

FLORES KENÓTICAS, O EL TACTO DE LO INMEMORIAL

El duelo por el desaparecido en *A flor de piel*

Juan Diego Pérez, Universidad de los Andes

Una nada fuimos, somos, seguiremos

siendo, en flor:

rosa de nada,

de nadie.

Paul Celan

En las últimas dos semanas de mayo de 2012, una inmensa manta de pétalos de rosas cosidos manualmente con fibras de hilo quirúrgico cubrió el piso de la sala de exposiciones temporales de la galería White Cube en Londres. En los días siguientes, la superficie de la frágil túnica escarlata se decoloró hasta su putrefacción y posterior desaparición en una suerte de *happening* sostenido y casi imperceptible. El perfume de las flores impregnó con parsimonia las paredes blancas del espacio y la piel de unos espectadores que, inquietos por la progresiva degradación de la escultura floral, fueron testigos del delicado y silencioso estertor del cuerpo vegetal que se deshizo frente a sus ojos. Pasadas las dos semanas, sólo quedaron en el suelo algunas de las fibras secas de los pétalos vaciados de todo aroma y color, como si se tratara de un ropaje abandonado o de una mortaja huérfana. Del cuerpo plegado, austero y a la vez exuberante de esta escultura viva, no quedó sino un polvo ocre y seco, una especie de ceniza roja. Hoy sólo guardamos de su existencia una serie de registros fotográficos como el que ahora podemos ver en los que el tiempo de la obra, el tiempo infinitamente espaciado de su retirada de nuestro mundo, se congela en una serie de imágenes inmóviles, instantáneas, inodoras.

En una entrevista con Tim Marlow (2012), el curador de esta galería londinense, Doris Salcedo dice que con ésta, su más reciente instalación, "quería construir una pieza que fuera una ofrenda floral para unos cuerpos torturados, pero también una túnica que los cubriera, que los acogiera y acompañara en su última partida". Según la artista, la idea de *A flor de piel* surgió de la investigación de la historia de una enfermera cuyo cuerpo desaparecido fue torturado presuntamente hasta su muerte por grupos paramilitares en el norte de Colombia. A partir de su exploración de este caso singular, Salcedo se propuso hacer una ofrenda floral cuyo objetivo era reunir en un acto conmemorativo los cuerpos torturados de las víctimas de la desaparición forzada en el país, cuyo número asciende a poco menos de 60.000 casos de acuerdo con las estadísticas de la ONU. ¿En qué sentido se despliega esta acción conmemorativa por el cuerpo



A flor de piel (2012), Doris Salcedo. White Cube Gallery

torturado del desaparecido, esta ofrenda o gesto que lo acompaña en su morir infinito, en la fragilidad y el carácter casi insubstancial de la imagen escultural de *A flor de piel*? ¿Cómo se enfrenta esta obra a esa ley paradójica del trabajo de duelo por el desaparecido, aquella que, nos advierte Pablo Oyarzún (2000), “prohíbe la entrega del ausente insepulto al reino de los muertos, porque eso no sólo quebrantaría el juramento de fidelidad a su ausencia, sino que entrañaría una traición ominosa y sellaría el crimen bajo el cual sucumbió” (2)? En pocas palabras, ¿cómo aproximarnos a la intimidad entre la experiencia estética, la fuerza de la imagen y la aporía que franquea el duelo por el desaparecido, esa intimidad que se anuncia en la plasticidad evanescente de esta imagen?

Empecemos por notar que la particularidad del juramento de fidelidad que marca el duelo de quien llora la ausencia de un desaparecido se deriva del hecho innegable de que la muerte de las víctimas de la desaparición forzada es, antes que nada, una muerte radicalmente distinta a la de un cuerpo que *muer*: un cuerpo visible, diríamos, que se retira de nuestro mundo *aquí y ahora* y que, en esa retirada, aparece ante nosotros como la evidencia material de la desaparición que en él y como él se inicia cuando, al cruzar el umbral signado en su estertor, se transforma en un cadáver. La fuerza incontestable de la muerte deviene de esta apertura

infinita de todo lo que aparece –es decir, de todo lo que existe- a su propia desaparición, apertura cuyo movimiento de sustracción jamás se cierra en un fondo conocido o cognoscible, pues su trazo es la marca de una resistencia a su clausura, reabsorción o interiorización en el mundo de los vivos. Por su parte, la violencia de la desaparición forzada es una atrocidad soterrada que introduce una pregunta incontestable: al no conocerse el paradero de los cuerpos de los desaparecidos, su existencia queda suspendida para sus familiares –y, habría que decir, para la comunidad en la que su ausencia muchas veces no se reconoce- en un estado intermedio entre la vida y la muerte. El desaparecido no está ni vivo ni muerto; por el contrario, la desaparición del cuerpo suspende su singularidad en un límite infinito entre el mundo de los vivos y el de los muertos, el límite de un estar-en-la-desaparición que jamás se resuelve, ni mediante la inminencia de la vida –como sucede cuando la víctima se rescata- ni tampoco mediante la certeza de la muerte –como sucede cuando se encuentra el cadáver. ¿Cómo distinguir entonces el movimiento de la desaparición infinita del morir de la violencia de la desaparición forzada, la violencia de un desaparecer cuya fuerza radica, por así decirlo, en su horrorosa *literalidad*?

En un seminario en el que tuve la oportunidad de participar el pasado verano, Jean-Luc Nancy esbozó generosamente unas coordenadas para empezar a dar respuesta a esta pregunta, coordenadas que son el origen de la reflexión que hoy comparto con ustedes. Para Nancy, “en el caso de los *desaparecidos*, podría decirse que la desaparición significa la desaparición *de la desaparición*, [...] es decir la anulación de la posibilidad de la aparición y de la desaparición que, simultáneamente, es la eliminación de la simple posibilidad de aparecer en el mundo o, si se quiere, la eliminación de la existencia”¹. La apuesta de la desaparición forzada es, siguiendo estas ideas suyas, la de clausurar o, para ser más precisos y punzantes, la de *borrar* el espacio en el que esta posibilidad de (des)aparecer se hace patente, esto es la abertura en la que la existencia singular de quien es desaparecido tiene lugar. No en vano la efectividad de esta acción violenta se comprueba en la supresión absoluta de toda relación con la víctima que es desaparecida en la que su existencia, su aparecer en el mundo, pueda reconocerse. En efecto, la pasividad de esta fórmula, ‘ser desaparecido’, opone significativamente la desaparición forzada al misterioso movimiento de *desaparecer* de la muerte, en tanto que la posibilidad de aparecer de los muertos entre nosotros permanece abierta en las huellas que su existencia deja en el tejido de experiencias compartidas que llamamos ‘mundo’ -un mundo que él o ella, en su

¹ La transcripción y edición de este seminario aparecerá próximamente bajo la dirección de la profesora María del Rosario Acosta, directora del grupo *Ley y violencia* del Departamento de Filosofía de la Universidad de los Andes.

ausentarse infinito, todavía y siempre *puede habitar*. En este orden de ideas y retomando a Oyarzún, la fidelidad paradójica a la ausencia suspendida del desaparecido sólo podría enunciarse allí donde las representaciones de la memoria del doliente conserven la abertura de su existencia, precisamente, como un *espacio abierto* en el que su posibilidad de aparecer y desaparecer permanezca vigente, reconocible. El ejercicio de esta memoria debe atender a una especie de imperativo de no-clausura que contrarreste la violencia ostensiva de un borramiento: en un movimiento análogo al de la suspensión de la presencia de la víctima en su ausencia indefinida, su gesto característico debe ser el de ubicarse en el umbral entre la conservación y protección de su presencia en el mundo –lo que llamamos ‘recuerdo’- y la entrega de su ausencia al reino de los muertos –lo que llamamos ‘olvido’. Sólo en este *entre* entre la presencia y la ausencia, entre el recuerdo y el olvido, entre lo expuesto y lo huidizo, puede la memoria del doliente resistirse a la supresión de la existencia del desaparecido sin quebrantar el juramento de fidelidad a la singularidad de su cuerpo insepulto.

El hecho de que *A flor de piel* sea a primera vista una túnica caída, una suerte de envoltura abandonada que no vela ni oculta nada distinto de su propio *ser un velo* desnudo, pone en escena el compromiso de la imagen escultural de Salcedo con este umbral mnemónico pues, como anota Nancy (2001), “la ropa caída no pone al descubierto un cuerpo, sino que lo oculta en el secreto de una intimidad que expone en tanto que infinita, [...] sustrayéndose al infinito y siempre por alcanzar” (17). La imagen de *A flor de piel* es, pues, la de una intimidad secreta que nos visita en la superficie de los pétalos no como una presencia absoluta y cerrada sobre sí misma, sino como una presencia *al desnudo*, una presencia abierta que se expone a nuestra mirada en y como su sustracción incesante. Detengámonos un momento en esto: ¿cómo se entrelazaría esta desnudez de la túnica con la abertura de la existencia que el duelo por el desaparecido está llamado a proteger? El desnudamiento no es un estado que se alcanza, sino más bien un movimiento de desenvolvimiento y retirada incesante en el que se anuncia, en el decir de Nancy (2001), “un gesto: un ir hacia, una manera de ir hacia o de dejar venir, una disposición, un llamado o una huida” (18); en breve, una venida-a-la-presencia o una presentación de la presencia que sólo tiene lugar en la direccionalidad que marca su salida de sí misma o, si se quiere, su desnudez de presencia. Estar *al desnudo* designa, de esta manera, la exposición de aquello que no deja de ausentarse de nuestro campo sensible: un desnudamiento que se desnuda hasta esa desnudez última de una apertura cuyo *afuera* o *adentro* más íntimo, cuya profundidad oculta, no remite más que a su exposición misma, a la fuerza incontenible de su venida en su salida de sí, en su auto-separación o auto-distinción.

Para Nancy, esta idea de la desnudez como un movimiento de auto-distinción está en el corazón de la imagen, cuya fuerza de sentido no le viene dada por un original que en ella se representa, como se suele pensar en el marco de un paradigma mimético de la representación, sino por ser ella misma el trazo de lo sin-fondo, es decir de la fuerza de una intimidad siempre *distinta* que en ella aparece como su propio sustrato intocable. Dice Nancy (2005) que “toda imagen *extrae* algo, una intimidad, una fuerza; y para hacerlo, lo sustrae o lo remueve de toda homogeneidad [...] y lo arroja frente a nosotros, y ese lanzamiento, esa proyección, deja su marca, su trazo” (4, trad. mía). La imagen y la presentación de esta fuerza de lo (in)tocable –este lanzamiento que sólo se siente, que sólo nos toca, en el frágil límite en el que su reserva intacta viene a nuestro encuentro en su desaparición- se pertenecen mutuamente. En este sentido, la imagen es aquí la instancia de exposición de *lo distinto* que, lejos de ser un contenido original que en ella se encarnaría, apunta más bien a la fuerza de un intervalo suspendido entre el trazo y el fondo, entre lo visible y lo invisible, entre la presencia y la ausencia: un *entre* cuyos polos se anudan en la idea de la venida-a-la-presencia como desnudez o, diríamos, como la apertura de un ausentamiento. En vista de lo anterior, no debe sorprendernos que Salcedo afirme en la entrevista mencionada que *A flor de piel* es, antes que nada, una “imagen casi inmaterial” en la que se presenta la fuerza de la fragilidad de la vida, la fuerza de lo que aparece *en y como* su propio desvanecimiento; la fuerza, siguiendo los pasos de Nancy, de esa venida-a-la-presencia del existir como la exposición del ser en su desnudez. Las siguientes son las palabras de Salcedo:

La violencia todo lo destruye, la tortura destroza los cuerpos. La idea en esta obra es reunirlos y recobrar la fuerza que les fue arrebatada. La fuerza de la vida que parte, que se retira, debía presentarse en la obra no como un cuerpo o un objeto, sino más bien como el poderoso sentimiento de su presencia. Es en este sentido que la fragilidad de la túnica de pétalos es fundamental para este trabajo: la fragilidad *es la obra* [...] *A flor de piel* es para mí una imagen casi inmaterial, [...] es absolutamente frágil, vulnerable, efímera: está a punto de desaparecer. Y es que es esta insubstancialidad la que nos recuerda la fragilidad de la vida.

Esta insubstancialidad de la imagen y su poder para recordar la fragilidad de la vida o, lo que es lo mismo, para hacer visible la abertura en la que la existencia puede tener lugar como aparición, está íntimamente ligada entonces con la comprensión de su corporalidad, de su materialidad sensible, como una corporalidad siempre *abierta*. *A flor de piel* no es un cuerpo cerrado o un objeto sólido en la medida en la que su cuerpo vegetal no funciona como el signo en el que se fija una presencia plena de sentido, sino que más bien demarca su direccionalidad infinita hacia la ausencia sin fondo de un sentido que se anuncia *en y como* su apertura.

Apertura, diríamos, que se cifra en la absoluta superficialidad que da forma en el pensamiento de Nancy al límite impenetrable de todo cuerpo como el toque de una exposición que no revela o releva ninguna reserva o una profundidad secreta. El cuerpo de la imagen escultural de Salcedo interrumpe así la lógica de apropiación sacrificial que está en la base de la violencia dialéctica y totalizadora de la desaparición forzada y, específicamente, de la tortura. Esto porque, como ya ha señalado Juan Manuel Garrido (2011), ejercer violencia sobre un cuerpo sólo es posible cuando se “permanece ciego a su exposición a-significante, al peso y a la desnudez insensata de su aparecer [...] El *sentido del cuerpo* no se alcanza sino en la supresión del cuerpo, en el suplicio o el sacrificio” (93, trad. mía), allí donde la integridad de su apertura ilimitada se *borra* con la proyección violenta de un sentido incorpóreo –esto es, del cierre de una significación absoluta - del que el cuerpo sería, en últimas, un medio para su apropiación y fijación definitiva. Si la fragilidad del cuerpo del desaparecido puede aparecer en este manto muriente es porque, en breve, su evanescencia se resiste a la economía sacrificial del signo.

Digámoslo sin miedo: a la luz del gesto de Garrido de pensar un ‘cuerpo insacrificable’ que escapa y resiste la violencia hermenéutica de la tortura, de esa violencia de la encarnación totalizadora de un significado incorpóreo que se extrae de corporalidad del signo, podríamos



Detalle de *A flor de piel* (2012), Doris Salcedo. White Cube Gallery.

decir que la desnudez a-significante de la túnica de *A flor de piel* es la de una *imagen insacrificable*. Aquí no hay un significado que deba extraerse de un signo que lo contenga, bien sea como una presencia saturada de sí misma o como el desplazamiento de una ausencia absolutamente negativa. Muy por el contrario, lo único que hay es la experiencia sensible del límite infranqueable entre lo material y lo inmaterial, entre lo presente y lo ausente: el sentimiento delicado de la sustracción irrevocable de un sentido abierto –y, con él y en él, de una existencia- que sólo aparece desapareciendo, que sólo nos toca y deja tocarse en la apertura de su superficie expuesta, de su virginidad intacta. Así pues, la desnudez de esta imagen escultural, cuyo interior es literalmente impenetrable e intocable puesto que los pétalos cosidos se romperían al menor contacto de nuestra piel, es la desnudez de un proceso de auto-distinción en el que se interrumpe la economía del sacrificio que supone la representación tal y como ésta se concibe en la operación del signo. En efecto, como apunta Nancy (2005), “la distinción de la imagen, pese a que se parece mucho al sacrificio, no es propiamente sacrificial [...] A través de la marca que ella es, la imagen establece simultáneamente una retirada y un pasaje que, sin embargo, no cruza” (3, trad. mía): el pasaje o el paso suspendido y prohibido (*pas*) entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia absolutas, en el que la abertura de la existencia puede sentirse por fuera del régimen de la apropiación violenta que terminaría por cerrarla o, en el caso extremo de la desaparición forzada, por *borrarla* sin dejar resto de su acción.

Esta suspensión del pasaje insacrificable de la imagen se pone en escena en la obra de Salcedo en dos niveles. En primer lugar, las costuras manuales señalan que la túnica es un conjunto de fragmentos que, a su vez, componen un fragmento más extenso cuya operación interna, la del entrelazamiento de los pétalos, podría extenderse infinitamente siguiendo en un modo de proceder similar al de la desnudez. La finitud del fragmento, aquella que se cifra el límite de cada pétalo singular, se abre aquí a la infinitud de un cuerpo floral cuya corporalidad sólo tiene lugar en la suspensión de una totalidad orgánica y clausurada sobre sus propios límites, totalidad que podría asociarse a la totalización de un significado absoluto. A la inversa, y en segundo lugar, la superficie fluctuante y plegada de *A flor de piel* se resiste a cualquier mirada que pretenda abarcarlo todo en su campo de visión: la túnica asciende aquí y allá y, en la cúspide en la que los pétalos se pliegan, desciende nuevamente para plegarse otra vez, para replegarse en la voluptuosidad de una envoltura que se despliega interminablemente, que se desnuda hasta ese límite móvil que siempre está más allá y más acá de sí mismo. Aquello que *sentimos* en este proceso de presentación-en-la-retirada propio del secreto del cuerpo floral,

secreto que no sería otra cosa que su mismo desenvolvimiento, es el *sentido* de una presencia siempre ahuecada que viene a nosotros en y como su auto-vaciamiento, su *kenosé*, su aparición como desaparición. Frente al pliegue de cada pétalo y de la manta de pétalos, de esta parte y este todo fragmentarios, estamos expuestos así a lo que Nancy llama "un estar en suspenso de la presencia y una presencia suspendida: suspendida sobre sí misma, irrealizada, irrealizable, una *presencia interminable*" cuyo sentido, antes de toda significación posible, se *siente* en su exposición desplegada –o, más estrictamente, se toca.

El acto de tocar, como bien ha explorado Nancy en sus múltiples reflexiones al respecto, introduce una estructura de proximidad en la distancia, de aparición en la sustracción de un límite infinito. Aquello tocamos cuando tocamos algo nunca es idéntico a lo que ese algo es en su supuesta interioridad; dicho de otro modo, el toque nunca es lo mismo que lo tocado sino que, más bien, señala su retirada de una envoltura o un límite en el que, justamente, se hace tocable, sensible, sentido. El límite del tacto, por lo tanto, es un límite que se separa infinitamente del tacto mismo; en palabras de Nancy (2006), es "ese punto o espacio que separa lo que el tocar reúne, la línea que separa al tocar de lo tocado y, por tanto, al toque de sí mismo" (25). De acuerdo con esto, la estructura de espaciamiento del tacto se enlaza con la idea del umbral en el que el sentido se presenta en un vaciamiento kenótico o, si se quiere, escapando de toda presentación como plenitud de presencia. En efecto, lo que se toca en el espacio del contacto entre el tocante y el tocado es el espaciamiento en el que lo tocado se expone auto-abriéndose, saliendo de sí o ausentándose como lo que Nancy llama *absens*: ausentido, sentido que *es* ausentamiento de sentido, sentido que se siente en su exposición sin reserva ulterior en tanto que, como él mismo anota, "la exposición significa que toda expresión es en sí misma la intimidad y la retirada [...] *Ser expuesto* no es poner a la vista algo que habría estado antes escondido o encerrado. Aquí, la exposición es el ser mismo (aquello que llamamos 'existir')" (Nancy, 2008, 32-34, trad. mía), es decir la existencia misma que se hace palpable en la abertura o la dilatación de un cuerpo demarcado por la ley de su superficialidad irrestricta, de su piel siempre desnuda. Es a la luz de lo anterior que la piel de flores de Salcedo adquiere una fuerza particular. "La *flor* puede cobrar el sentido de la superficie", nos sugiere Nancy (2003), "porque designa la parte extrema y más fina de la planta: no hay sentido más que flor de sentido" (130), no hay sentido más que en su infinito florecimiento, allí donde el pétalo lo expone como la piel frágil, plegada y hueca en la que se siente su llegada-en-la-partida, su existencia en ese límite extremo en el que, como nos sucede frente a la túnica agonizante de Salcedo, su existencia se *siente*, se *hace sentido*: en la abertura de su (des)aparición. La flor es,



... *del parto* (1975), Simon Hantaï. Musée d'art moderne de la ville de Paris.

como ya habría visto Celan, piel de sentido, sentido que se toca en su exposición de su exterioridad evanescente, sentido que (des)aparece a flor de piel.

(Haremos ahora un excursio corto, para señalar cierta intimidad iluminadora entre la piel horizontal de *A flor de piel* y la de otra imagen, el lienzo vertical de una obra de Simon Hantaï de mediados de los 70 a la que Nancy le dedica varias de sus líneas: *...del Parto*. Ambas imágenes parecen ser el espejo invertido de la otra, y sus cuerpos comparten no sólo ese diseño en mosaico propio de la composición fragmentaria, sino también el color rojizo opaco –aquel que Hantaï llamó, siguiendo la tradición alquímica, *caput mortuum*, cabeza muerta o residuo inútil, el resto que queda en la preparación de cualquier pigmento y al que todo pigmento vuelve en su descomposición. Pero no sólo eso: estas imágenes se comunican subrepticamente, antes que nada, porque ambas son visualizaciones de un pliegue infinito o, como hemos visto, de una desnudez de presencia. *...del Parto* es uno de los *pliages* de Hantaï, técnica que el artista francés inventó en la que el lienzo se dobla y se anuda antes de sumergirlo en la pintura y después, cuando se abre o se desnuda, la presencia o, mejor, el trazo de presencia que allí se expone es el de la danza de ese pliegue enigmático que da forma al espacio pictórico, es decir el movimiento del vientre del que y en el que la imagen *nace*. En esta operación, dice el artista, “el

lienzo deja de ser una pantalla de proyección, y se hace inmaterial al cortarse a sí mismo: es lo invaginado, lo intrincado, lo pintado y lo oculto, plegándose y desplegándose en un vacío que separa y une" (ctd. Nancy, 2005, 121, trad. mía). Preguntémosnos ahora lo siguiente: ¿No sería la nervadura plegada de los pétalos, juntos y separados en su corte, la forma más delicada de este vientre originario? ¿No es la flor, en su fragilidad intocable, la matriz de todo nacimiento? ¿No es el secreto de su piel el de este parto originario de todo lo que vemos, todo lo que aparece, todo lo que existe? Dice Nancy que "toda imagen está *en flor*, o es una flor": toda imagen es vientre, parto, florecimiento –apertura de una presentación en la partida).

¿Qué es entonces lo que tocamos, lo que *sentimos* en la distancia, frente el cuerpo de esta imagen insaclicable, frente al pliegue infinito de esta túnica de pétalos, esta piel intocable y frágil que se vacía a sí misma hasta la orilla prohibida de la muerte? ¿En qué sentido podría referirse este *tocar* a la acción conmemorativa de Salcedo? A la luz de este somero excursu, podríamos aventurarnos a decir que aquello que nuestra mirada *toca* intacto en *A flor de piel* es la abertura del sentido como la abertura de la existencia -¿y es que acaso no son una y la misma?-, la abertura de una singularidad que (des)aparece en la materialidad de un cuerpo floral desnudo cuya fuerza de auto-distinción se resiste a la violencia de toda borradura. La abertura, pues, de una existencia *pasada y perdida* -la del desaparecido- que puede tocarse *de nuevo* en el umbral de su ausencia en el presente, allí en donde el doliente suscribe el juramento de recordarlo sin interiorizarlo, de olvidarlo sin dejarlo ir. De esto podemos deducir que en la acción *estética* de la imagen de *A flor de piel*, en la fuerza de su sentido insaclicable, se desdobra alegóricamente la operación de la memoria doliente: el sentido del cuerpo floral es un sentido que *siente* en su partida, en un movimiento de cercanía y abstención o de intimidad en la distancia, como el que permite que la memoria del doliente toque la singularidad suspendida del desaparecido. Así como nuestra mirada *toca* en la piel de pétalos el despliegue de una presencia que se desnuda y se sustrae, que se ahueca en los pliegues de su vaciamiento kenótico, las imágenes de la memoria doliente tocan el *aparecer* siempre excesivo de la singularidad del desaparecido en un gesto que, así, se resiste a la violencia sin resto de la desaparición.

¿Y es que no sería el movimiento de la memoria, el movimiento de *tocar* el pasado ausente en un presente que se abre a él, un presente cuya continuidad se interrumpe en esta abertura infinita, un movimiento fundamentalmente *estético*? La experiencia de tocar la abertura de la existencia a través de la acción conmemorativa del duelo sólo puede guardar su juramento de fidelidad cuando renuncia, como lo hace y hacemos con la desnudez insaclicable de *A flor*

de piel, a su apropiación totalizadora en una presencia/presente pleno. Por el contrario, el sentido que se nos expone en esta experiencia estética y mnemónica -la una como la otra, la una cruzando la otra- permanece en el umbral infinito de su desobra, allí donde tanto la imagen como el espectador, quien sería entonces una especie de doliente alegórico, pueden *acompañar* al desaparecido tocando la abertura de su (des)aparición interminable de nuestro mundo. Las imágenes mnemónicas del doliente, aquellas en las que el pasado sobreviene y perfora el presente, se resisten justamente *como imágenes*, como representaciones de una presencia en desnudez, a la dialectización absoluta del sentido de la singularidad del desaparecido, dialectización que sólo sería posible bajo la figura de la clausura de su desnudamiento, bien sea en una presencia saturada de sí misma -aquella a la que aspira un recuerdo saturado- o en la de negatividad de una ausencia definitivamente muda -aquella en la que termina por disolverse el olvido, aquella que sería cómplice, como advertía Oyarzún, del silencio ominoso del crimen bajo el que la víctima sucumbió.

Esta resistencia de las imágenes mnemónicas como espacios en los que la existencia singular del desaparecido puede *tocarse* se proyectan, en este orden de ideas, hacia un horizonte que excede la dicotomía entre recuerdo y olvido, entre la presencia y ausencia puras; un horizonte que se extiende infinitamente hasta la abertura originaria de la existencia que la violencia de la desaparición forzada pretende borrar. La acción rememorativa cuya operación interna se despliega alegóricamente en *A flor de piel* es, finalmente, la del tacto estético y mnemónico de esta abertura anterior y posterior a toda memoria, esta matriz o vientre de la existencia que las flores anuncian en su pliegue incesante y al que nuestra mirada, como la memoria del doliente, se aproxima en un movimiento que aspira a ir más allá de sí mismo, hacia la desnudez impenetrable del sentido que es también la desnudez *inmemorial* del existir. "Lo inmemorial", dice Nancy (2005), "es por excelencia algo que precede al nacimiento y que sucede a la muerte: es lo que está ausente de toda rememoración, pero hacia lo que una memoria infinita se levanta incesantemente -una hipermemoria o, más precisamente, una *inmemoria*" (108, trad. mía), la memoria de una ausencia originaria que es condición de posibilidad de todo lo que aparece o, diríamos con Salcedo, todo lo que *florece* o nace en su sustracción inmediata *de y en* este mundo. Lo inmemorial es, pues, algo parecido al *caput mortuum* del que habla Hantäi: aquel resto del que todo emerge y en el que todo se disuelve en la evanescencia de su existir. Así pues, esta hipermemoria introduce una extraña forma de memoria que no se deposita o fija, como si de un contenido informe se tratara, en un recuerdo que le daría la forma de una permanencia anamnésica. Lo inmemorial opera, al revés, bajo la figura del pliegue y del tacto de

un desnudamiento originaria, la figura de una exposición infinita a lo que Nancy (2008) llama “el instante de una proveniencia o una presencia a la que no se retorna, pues está *desde siempre ahí*” (118, trad. mía): la abertura de todo (des)aparecer, aquella que solo puede *sentirse* en el trazo oblicuo y casi ciego del brillo anterior a la luz, de esa, agrega el filósofo, “anamnesis hiperamnésica y deslumbrante, la inmemoria de un amanecer o un ocaso del mundo” (Nancy, 2005, 121, trad. mía).



Detalle de *A flor de piel* (2012), Doris Salcedo. White Cube Gallery.

La fuerza delicada de *A flor de piel* procede, en última instancia, de la intimidad o la inmediatez distante en la que este vientre de lo inmemorial puede tocarse –valga la redundancia- *estéticamente*, en y como la experiencia estética en la que puede sentirse intacto en el despliegue de un sentido *in absentia*. El desobramiento del sentido en la experiencia estética es así una *mise en scène* de la inoperatividad crítica de esta hipermemoria del doliente, la inoperatividad de un toque que acompaña la singularidad ausente con un voto de abstinencia, con una renuncia a toda apropiación o mediación redentora de una pérdida que en el tacto mismo se retira. En *A flor de piel* nuestra mirada *toca* el cuerpo floral tal y como las imágenes mnemónicas tocan el vientre inmemorial del que la singularidad de quien lloran procede y a la que regresa, vientre que se *siente*, se toca intacto, sin que esto conduzca a la interiorización

dialéctica del cuerpo insacri­fiable del desaparecido en la acción una memoria ‘redentora’, una anamnesis absoluta en la que el pasado se reabsorbería como una presencia cerrada, ostensiva y muda en el presente de un doliente que, así, se liberaría de su juramento. Por el contrario, la operación de esta imagen insacri­fiable y kenótica, de este cuerpo cuyas flores se marchitarán hasta el último estertor inaudible de la última de ellas, hasta el punto de fuga el que se cumplirá su vaciamiento infinito, es la de algo que podríamos llamar un *au-sentido inmemorial*: su operación es la de una presencia que se ahueca, que viene a nosotros en el acto de su exhalar­se a sí misma, el acto en el que la abertura inmemorial de toda existencia se hace palpable en su retirada sin clausura, en su (des)aparición imborrable. Se trata, finalmente, de un sentido que viene a nosotros sentido como un soplo que no dice *nada*, que no recuerda u olvida *nada*; un soplo que sólo señala lo sin-fondo de la boca cóncava de la él mismo que emerge. Bien sabemos todos que a toda exhalación la sucede y la anticipa una inspiración y que, por ello mismo, toda exposición acontece sobre el doble fondo de la sustracción en la que ella nace, en la que ella muere.

Quisiera terminar diciendo, más a modo de sugerencia que de conclusión, que este soplo evanescente que atraviesa esta memoria de lo inmemorial es un soplo que, no en vano, se *levanta* en *A flor de piel*. A la horizontalidad de la túnica floral se opone -a un mismo tiempo, en un cruce infinito entre ambos ejes- la verticalidad del perfume ascendente de las rosas que se pudren. Este perfume envolvente, primero fresco y después pútrido, es invisible: nos toca en nuestra mirada como aquello que está en allá más allá de ella misma. Nos toca, diríamos, siguiendo el mandato de una intocabilidad irrefutable, aquel que se advierte en la fragilidad silenciosa de una imagen que parece de­crinos, como Cristo resucitado dice María Magdalena, *noli me tangere*, no quieras tocarme. El perfume, como el cuerpo resucitado, sólo se siente en la partida que impone su ascenso intocable, en el movimiento de una nueva surrección que, como nos enseña Nancy (2006), no consiste en una reavivación sino, al revés, en “el levantamiento, la *elevación* o el *levantarse* en tanto que verticalidad perpendicular a la horizontalidad del sepulcro; no dejándolo, no reduciéndolo a la nada, sino la forma de un estar (y por tanto de una reserva) de un intocable, de un inaccessible” (31-32) o, según hemos visto, de una existencia insacri­fiable en la que el peso de la vida y de la muerte, el peso de la desaparición que *es* la existencia misma, se resiste la violencia de toda borradura -o, lo que es lo mismo, de toda significación que pretenda cerrar la abertura del sentido.

Como la sábana huérfana del sepulcro en el evangelio de Juan, la túnica de Salcedo es la de un cuerpo que se presenta intacto en su resurrección. Un cuerpo que, para cerrar esta

reflexión con unas palabras de Nancy (2005), es “el ropaje o el velo puesto sobre su propio vientre, aquel que carga la presencia de una ausencia inmemorial que visitamos, y que nos visita, en este resplandor que tocamos con nuestros ojos” (122, trad. mía). El resplandor de un florecimiento que el duelo por el desaparecido está llamado a hacer brillar de nuevo: el resplandor de esa *nada* originaria que, como murmuran los versos Celan, fuimos, somos y seguiremos siendo *en flor*. El resplandor, sin más, del perfume inmemorial de estas flores kenóticas en el que el aliento insaclicable de la existencia, aliento *de nada y de nadie*, se siente, se toca *sentido*, en la desnudez de una imagen que exhala y se exhala, una imagen en cuya exhalación o florecimiento infinitos sentimos el vértigo de ese vientre que pare un mundo aquí, ahora y siempre *a flor de piel*. El vientre, si se me permite la expresión, de una flor resucitada.

* * *

Obras citadas

Celan, P. (2002). *Obras completas*. (José Luis Reina-Palazón, trad.). Madrid: Trotta.

Garrido, J. M. (2011). *Chances de la pensée. À partir de Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée.

Nancy, J. L. (2001). *La pensée dérobé*. Paris: Galilée.

--- (2003). *El sentido del mundo*. (Jorge Manuel Casas, trad.). Buenos Aires: La Marca.

--- (2005). *The Ground of the Image*. (Jeff Fort, trad.). New York: Fordham University Press.

--- (2006). *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. (María Tabuyo y Agustín López, trad.). Madrid: Trotta.

--- (2008). *Corpus*. (Richard A. Rand, trad.). New York: Fordham University Press.

Marlow, T. (Entrevistador) y Salcedo, D. (Entrevistada). (2012). *Doris Salcedo on 'A flor de piel' and 'Plegaria muda' (White Cube)* [Transcripción personal de la entrevista]. Recuperado de http://whitecube.com/channel/in_the_gallery_past/doris_salcedo_on_a_flor_de_piel_and_plegaria_muda/

Oyarzún, P. (2000). Imagen y duelo. *Servidor Universidad Nacional Autónoma de México*. Recuperado de <http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Veracruz2000/complets/PabloOyarzun.pdf>

Nota: todas las imágenes de la obra se tomaron de la página web de White Cube Gallery, cuyo URL es el siguiente: http://whitecube.com/exhibitions/doris_salcedo_masons_yard_2012/