta imagen es una estrella que se extingue y colapsa en sí misma abriendo, en el universo, en el centro de la estrella y su extraordinaria densidad, el agujero negro—el sifón por donde se riega la imagen—de una ausencia de la materia, una dimensión del cese del mundo dentro de sí mismo (75). El cuerpo se presenta aquí como una ausencia total de exterioridad, una no extensión concentrada en sí misma, no como algo impenetrable, sino como su exceso. Lo impenetrable de la imagen mezclado con lo impenetrado “the impenetrable, infinite, intussusception, the *proper* devouring itself, all the way to the void at its center (...) in an abyss where the hole absorbs even its own edges” (75).

Este dibujo que se muestra dividido nos introduce al mismo principio al que se refiere Blanchot en relación a la escritura: a lo fragmentario sin fragmentos, a lo *restante*, a lo que queda por representarse, por escribirse, por dibujarse y que, como el desastre, siempre ha precedido, y arruinado, todos los comienzos, incluso aquellos de la escritura y del lenguaje. La estructura de lo *igual* restablece la identidad de lo no idéntico, la unidad de lo “no-uno”, un desapego atenuante, al estabilizarlo en una forma; el pensar de lo múltiple es una vez más diferido y mantiene la relación con la diferencia temporal que no deja pensarse, o presentarse, a sí misma (131). Esa forma es la imagen que en la infinita repetición deja que el Otro se marque, se desmarque y se vuelva a marcar como si no tuviera relación con nada que pueda estar presente o ausente (131). Lo que se marca es el índice de la ausencia y la presencia que igualmente está relacionado con el duelo y la melancolía de la imagen que, en su unidad, desaparece. La marca es el índice: la representación que conecta al

³ Los conceptos de ruina y de espectro se basan en el artículo de Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca “Notes On Love and Photograpy” donde se dice que la imagen fotográfica es una especie de espectro del sujeto que se ve a sí mismo en ella y que la observa (10).

sujeto con los sentidos y la memoria para conocer un estado de cosas. Es lo que el sujeto tiene como referente de asociaciones físicas, y su posibilidad de reproducción, y que hace parte de una impresión como la huella (Krauss 17). La marca indica la ruina que busca capturarse en la memoria, la misma ruina desde donde se dibuja, donde la imagen se hace movimiento.

5. Amor: disolución.

Tanto Muñoz como Derrida en *Memoirs of the Blind* se refieren a sí mismos con el mito del narciso como la proyección de la imagen de un sujeto que se muestra a sí mismo, se aparece, se revela, pero para el otro (12). Para el otro que lo mira aparecer y desaparecer, el otro que está del otro lado de la imagen: el espectador con quien también se consume y se confunde. Ese otro que es él y que somos nosotros y que, como Narciso, estamos destinados a una muerte frágil y atenuante, como el trazo frágil del dibujo en el agua cuyo destino no es más que su desaparición.

En este punto la obra de Muñoz propicia la misma pregunta que se hacen Eduardo Cadava y Paola Cortés-Rocca al pensar la relación entre la representación fotográfica, la ruina y el amor en *Cámara Lúcida* de Roland Barthes: ¿Qué tiene que ver el amor con la ruina, la pérdida y la disolución del ser? ¿Podría ser el agua del *Narciso* el medio, el lugar, donde todo esto se consigna y se diluye? ¿Y si Muñoz usa el agua para hacer una metáfora del amor, de cómo se actúa, se actualiza, el amor? En ese espacio difuminado por donde fluye el agua y donde se dibuja en una imagen todas las oposiciones del ser y no ser, de la presencia y la ausencia, del sí mismo y el otro, del espectro y la imagen, se suspenden y se arruinan para ser repensadas en relación a la locura del amor en sí mismo, ya que la experiencia de amor quiebra y destroza estas mismas oposiciones (Cadava, Cortés-Rocca 5). El agua se convierte en ese espacio donde estas oposiciones son repensadas, re-presentadas, de modo que el artista pueda ver su muerte anunciada en el dibujo, pueda verse a sí mismo en relación a su muerte que, a través de un proceso espectral, ahora lo caza y la ve como suya, una muerte similar a la de Barthes, una muerte “that is the life of his life, and in which he exists and lives, not as dead but as dying. This experience of living at the threshold of death and life is another for the experience of love, for what takes place in our relation to the one we love” (23-24). Esta muerte es la misma experiencia de amor del Narciso que se vive, no como un morir, sino como muerte, es decir, llevando su cuerpo, su imagen, *hacia* ese otro que ama. En el alma el cuerpo *llega*, en el espíritu el cuerpo se *quita, se remueve*. El espíritu es la sombra, el espectro, la sustitución, sublimación, de todas las formas de los cuerpos—de su extensión, de su división material, en la esencia purificada y revelada del *sentido* del cuerpo. Aquí el espíritu que se exhala

expone su propio cuerpo y lo que revela el sentido del espíritu, lo que lo hace ser lo que es, es una herida. El cuerpo se presenta como herida: la otra forma de agotar el cuerpo, sobre usar su sentido, exhalarlo, desenfrenarlo, abandonarlo, exponerlo en su piel. El espíritu concentra, *consigna*, lo que la herida sangra. Esa consignación permite ver y tocar la herida (Nancy 79). La sangre que fluye de todas las heridas fluye disolviéndonos gota por gota como lo hace el agua que disuelve, que difumina, que consigna los residuos de la imagen de Muñoz en el *agujero negro*.

El movimiento de la imagen en el agua, el trazo del dibujo en el agua, testifica el mismo trabajo de duelo que se da mediante la experiencia de amor. El agua es el medio para el acto en el que los opuestos son posibles, pero sólo en tanto que ellos se destruyan, se disuelvan, pierdan sus fronteras. Hay una disolución de una subjetividad, hay algo que se disuelve y se consigna: el cuerpo de uno en el otro. ¿Cómo podría Muñoz cerrar los ojos ante esta ausencia que, para ser inteligible, implica en ella una presencia? Y si vemos al hombre como una partícula insertada en unos huecos inestables y entrelazados ¿podría ser esa inserción una espera de la ausencia?⁴ ¿Podrían ser esos huecos por los que el hombre se disuelve el mismo sifón en el que Muñoz entrelaza la imagen y su sombra, y las disuelve? ¿Podrían ser esas partículas *informes* nuestro residuo como una vuelta hacia un estado inorgánico en donde ya no se *es*? ¿Podría ser el agua, como la sangre, también ese residuo? ¿Podría ser el agua ese fluido (lágrimas, semen, sudor) que sigue, que se derrama, aun después de la muerte? ¿Podría haber una conciencia de ese momento en el que algo se derrama, en el que algo explota, como las lágrimas, la risa? ¿Una conciencia que neutralice, que cancele, todas las operaciones del saber?⁵ Esta cancelación sería posible a la luz de emociones fuertes que interrumpen el flujo del pensamiento. En el momento en el que objeto de las lágrimas nos quita, nos remueve, cualquier saber. Estos momentos en los que se podría ver una explosión fija hay un poder para capturar, encantar, y recapturar, continuamente, el momento de ruptura, de fisura. Un intento por detener el momento, la explosión, y congelarlo en la renovación constante del aliento de la risa o de las lágrimas. Ese momento milagroso, si se quiere, en el que nuestra aproximación se disuelve, en la que nosotros nos disolvemos en eso *otro*, llevado hacia fuera, en el cuerpo que se ve, que se toca, que explota cuando se toca como un regreso a la sensación, a lo incorpóreo, a lo informe. Como si el cuerpo hubiera sido tocado, sentido, en un misterio sagrado en el que eso extraño, eso *otro*, eso exscrito, es íntimo: el aliento que llena los huecos, que disuelve las imágenes como la

⁴ Esta pregunta aparece como una afirmación en la introducción de *The Tears of Eros* de Bataille: “A man is a particle *inserted* into unstable an entagled wholes” (6).

⁵ Esta pregunta aparece como una afirmación en el capítulo “What I understand by sovereignty” de *The Accursed Share. Vols 2 and 3* de Bataille (pg 203).

estrella que se extingue y que colapsa en sí misma, en un abismo en el que el vacío absorbe incluso sus propios bordes. La verdad sólo puede ser leída en los trazos de lo que ya no está presente: en el residuo que deja la imagen de Muñoz en el sifón. Lo que queda, lo que cae en el agujero, la ruina de la imagen informe.

Obras citadas

Bataille, Georges. *The Tears of Eros*. Traducción de Peter Connor. San Francisco, City Lights Books, 1989. Impreso

———. *The Accursed Share. Vols 2 and 3*. Traducción de Robert Hurley. New York, Zone Books, 1991. Impreso

Blanchot, Maurice. *The Writing of the Disaster*. Traducción de Ann Smock. Lincoln, University of Nebraska Press, 1986. Impreso

Breton, André. *Nadja*. Paris: Éditions Gallimard, 1998.

Cadava, Eduardo. *Words of Light*. Princeton: Princeton UP, 1990 . Impreso.

———. Cortés-Rocca, Paola. *Notes on Love and Photography*. MIT Press, 2006 (pg 3-34). Impreso.

Derrida, Jacques. *Archive Fever*. Johns Hopkins University Press, 1995 (pg 9-63). Impreso.

———. *Memoirs of the Blind, The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993. Impreso

Muñoz, Oscar. Entrevista por María Wills Londoño. *Jeu de Paume*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2014. Web, 30 nov. 2015.

———. Entrevista por San Francisco Museum of Modern Art. *SFMOMA*. San Francisco Museum of Modern Art, 2102. Web, 30 nov 2015.

———. Entrevista por Ricardo Giacconi. *Marco*. Museo de arte contemporáneo de Monterrey, 2014. Web, 30 nov 2105.

———. *Narciso (2001)*. Video. Colección de arte del Banco de la República, Bogotá.

Krauss, Rosalind. “Corpus Delicti”. *October*. Vol 33 (jul, 1985): pp. 31-72. MIT Press, 1985 (pg 31-72). Impreso.

———. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editions Macula, 1990.
Impreso

Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. New York: Fordham UP, 2008. Impreso.

Roca, José. “Oscar Muñoz: Protografías”. *Artischock Revista de arte contemporáneo*. WebMD, 5 de enero de 2013. Web. 30 de noviembre de 2015.