

**Invisible e irrepresentable: el despojo no es la muerte.  
Notas sobre la aporética de la imagen  
en el mundo contemporáneo**

*José Luis Barrios*  
Universidad Iberoamericana

*Erguido es el hombre, él solo, pero se tumba a descansar para el sueño, el amor, la muerte... también en esta triple propiedad de su yacer se distingue de todos los otros seres. Recta, destinada al crecimiento, el alma del hombre alcanza desde los oscuros abismos de sus raíces el humus del ser hasta el círculo de las estrellas inundado por el sol, elevando su oscuro origen volcánico, hijo de Poseidón, humillando la transparencia de su apolíneo destino, y cuanto más se torna forma traspasada de luz por su vertical crecer, cuanto más se sombrea en forma, ramificándose y desarrollándose como un árbol, tanto más capaz se vuelve de unir en la fronda umbría de sus ramas lo oscuro con lo luminoso; mas cuando se ha tendido para el sueño, para el amor, para la muerte, cuando ella misma se ha vuelto paisaje desplegado, entonces ya no es su contenido fundir lo contrario, pues durmiendo, amando, muriendo, cierra los ojos, para dejar de ser buena o mala y convertirse ya en un solo infinito a atisbar: alma infinitamente desplegada, infinitamente encerrada en el anillo de las edades, infinita en su descanso y por consiguiente dispensada de cualquier crecimiento, sin crecimiento como el paisaje que es...*

Herman Broch

## Premisa



Imagen 1

En un lúcido ensayo, Julia Kristeva logra ver el primer síntoma del sentido del cadáver y el terror en la cultura occidental. Elabora su observación alrededor de un comentario que Dostoievsky hace —desde la tradición del cristianismo ruso con todo lo que esto significa: Andrei Rublev, Tarkovsky, Sukorov— del cuadro del joven Holbein *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* (1522). En éste, el escritor constata el significado de la muerte que inscribe el occidente cuando se trata del cuerpo yacente de Dios. No es alguien que “descansa en paz”, sino un cuerpo crispado por el dolor y la tortura, un cuerpo debilitado por el martirio que, como lo afirma Kristeva, “nos lleva a sumirnos en el horror de esta cesura que es la muerte o a soñar en un más allá invisible”.<sup>1</sup> ¿Qué supone mostrar el cadáver de Dios a la hora de colocarnos en la situación histórica de una sociedad que vive la ruptura del orden medieval del poder y con ello de la imagen? Ante todo dar lugar al cadáver y descubrir con eso, del lado del cuerpo, el engaño y la falsa ilusión; del lado del sujeto, la melancolía como acontecimiento afectivo de la posibilidad imposible de la muerte. Ahí están Segismundo y Hamlet sumidos en la melancolía y el

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva, “El Cristo muerto de Holbein”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, t. I, Madrid: Taurus, 1989, p. 248.

engaño, agarrados al espectro, al enigma y el fantasma, al sueño y la locura. Y es que habría que entender que la modernidad nace con el Barroco. El Barroco, al menos en su sentido artístico, no es otra cosa que la intromisión del tiempo en la representación. Desde el deseo en Caravaggio hasta el Cristo muerto de Velázquez, pasando por la corrupción y el tiempo de la materia en Rembrandt, y la voluptuosidad de la carne en Rubens, el intento de producir afecto en la representación es, sobre todo, un asunto de temporalidad. En este contexto y aún en una época que en sentido estricto no pertenece al Barroco, el Cristo muerto de Holbein es una de esas extrañas sintomatologías, que suelen ser privilegio del arte, donde en la muerte “ni dios descansa en paz”, donde ésta se inscribe en el gesto de crispación, es decir en la pura carne que ya no se integra ni a la comunidad divina ni a la humana, la carne que queda suspendida en el instante que borda la nada, donde ya no hay más acontecimiento.

Es sobre esta suspensión que me gustaría explorar distintos momentos de producción de cadáveres. Para hacerlo, me centro en *instantes de representación* por medio de los cuales iré anotando algunas ideas en torno al título de este trabajo: “Invisible e irrepresentable: el despojo no es la muerte. Notas sobre la aporética de la imagen en el mundo contemporáneo”. Desde luego, aquí no puedo sino señalar apenas algunas ideas, porque más allá de las restricciones de espacio, estas notas son apenas la primera aproximación que hago a lo que será una suerte de cartografía del terror en el siglo XX, un trabajo de investigación iniciado apenas hace algunos meses.

Sin embargo, antes de comenzar estos comentarios o mejor aún, momentos —y no es accidental que prefiera nombrarlos de esta manera porque no hablaré más que de imágenes fijas—, me gustaría introducir dos consideraciones importantes, una, respecto al diferencial entre pintura e imagen de matriz indicial (foto, cine o video), la otra, sobre la condición de aporética (de negatividad) de las imágenes de muerte en el siglo XX. La dis-

tancia histórica entre el Cristo muerto de Hölbein y las imágenes de las que me ocuparé nos hablan también de los diferenciales tecnológicos con los que se “representa” la muerte y de las implicaciones que esto tiene en términos estéticos, sociales, políticos e históricos. Baste por ahora una cita de Susan Sontag para señalar estas implicaciones. Afirma la ensayista norteamericana:

Pero si las fotografías degradan, las pinturas distorsionan el modo opuesto: magnifican. La intuición de Melville es que todas las formas del retrato en la civilización del comercio son tendenciosas; al menos, eso le parece a Pierre, un ejemplo de sensibilidad alienada. Si en una sociedad de masas una fotografía es muy poco, una pintura es demasiado.<sup>2</sup>

Quizá tendríamos que pensar que la respuesta a esta objeción está en el cine, en ese arte impuro como lo califica Badiou, donde a la manera platónica, el cine es una “inmovilidad que pasa o un pasaje inmóvil”: en su impureza, se da lugar al acontecimiento, asunto que por ahora dejo abierto a la discusión. En todo caso, la pregunta que ahora me ocupa la enuncio de la siguiente forma: ¿qué se pone en operación entre el instante y la repetición de la fotografía y la imposibilidad de la representación de la muerte?

Esta pregunta me conduce directamente al planteamiento de la aporía de la imagen, objeto central de este ensayo, al menos en lo que se refiere al problema de la negatividad. La aporía, como bien lo observa Adorno, no sólo tiene que ver con la contradicción indisoluble del concepto y su deriva en un argumento, sino, y quizá, sobre todo, con la marca objetiva (cosal) del objeto en el pensamiento, con el lugar irresuelto de la objetividad para el pensamiento, con la imposibilidad de hacer coincidir el momento abstracto del concepto con su realidad concreta, la cual

---

<sup>2</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006, p. 232.

siempre se resiste.<sup>3</sup> Una suerte de sustracción de la cosa a ser comprendida por el pensamiento, lo que en otras palabras significa, que más allá de lo negativo como el momento de salida de sí del pensamiento al objeto, que regresa a sí normalizando la cosa en la representación, en la síntesis, lo negativo es lo negativo de lo negativo. No un momento de la contradicción del pensamiento que se niega a sí pensándose como objeto, sino la negación de la negación: una afirmación pura de la negatividad no derivada de la identidad; en suma, una negatividad, que estando definida en su estructura lógica por los principios de identidad y no contradicción, no alcanza a ser resuelta como pura negatividad por el principio lógico hegeliano, donde el ser y la nada, y el sujeto y el objeto, son lo mismo. Antes bien supone una inversión que colapsa este sentido de la dialéctica.

Si en su orden lógico esto explica la distancia infranqueable entre el pensamiento y el objeto, su despliegue histórico produce un sin fin de aporías, que a lo ojos de Adorno, serían las que tendría que pensar una “filosofía transformada” que consistiría en “percibir lo semejante determinándolo como lo desemejante a ella”.<sup>4</sup> Sin embargo, desde el ámbito de la dialéctica de la identidad y de la contradicción, este desdoblamiento se produce como un proceso puro de identidad donde ésta se despliega en su negación para identificarse como totalidad. De este desenvolvimiento, me interesa llamar la atención sobre dos de sus modos: el de la relación entre ideología-utopía y que deriva en la forma de representación-exclusión,<sup>5</sup> y el de la producción

---

<sup>3</sup> Véase Theodor W. Adorno. *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005, p. 149.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>5</sup> Al respecto, Giorgio Agamben anota lo siguiente: “Pero lo que define el carácter de la pretensión soberana es precisamente que se aplica a la excepción desaplicándose, que incluye lo que está fuera de ella. La excepción soberana es, pues, la figura en que la singularidad está representada como tal, es decir, en cuanto irrepresentable. Lo que no puede ser incluido en caso alguno, se incluye en la forma de excepción.” Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1998, p. 38.

material de tecnología de la mirada y objetos visuales (fotografía) que al intentar apropiarse la negatividad pura, produce una exclusión hasta de la muerte y, al hacerlo, cancela la propia muerte, es decir opera una negación de la negación que la hace imposible, introduciendo con ello el colapso en el propio sistema de identidad, esto es, la irracionalidad de la razón y con ello de la representación. Vayamos por partes.

Si en el orden lógico la negación es definida por la indeterminación formal de la identidad y la contradicción, su determinación se da por el despliegue de sí como autoconocimiento. Es decir, se define, en un primer momento en términos de materia y vida, y en un segundo momento, por el espíritu subjetivo y objetivo.<sup>6</sup> En otras palabras, la condición formal de la identidad y la contradicción, al activarse como negatividad, produce la idea. Ésta es el pasaje a lo concreto que llena, por decirlo de alguna manera, la forma lógica. En otras palabras, como lo afirma Adorno: “Las ideas viven en los intersticios entre lo que las cosas pretenden ser y lo que no son”.<sup>7</sup> En este vivir entre lo que *pretenden ser* (o la pretensión del pensamiento de definir las para autodefinirse) y *lo que son* (su condición de pura negatividad como resistencia a ser representadas), se inscribe el contenido, que al ser asignado a lo humano, se determina al mismo tiempo como utopía e ideología. Es decir, como sentido del futuro, como progreso de la historia (utopía) que en el presente determina la facticidad del poder instituido (ideología). Si la pura forma lógica de la identidad y la contradicción en un sentido absoluto es vacía, sólo en el momento en que ésta se despliega para conocerse, este conocimiento es un contenido, una idea que en el registro de lo humano supone una materia de ese concepto que por serlo produce ya una identidad con contenido a partir de la cual se define su negación. Ahora bien, en términos dialécticos este

---

<sup>6</sup> Me refiero al despliegue, al menos en su lectura romántica, del pensamiento hegeliano.

<sup>7</sup> Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 146.

contenido produce su negación, que siguiendo el planteamiento hegeliano al respecto, supone el movimiento que va del momento subjetivo al momento objetivo, esto es, del ámbito de la individualidad al registro de la objetividad de las producciones humanas (la familia, la sociedad, el derecho, el estado y la historia). Al parecer, se trataría de una superación del orden de lo concreto de lo humano hacia su orden abstracto, sin embargo, es ideológico en tanto que este concreto y este abstracto son contenidos (son idea) específicos del despliegue de la identidad y la contradicción. Lo que en otras palabras significa que lo que opera como un puro principio lógico, al desplegarse como idea para conocerse a sí mismo no hace sino generar ya no la pura condición formal de la negación, sino el contenido social, histórico y político de ésta. En este contexto, si la contradicción, según esto, no es más que una puesta para sí de la identidad, bien podríamos afirmar con Adorno que:

La identidad es la plataforma de la ideología. Se la saborea como adecuación a la cosa en ella reprimida, la adecuación ha sido siempre también sujeción a objetivos de dominación, en este sentido su contradicción [...] muestra su lado ideológico no cumpliendo nunca el juramento de que el no-yo es en último término el yo.<sup>8</sup>

Digamos que hay un trastrocamiento de un concreto a un universal que, en términos sociales y políticos, define el lugar de la negatividad, a partir de esto el no-yo no será sino una variación de este concreto identitario, que en el caso de la modernidad es asignado al cuerpo del Estado y a los sistemas disciplinarios de representación y control social de los individuos. La lógica de este proceso en la modernidad, en su extremo, trae consigo el engarzamiento entre la naturaleza y la razón para dar lugar a la identidad de la institución como la representante de la soberanía de la nación, fundamentalmente asignada al cuerpo del pueblo,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 139.

un engarzamiento que al tiempo que produce la hipóstasis de la colectividad en el poder produce la masa como aquello que determina la sustancia de la nación. Es decir, la definición tradicional del derecho positivo de una nación se conforma por la relación entre pueblo, estado y territorio, en otras palabras, la noción de soberanía.

Es sobre esta noción de soberanía que también se produce el fenómeno de la exclusión y, sobre todo, el caso extremo que da derecho al poder de ejercer su “legítima soberanía”, es decir el estado de excepción. Basado sobre la falacia de que el poder instituido es legítimo en tanto representa al pueblo, este mismo estado declara la excepción como la supuesta forma de mantener su propia legitimidad, una suerte de negación de la base del pueblo para salvaguardar el Estado que, sin embargo, y es lo que aquí importa resaltar, inscribe el ejercicio de la fuerza sobre aquellos que ponen en peligro tal legitimidad. El caso extremo de esta forma de excepción son los genocidios de Estado que no son otra cosa que la forma de la representación de la exclusión, un tercero excluido que, no obstante, se le incluye como pura exclusión. “La excepción es lo que no puede ser incluido en el todo al que pertenece y no puede pertenecer al conjunto en el que está ya siempre incluido”.<sup>9</sup> Este sistema de identidad y contradicción resuelve entonces la exclusión en las formas del encierro, que en la modernidad van desde las cárceles y los hospitales, como lo observa Foucault, hasta la industria del exterminio en los campos de trabajo forzado y en los campos de concentración. La radicalidad de esta maquinaria tiene dos grandes formas, aquella que signa en la carne tanto la soberanía como lo que ésta excluye y de lo que, sin duda, da cuenta la historia de los fascismos en la primera mitad del siglo XX y, más recientemente, en la guerra de los Balcanes, y la del espectro del poder que signa en el fantasma del otro esta forma de exclusión y que tiene su expresión en las ficciones de la lucha contra el terrorismo en

---

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 39.

los Estados contemporáneos. La primera responde a la lógica de la modernidad en que la negatividad aún está inscrita en la relación entre pueblo, territorio y nación; la segunda, la de la tardo modernidad, es una forma expandida de la primera donde lo que se transfigura es la figura del territorio. Esto sin duda se debe a la lógica de expansión del sistema capitalista contemporáneo y las formas en que éste concibe la contradicción en términos de distribución de la fuerza de trabajo y la repartición de la riqueza en el contexto global. En todo caso, importa destacar las producciones ideológicas que operan en una y en otra, donde la identidad determina su contradicción al extremo de producir una exclusión como presencia incluida, pero como no representada. Se trata del momento de afirmación-negación simbolizada en lo concreto como universal que determina, en función de una idea, el lugar carnal o espectral de una negatividad pura que, sin embargo, debe ser definida por un momento de identidad.

En términos materiales, esta lógica de la negatividad que produce exclusión no se entiende sin las tecnologías que la producen. ¿Cómo incluir aquello que aparece como negación radical del sistema de identidad? No se trata de darle representación, sino de incluir la exclusión misma, es decir de la negación radical de su diferencia. Una mediación radicalmente excluyente de lo excluido que, no obstante, se explica por la lógica de la identidad que se contradice a sí misma. Aquí es donde la guerra se inscribe como la forma extrema de esta operación, aquí también es donde lo que produce, la muerte, subvierte, en sentido ontológico y ético, la dialéctica de la identidad y la contradicción y da lugar a la afirmación de una pura negatividad: representar la exclusión como pura exclusión, producir las tecnologías del exterminio, la producción de cadáveres, para hacer imposible la representación de la muerte. En otros términos, la guerra y cualquiera de sus formas de liquidación de lo otro, excluyen la alteridad misma al cancelar el derecho de yacer como el derecho de cada uno a la propia muerte, se les incluye

excluyéndolos del sistema de representación del poder y con ello se produce una negatividad pura del cuerpo al convertirlo en despojo. En otras palabras, en este estatuto de la identidad soberana ¿quién tiene derecho a la muerte, quién tiene derecho de representarla?

Es desde esta lógica que me aproximo a las formas de representación visual del terror y la aniquilación de las imágenes de guerra para intentar demostrar cómo la propia imagen es una suerte de negatividad pura que hace imposible la representación de la muerte, cómo estas imágenes son aporéticas, son negatividades puras, donde lo que muestran habrá de entenderse como una ausencia de representación. Para hacerlo, despliego una dialéctica negativa de imágenes, intentando con esto, demostrar que la muerte no es “esa representación”.

### **Primer momento: el cadáver no es la muerte / el despojo**



Imagen 2

El descubrimiento, en 1945, de los campos de exterminio, como lo observa Clement Cheroux, supuso un límite en la historia de la humanidad, pero también en la historia de la representación. Fue como si se minaran los fundamentos de las tecnologías de la imagen que se desarrollaron desde el siglo XIX. Frente a la ilusión de progreso que la acompañó en sus inicios, el valor de documento que trajo consigo la constatación de las fosas comunes,

trastrocó el valor de verdad de la representación. Es cierto que en su momento estas imágenes fueron un escándalo, pero también es cierto que pusieron en circulación un imaginario hasta entonces invisible en la cultura occidental, pero aún más, hicieron evidente una suerte de aporía de la tecnología: en la medida en que son repetibles casi al infinito, es decir, se producen en masa, no hacen sino responder a la misma lógica de la producción industrial de la que el exterminio forma parte. Si algo pudo producir el nazismo fue la producción en serie de la muerte, es decir, la canceló, pues como veremos más adelante, si la muerte tiene algún sentido es que siempre celebra la individualidad del acontecimiento. La tecnología del exterminio, entonces, produce el cadáver; es decir, lo abyecto, lo que en otras palabras significa que, en estas imágenes, se hace imposible la significación, más bien, ponen en operación la expulsión de la muerte de la subjetividad: el cadáver vuelve abyecta a la muerte, de ahí su perversa fascinación, de ahí también la condición inmunda de su existencia.



Imagen 3



Imagen 4

Esta abyección se hace aún más clara cuando vemos el doble discurso que producen ciertas fotografías inmediatamente posteriores a la guerra y que luego se repiten. Llamo la atención sobre la idea de repetición, con la finalidad de mostrar los dispositivos a partir de los cuales las tecnologías de la mirada, quizá a pesar de sí, ponen en circulación las relaciones entre despojo y

cadáver, con lo cual no hacen sino demostrar la aporía a la que hice referencia apenas hace un momento. Dos imágenes: una de 1945 y otra de 1994. Visiones *a posteriori* de la atrocidad del exterminio, pero también la contradicción que se anida en el interior del “acto fotográfico”. Si bien la foto da cuenta del acto, ¿cuál o qué significado tiene la toma de primer plano de esos cadáveres que son removidos por los contracabos? Se trata de un juego que al mismo tiempo magnifica el hecho, en la medida en que da cuenta de la acción que un Poder ejerce, y señala, de entrada, un culpable del acto, pero también muestra la maquinaria con la que estos despojos son removidos, en otras palabras, es como un juego de espejos donde el documento se traiciona a sí mismo a la hora de colapsar el sujeto y el objeto de la acción: si desde el primer plano, se da cuenta de la imposibilidad de la muerte, desde el contracampo, de fondo, la propia maquinaria con la que lo remueven muestra la insignificancia del hecho: según se vea, esas máquinas son una especie de espectro del propio terror del primer plano. Pero aún hay más, la primera y la segunda imagen, a pesar de los cuarenta años que las separan, repiten la misma composición, una cuestión que sin duda llama la atención. ¿Se trata de la muerte o del despojo?, pero más aún: ¿el despojo es la muerte?

### **Segundo momento: la muerte no es monumento/ embalsamamiento**

En la crítica de Adorno y Horkheimer a la Ilustración, así como la de Benjamin a la Modernidad, se desmonta el engaño sobre el que se construye la noción de racionalidad: tanto la idea de progreso como la producción de mercancía están lejos de ser tanto el discurso, la una, como la producción material, la otra, por medio de los cuales el estado mítico de la humanidad fue superado. Antes bien, son una versión secularizada donde mito y fetiche se desplazan al campo de la economía y funcionan como falsa conciencia. Parte de estas construcciones fetichistas de la

modernidad son la arquitectura y en particular el monumento. En éstos se construye la metáfora de la eternidad del poder, ya sea como proyección al futuro o como restitución fundante del pasado. En esta dinámica y en el contexto de una modernidad ampliada, más allá del pensamiento de izquierda, me gustaría llamar la atención sobre las relaciones entre muerte y embalsamamiento como dispositivo mítico en el que se advierte otra forma de la imposibilidad de la muerte en el siglo XX.



Imagen 5

Me refiero al cuerpo embalsamado de Lenin como producción material de un dispositivo mítico de eternidad y con ello a la veladura de la muerte y su conversión en fetiche. Importa llamar la atención sobre esta fotografía y algunas otras (que muestran una suerte de dialéctica del sueño y el despertar al que se refiere Benjamin) con el propósito de aproximarnos a la muerte como engaño ideológico. Tomo como ejemplo esta imagen porque en el modo en que se lo desmitifica, se muestra también la otra parte del proceso de destitución del terror territorializado propio de las luchas geopolíticas de la guerra fría. En este sentido, me interesa llamar la atención sobre el tránsito que va del cuerpo mitificado al cuerpo como despojo simbólico, es decir, a la producción distópica de modernidad, a algo que inscribe el extravío de la ruina: el cascajo.



Imagen 6

Se trata de entender cómo se transfiguran las relaciones entre el cuerpo del poder, su construcción mítica y el sentido y la función que esto tiene en el discurso de la modernidad. En este contexto, el embalsamamiento del cuerpo y su posterior destitución simbólica muestra una contradicción entre la pretensión de eternidad del monumento y el sentido de producción histórica con la que la modernidad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX entendía el progreso. Mientras la racionalidad y el progreso prometían, no sé si decir prometen, el poder embalsama el cuerpo como gesto de detención del tiempo respondiendo al relato mítico, es decir, premoderno, de la cultura. Pero no sólo eso, sino que la dialéctica que se establece entre institucionalización cuasi-sagrada del cuerpo del poder y su destitución moderna, nos deja ver también el lugar que los cuerpos y, por ende, la muerte, ocupan en el imaginario visual y político que cruza buena parte de la historia del siglo XX. En todo caso, el estado de violencia que produjeron las revoluciones y los totalitarismos modernos, sin duda impacta en las construcciones del significado y valor que tiene el cuerpo del rey y su relación con el lugar irrepresentable de la muerte subjetiva. En la medida en que la muerte del cuerpo del poder se fetichiza en el monumento-embalsamamiento, se convierte en un dispositivo de engaño y falsa conciencia que

da lugar a la neutralización de la muerte en primera persona, es decir a la única muerte que existe. En las prácticas fetichizadas del cuerpo del poder muerto se establecen sistemas analógicos que producen el derecho al manejo del cuerpo del otro por medio de los sistemas clasificatorios: desde el cuerpo heroico del militar hasta el cuerpo excluido del otro. En todo caso, aquí importa destacar la función fetichista del cuerpo embalsamado del poder como metonimia de los dispositivos de exclusión con los que se produce el estado de excepción como maquinaria donde la vida, la anomia y la ley se cruzan para definir la lógica del terror en la modernidad.

### **Tercer momento: de la imagen del terror, al terror de la imagen/ el asedio**

El siglo XX produjo una inversión especular del terror y abrió así la imposibilidad de la muerte. En un primer momento, las imágenes que primero se descubren y luego se repiten hasta el infinito, hicieron factible la imagen del terror, en tanto sustituyeron la muerte por el cadáver. Sin embargo, a lo largo de la historia de la guerra y la violencia del siglo XX, se trasfigura el estatuto de estas imágenes, ya no la imagen del terror, sino el terror de la imagen. Se trata de una transformación a su estado especular, esto es, de la inversión del hecho representado al espectro que pone en operación una suerte de control social del miedo. El avance de las tecnologías de la visualidad que se desarrollan paralelamente a la historia de las tecnologías de guerra, vincula la producción de imágenes con la narración, es decir, con la imagen en movimiento, y con su distribución global. Tal es el caso de las imágenes de degollamientos transmitidas por los grupos terroristas o las tomas horizontales de los bombardeos que se hacen a ciudades del Medio Oriente.

Sin embargo, de vez en vez se dan ciertas fugas de la visualidad fuera de los regímenes escópicos con los que se les

intenta controlar; al respecto, me gustaría tomar en cuenta la fotografía de Ut Nick sobre el bombardeo de napalm, en 1972, durante la guerra de Vietnam.



Imagen 7

Centremos la atención sobre la composición de la imagen: en primer plano corren unos niños, en particular llama la atención el cuerpo desnudo de la niña, su gesto de terror es inversamente proporcional al gran plano del fondo: el humo de la bombas funciona como una suerte de desquiciamiento del límite de la representación, ese paisaje tecnológico bien podría leerse como una cierta producción de lo colosal, como el desbordamiento de un concepto demasiado grande que no debería de existir, según la fórmula kantiana. Vista así, la relación inversa entre paisaje y cuerpo da lugar a un espacio de acontecimiento afectivo puro e insignificante. Me refiero a la desproporción entre la magnificencia del paisaje y el gesto de terror de la niña. Si bien, en sentido estricto, no se representa la muerte, ni siquiera el despojo de los cuerpos, a lo que esta imagen da lugar, es al instante en que el desnudo se presenta como materia posible donde se produce la muerte; en otras palabras, se suspende el derecho de la subjetividad

a su propia muerte y así abre el espacio carnal a la exclusión. Es sobre este instante que habría que llamar la atención, sobre todo porque en el juego entre desnudo, gesto y paisaje, se inscribe la desproporción entre tecnología y destitución del sujeto en el terror. Pienso que esta imagen marca ese linde donde el cuerpo se crispa antes de la muerte, pero esta crispación no da espacio al yacer, al derecho de morir en paz, sino más bien abre y fija el instante donde se produce el despojo. La ambigüedad de esta imagen quizá resida en el modo en que el “acto fotográfico” cancela el acto ontológico que define la muerte: esta imagen nos permite ver el lugar imposible e imposibilitado de la expiración.

Si con las fosas comunes y los trascabos recogiendo cadáveres se instituye la imagen del horror, con esta imagen se abre el instante espacializado del afecto puro de terror. Desde mi perspectiva, ésta es de las pocas imágenes que permiten entender la imposibilidad de la muerte en el siglo XX, al menos la muerte en estado de guerra: asistimos aquí a la desproporción entre el cuerpo y aquello que produce su desaparición, pero no sólo eso, también aquí se obtura, en la contradicción de su representación, la relación entre terror, instante y aniquilación. Esta imagen permite mostrar, en la anterioridad de la toma, las relaciones entre afecto, cuerpo y terror previos a la producción del despojo e incluso a la desaparición del cuerpo. En todo caso, esto es tan contundente, entre otras cosas, porque este “desnudamiento” hasta la muerte, inscribió históricamente sólo el instante posible de su realización, pero no dio lugar al cadáver.

#### **Cuarto momento: de la soberanía del terror/ de los modos del yacer (inquietud y abandono)**

Me gustaría dar un paso más y aproximar dos extremos del yacer mortal, retomando la contraposición que la fotógrafa Lee Müller hiciera en 1945.



Imagen 8



Imagen 9

Se trata de los restos de dos cuerpos humanos y de la diferencia que supone, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el yacer de los cuerpos. Ambos cuerpos se encuentran tendidos, pero en el caso de la mujer, su horizontalidad inscribe el derecho soberano de muerte, el suicidio: el rostro, la mano sobre el vientre, e incluso el rictus con el que descansa pareciera que le otorga el derecho a morir. Podríamos afirmar que se trata aún de una puesta en escena y de la libertad de yacer, su cuerpo es un cuerpo muerto, incluso su rostro, al menos en el momento de la fotografía,

refiere a los rostros de los sarcófagos medievales, en los cuales, al igual que en este rostro, el cuerpo descansa en paz. El otro cuerpo no es una muerte, más bien es un cadáver; a diferencia del de la mujer, en éste la crispación se instala en el instante de la representación, como se instala el lugar de la violencia, e inclusive el de la inhumanidad. Se inscribe la lógica del exterminio en su expresión fundante, la que tiene que ver con la operación de sustracción de lo humano: la sustracción jurídica, la sustracción moral y la de la propia persona.<sup>10</sup> ¿Se puede hablar de muerte cuando lo sustraído es la humanidad misma? Con esta comparación, lo que me gustaría mostrar, son los lugares estéticos que abre la muerte y el cadáver como una contraposición que nos deja ver su lugar evasivo. Evasivo porque, y aunque parezca increíble, entre el gesto de paz de la alemana y la crispación del rostro, lo que se clausura es la imposibilidad de la pregunta ética, como lo dice Jean-Luc Nancy, por el qué o quién mató. Ése es un asunto del testimonio que también se hace imposible, recordemos el límite entre el musulmán y los SS, quizá también por esto siempre tenemos la sensación, como lo anota una vez más Nancy, de que ninguna imagen y ninguna película pueden dar cuenta de ello, ¿no es acaso eso la imposibilidad de la muerte? Se trata de lo humano imposible que no puede dar testimonio, ya sea por el engarzamiento entre el cuerpo, la sangre y la raza con el poder, ya sea porque el musulmán expone la muerte en lo exhausto de la vida, es decir, a pesar de sí. Lo humano imposible porque la nuda vida produce al mismo tiempo el *potens* perverso de su afirmación neutra y el estado de excepción como lógica de la negatividad del exterminio, de su ficción del otro. En todo caso, en esta tensión entre el yacer imposible de la soberanía por exceso y teatralidad, y el yacer imposible del otro por fatiga, la muerte se evade: es representación sin acontecimiento, es negatividad pura.

---

<sup>10</sup> Al respecto véase Anne Amiel, *Hanna Arendt. Política y acontecimiento*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2000.

### Quinto momento: el cuerpo vencido/ de la fatiga hasta la muerte al solipsismo tecnológico o la imposibilidad del yacer

Es cierto, como lo observa Georges Didi-Huberman, que las imágenes de horror del siglo XX son perversas en tanto son una detención de la mirada que se coloca en el objeto inanimado del instante de la representación, son fetiches a partir de los cuales se construye la verdad de los hechos, pero también es cierto que es imposible sustraerse a su poder, no sólo porque se las distribuye, se las magnifica y se las utiliza, sino porque la imagen abre, citando una vez más a Didi Huberman, un enigma entre “el saber *cierto* de lo representado y un reconocimiento *incierto* de lo visto; entre la incertidumbre de haber *visto* y la certeza de haber *vivido*”.<sup>11</sup> Entre la mirada y la vida, la muerte se inscribe en la propia tecnología que el siglo XX inventó, acaso por eso también sustraerse a ello sea imposible, pero no impide apropiarse de su silencio y llevar a su extremo la condición evasiva de la verdad y el acontecimiento que las acompaña.



Imagen 10

---

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 118 y 133.

Si la imagen del musulmán ha llegado a representar el lugar donde el espectro se inscribe en la pura inhumanidad de la carne y con ello convierte el gesto o su ausencia en el territorio inmoral de las hegemonías de la representación que apelan a la dialéctica invertida del amo y el esclavo, a la dialéctica de la víctima y el victimario, habría quizá que buscar esos lugares de lo incierto de los que habla Didi-Huberman, aquellas imágenes que nos apelan, que en su accidente presentan el lugar imposible de la muerte, el lugar de una negatividad insondable.

Para terminar, me gustaría mostrar una imagen donde, desde mi perspectiva, la muerte imposible se presenta, no por el terror ni por la crispación, ni siquiera por su instantaneidad monumental del cuerpo yacente del poder, al contrario, por el modo en que evade todo esto. Una fotografía que pone en operación la demanda ética de hacer posible la muerte, porque se muestra imposible, una imagen de la fragilidad del cuerpo.



Imagen 11

Se trata de la fotografía del cuerpo de un soldado francés durante la batalla de Marne en 1914. Hablo de la Primera Guerra Mundial y no es irrelevante que lo haga, sabemos que durante esta guerra los documentos que tenemos son de los campos de

batalla y no existen de los genocidios, que de cualquier manera ya era una práctica de los Estados modernos (recordemos el exterminio armenio por parte de los turcos). Pero me interesa llamar la atención sobre esta imagen porque, desde mi punto de vista, como lo decía más arriba, es una imagen de evasión, de negatividad, que nos permite quizá entender mejor el reducto de la imposibilidad de la muerte. Sobre todo, me interesa hacer ver la relación que existe entre el primer plano y el plano de fondo de la fotografía; pienso que es significativo el modo en que se establece el sentido del abandono, del vacío. Apenas una toma semiabierta que hace tan desolado el paisaje como la soledad del soldado a la mitad de éste, tan desolado como son las ruinas que inscriben la materialidad del hecho y no en la fantasmagoría del acecho. Valga una divergencia para ejemplificar: pasado el tiempo, era mucho más contundente la cesura de la muerte por terrorismo en el hoyo que quedó después de las obras de limpieza de la zona cero del sur de Manhattan, que las imágenes apocalípticas que funcionaban como horizonte imaginario del terror sobre el cual justificar el derecho de guerra y de terrorismo de Estado del gobierno de Bush. Considero que algo similar se pone en operación en esta imagen: la relación entre el cuerpo vencido del soldado y el silencio del paisaje inscriben una extraña coincidencia entre la destrucción de lo humano y el mundo que quedan confinados al silencio. El poder de esta imagen, al menos para mí, descansa en lo incierto: en el territorio imposible y clausurado donde el cuerpo habla más del cansancio que de la muerte: no se apela al cadáver, tampoco al gesto, sólo se muestra la imposibilidad del yacer. ¿No es éste el imperativo ético y hasta ontológico que nos plantea la muerte? Que un cuerpo yazca, supone el derecho radical de la muerte como mi-propia-muerte. Acaso por esto, el problema de la muerte en la modernidad y la modernidad tardía es el de la impropiedad, el de una negatividad que se produce como acto de exclusión más allá de la contradicción, es decir, la imposibilidad de yacer y, por lo tanto, de inscribir el duelo. Una aporía donde “la violencia de la igualación reproduce la

contradicción que extirpa”;<sup>12</sup> en esta extirpación, la imagen deja ver el lugar del despojo pero no el de la muerte: una sutura de la representación que hace imposible la representación misma, un espacio de representación donde lo representado es la negación de la negatividad, de los cuerpos excluidos que, en tanto despojo no son humanos pero tampoco son la muerte.

Esto es la imposibilidad de la muerte y su aporía: pensar que ese cuerpo sólo duerme por fatiga, mientras que todo lo demás es silencio, inclusive el mundo.

### Lista de imágenes

1. Hans Holbein el Joven. *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, 1522.
2. *Fosa común en Bergen-Belsen*, 17 y 18 de abril 1945. Imperial Museum.
3. Martin Wilson Lieutenant. *Campo de exterminio en Bergen-Belsen*, 1945. Imperial Museum.
4. James Nachtwey, *Ruanda*, 1945. Colección Agencia Mágnum.
5. *Lenin en su sarcófago*, 1930.
6. Mark Lewis. *Sobre el monumento de la República 2*, 1990.
7. Nick Ut, *Bombardeo de napalm. Guerra de Vietnam*, 1972.
8. Lee Müller, *La hermana de Burgermester*, 20 de abril de 1945.
9. \_\_\_\_\_ *Cuerpo en el vagón de tren*. Dachau, 30 de abril de 1945.
10. *Liberación de prisioneros*. Bergen-Belsen, 1945. Colección Robert Hunt Library.
11. Robert Capa, *Batalla de Marne*. Primera Guerra Mundial, 1914.

---

<sup>12</sup> Theodor. W. Adorno, *op. cit.*, p. 139.