

Políticas del registro

Sergio Villalobos-Ruminott

La imagen dialéctica ha de definirse como el recuerdo involuntario de la humanidad redimida.

Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso*

¿Cómo pensar la relación entre imagen y narración de una forma tal que no repitamos ni la lógica del relato maestro ni la rutinización de la imagen a la que estamos cotidianamente expuestos? ¿Cómo evitar el vaciamiento de la imagen y su homologación genérica para leer en ella la dislocación de un tiempo que se resiste a la organización lineal de la historia? ¿Cómo pensar, finalmente, la condición intrínsecamente heteróclita de las imágenes sin producir una “imagen del pensamiento” que confirme, a nivel fotológico, la captura de la experiencia por la ley de la ex-posición? Intentaremos leer las contribuciones de Georges Didi-Huberman como indicaciones de una problemática relevante para pensar la indecisa relación heterográfica entre nihilismo y destrucción.

En efecto, el fuerte debate que desencadenó el ensayo del historiador del arte Georges Didi-Huberman, titulado *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (2004), iniciado por el director de cine Claude Lanzmann, autor del famoso y delicado documental sobre el Holocausto (*Shoah* 1985), y continuado con excesivo rencor por Gérard Wajcman y Élisabeth Pagnoux, no nos resulta ajeno en la medida en que la *Shoah* o destrucción asociada con el exterminio del pueblo judío fue un hecho que ponía en cuestión el concepto moderno y universal de humanidad, y porque lo que estaba en juego en ese debate era la pertinencia de las imágenes de la destrucción y la política implícita en el acto de mostrarlas, comentarlas, volver a ellas, hacerlas visibles, esto es, revivirlas y ponerlas a circular en el mundo indiferente de los medios y las mercancías. En tal caso, no sería erróneo advertir dos dimensiones del debate que interesaría pensar como antecedentes

de nuestra pregunta central sobre la relación entre imagen y destrucción. Por un lado, las objeciones de Wajcman y Pagnoux contra la “fetichización” de la lectura que Didi-Huberman realiza de cuatro fotografías tomadas en agosto de 1944 en un campo de exterminio de Auschwitz, por uno o varios *Sonderkommandos* anónimos. Por otro lado, la problemática general de la representación del Holocausto a propósito de la publicación del catálogo *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, a cargo de C. Chéroux, el 2001; catálogo en el que fue publicado por primera vez el texto de Didi-Huberman (de hecho, *Imágenes pese a todo*, como libro, es la continuación de ese texto particular con una serie de respuestas rigurosas a las objeciones de Lanzmann, Wajcman y Pagnoux). En el primer caso, como se ve claramente, se trata de una objeción acotada a las cuatro fotografías anónimas, mientras que en el segundo caso se trata de la relación más general entre fotografía e historia, o si se prefiere, entre imagen y destrucción.

En su respuesta a dichas objeciones, Didi-Huberman muestra hábilmente que no hay una verdadera contra-lectura de las fotografías de parte de sus objetores, sino más bien un desprecio generalizado de ellas y una sospecha respecto a la potencial reducción del acontecer trágico de la destrucción a la “lógica” de la imagen; pero, y esto es realmente lo relevante para nosotros, también muestra que en dicho desprecio se deshecha la posibilidad de una discusión sobre la misma relación entre imagen e historia, entre experiencia y fotografía, entre la catástrofe y sus registros, que termina por cerrar y des-politizar el asunto desde una cierta conciencia estupefacta, incapaz de confrontar el horror de la historia acontecida, condenándonos a una parálisis con respecto a las disputas por el sentido. Así, haciendo uso de una reflexión de Siegfried Kracauer (*Theory of Film* 1974) sobre la Medusa y el escudo de Perseo, Didi-Huberman nos dice que antes de experimentar, bajo el pretexto del desprecio, la inmovilidad pasmada que nos provocan las imágenes del horror relacionadas con los campos, el trabajo crítico (del historiador, del analista) consistiría en mirar esas imágenes, precarias y siempre imperfectas, como el reflejo de la Medusa en el escudo de Perseo, reflejo que le permitió, a pesar de su condición derivada, descabezar al monstruo mitológico y no sucumbir al horror de su mirada. La *imagen-escudo* muestra, a pesar de su fragilidad, un acaecer histórico irresuelto, a la espera de su redención, pero esta

redención no es una recuperación, sino una reapertura de nuestra relación con la historia:

Se comprende entonces que, desde esta perspectiva, la imagen no resucita nada, no consuela de nada. Sólo es redención en el segundo –tan precioso– en el que ocurre: es una manera de expresar el desgarramiento del velo pese a todo, pese a que todo vuelve a taparse de inmediato con un velo en lo que Benjamin llamará la “desolación del pasado”. (*Imágenes pese a todo* 247)

Se trata de mirar las imágenes entonces, sin pretender agotar en ellas la verdad de lo ocurrido, sino para abrir con ellas el cierre que todo pasado impone sobre el tiempo político e indeterminado del presente: “Habría que saber mirar en las imágenes a lo que han sobrevivido” [no olvidemos que las cuatro fotografías en cuestión fueron tomadas por uno o varios prisioneros desde un techo, clandestinamente, en agosto de 1944, como efímero testimonio de aquello que estaba condenado al silencio y la desaparición] “Para que la historia, liberada del puro pasado (este absoluto, esta abstracción), nos ayude a abrir el presente de los tiempos.” (264)

Es en este sentido que Didi-Huberman aboga por la pertinencia y la necesidad de entrar en relación con las cuatro fotografías sobrevivientes del horror de los hornos; fotografías tomadas por uno o varios judíos seleccionados por las SS para trabajar en la parte material del exterminio, esto es, para agrupar, quemar y hacer desaparecer cadáveres. Se trata de cuatro imágenes que estaban destinadas a dejar un registro de las atrocidades cometidas en los campos, precisamente porque la máquina del exterminio nazi consistía en quemar todo, en no dejar nada al azar, incluso asesinando a estos mismos *Sonderkommandos*, a estos judíos obligados a barrer las cenizas de otros judíos. Nunca se nos sugiere, sin embargo, que las imágenes sean más importantes o más representativas que los testigos, que en ellas se cobije el silencioso dolor de las víctimas, o que ellas, finalmente, estén llamadas a dar cuenta y agotar la verdad del pasado. Por el contrario, en su precariedad constitutiva y en su circunstancialidad se cifra la política de un registro, el del exterminio, que no por injustificable se vuelve inescrutable. Interrogar la frágil condición de esas imágenes, y no de la imagen en general, es pues la tarea a la que se aboca el historiador, adivinando que en ellas no se oculta, como en un umbral silencioso, sino que se cifra en su superficie, en lo que muestran y

dejan ver, una pista invaluable para repensar la misma relación entre historia y destrucción.

En un sentido opuesto, Lanzmann apela a una estrategia aparentemente distinta, una estrategia que interrumpiría la morbosidad de la representación trivial de la destrucción, produciendo una experiencia indirecta de esa situación, mediada, sutil y respetuosa, con el dolor de las víctimas sacrificadas en esos campos de exterminio. ¿Cómo no hablar de las víctimas con el lenguaje trivial de los medios? ¿Cómo mostrar el sufrimiento sin apelar a la producción de clichés emotivos y burdos que indiferencian la violencia, naturalizándola o volviéndola excepcional, accidental? Sobre todo porque, como argumentan Wajcman y Pagnoux, la simple reducción de la *Shoah* a la “lógica” de la imagen, tendería a indistinguir la especificidad de esa catástrofe, vulgarizándola en el acontecer cotidiano de nuestras sociedades post-Holocausto. La imagen pareciera entonces posibilitar un pasaje hacia un “post” cargado de olvido e irresponsabilidad, pero también hacia una relación icónica y, por tanto, cristiana con la destrucción, cuestión que sosegaría al espectador condenando la devastación a un pasado ya pasado. Tendríamos que advertir que aquí estaría la raíz teológica de la postura iconoclasta de Lanzmann y sus acólitos, no solo en la monumentalización de “la” *Shoah*, el film, como único documento capaz de interactuar con lo “inimaginable” del exterminio (cuestión que complementa sus críticas de la imagen con una teoría casi sublime de lo inimaginable, lo irrepresentable), sino también en el rechazo advenedizo de toda interpretación, de toda imagen, de toda elaboración, como desacralización pagana de un sufrimiento religiosamente excepcional (aunque Didi-Huberman, siempre muy respetuoso, no termina por decirlo).

Por supuesto, el contraargumento del historiador comienza por interrogar en Lanzmann, pero más enfáticamente en Wajcman y Pagnoux, no solo la mitificación del film del primero (en un contraste crucial con *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, 1988), sino la ausencia de una reflexión sostenida y matizada sobre las imágenes, las que gracias a la falta de análisis, quedaban convertidas en “una” imagen homogénea, esto es, en un tipo de “aparato” ideológico destinado a restarle dramatismo a “los hechos”. Se pregunta el historiador: ¿acaso las imágenes que nos entregan estas cuatro fotografías tomadas clandestinamente son semejantes a la representación hollywoodense del Holocausto, *á la Spielberg*? Su pregunta

apunta a la necesidad de distinguir y matizar entre diferentes imágenes según tipos y funciones, según formas y orígenes, según su circulación y su apropiación, para entrar en relación con ellas en tanto que formas siempre fragmentarias de registro histórico. Pero, a la vez, el que las mismas imágenes sean fragmentarias siempre, supone su heterogeneidad, pues nunca habría una imagen final, única o total, como temen sus interlocutores, sino montajes, enrevesadas articulaciones entre imágenes que remiten a un tiempo otro que el tiempo fluido de la información y del progreso. El tiempo de las imágenes no tiene imagen, no es una imagen del tiempo pues es un contratiempo crítico que interrumpe el fluir de la temporalidad vulgar de la Historia, mostrándonos su heterogeneidad insuturable. La relación entre imagen e historia comporta una heterogeneidad radical u ontológica, que no puede ser devuelta a una comprensión clásica o atributiva del Ser, pues el precario registro de la historia que es la imagen nunca está resuelto ni puede ser reducido a la lógica de la prueba.

Si elegí interrogar las cuatro fotografías de agosto de 1944 –nos dice Didi-Huberman-, es precisamente porque constituían, en el corpus conocido de los documentos visuales de esa época, un caso extremo, una perturbadora singularidad: un síntoma histórico capaz de trastornar y, por lo tanto, de reconfigurar la relación que el historiador de las imágenes mantiene habitualmente con sus propios objetos de estudio. (91)

Y resulta importante enfatizar aquí que su análisis no está orientado hacia un sistema general de categorías que le permitiesen clasificar la infinita diversidad de imágenes en el mundo contemporáneo, sino que gracias a su atenta lectura de Aby Warburg, Walter Benjamin, Georges Bataille, Sergei Eisenstein y Bertolt Brecht, lo que realmente le interesa es una teoría del montaje para pensar la dinámica histórica más allá de la relación naturalizada entre experiencia y narración. En otras palabras, lo relevante sería la relación que hay entre la imagen como forma tecnológicamente constituida de registro histórico y el saber historiográfico como ámbito enteramente político. De ahí que la imagen-montaje, la imagen-mariposa, la imagen-girón, la imagen-luciérnaga, la imagen-escudo, etc., más que categorías generales de una economía universal de las imágenes, sean nociones puntualmente acotadas y relativas a debates específicos, siempre en cada caso. Pues es en el “cada caso” donde se juega la

relación entre el saber histórico de la destrucción y la política de la verdad, no en los procedimientos positivistas o historicistas con las que el historiador convencional se dispondría a narrar “los acontecimientos tal cual ocurrieron.”

Las imágenes se vuelven preciosas para el saber histórico a partir del momento en que se ponen en perspectiva en unos montajes de inteligibilidad. La memoria de la Shoah no debería cesar de reconfigurarse –y de precisarse, en el mejor de los casos- en el transcurso de las nuevas relaciones a establecer, de nuevas semejanzas a descubrir, de nuevas diferencias a subrayar. (232)

En el fondo, lo que está en juego en la posición de Didi-Huberman es la misma posibilidad de devolverle a la imagen un índice redentor del acontecer histórico, no como éste fue, sino, para parafrasear a Benjamin, como éste alumbra en un momento de peligro. De ahí también que el desprecio y el rechazo de las imágenes no sea un simple error epistemológico, sino una grave desconsideración ontológica, una falta de cuidado con la condición insuturable del tiempo histórico, su permanente apertura, dada por un índice menor (o “débil fuerza mesiánica”) que vincula el pasado con el presente, haciendo que el pasado no sea una simple cuestión técnica o historiográfica, sino que la misma cuestión historiográfica, una vez pensada desde estos “montajes de inteligibilidad”, se muestre como la cuestión central a dirimir en la relación entre experiencia y lenguaje, entre acontecimiento y narración.

Las políticas del registro abiertas por este debate nos permiten entonces, avanzar más allá de la comprensión convencional de la misma política que, marcada por la precariedad constitutiva de estas cuatro imágenes fotográficas, no puede remitirse a la lógica de la representación, de la prueba o del testimonio. Y esto sería fundamental para contrarrestar el uso exagerado de la testimonialidad como prueba, que sin advertir la condición fragmentaria y decadente de la fotografía (o del mismo lenguaje averiado del sobreviviente), se apresura en funcionalizarla y sobre-codificarla desde una identificación empática con las víctimas y sus sufrimientos.¹

¹ Sería esa identificación empática y afectiva la que marcaría, por ejemplo, los usos del testimonio en los estudios latinoamericanos recientes, como si el horror de la historia acontecida pudiera traducirse, sin pérdida, a la lógica de la significación. Ese es el problema fundamental del testimonialismo contemporáneo: leer en la desgarrada

* * * * *

Se trata entonces de pensar nuestra relación con la imagen y, a la vez, pensar el mismo estatuto de la imagen en cuanto “fuente” histórica masificada en la actualidad. En efecto, ya sea que hablemos de fuentes intencionales o involuntarias, el trabajo del historiador consiste en escudriñar, interpelar e intentar descifrar, aunque nunca de manera final, lo que las fuentes tendrían que decirle al presente sobre un tiempo “ya sido”, cuyo último resplandor no ilumina sino sutilmente para aquel o aquella que no renuncia a buscar sentido a pesar de la precariedad de su brillo. El trabajo del historiador con las imágenes del pasado (y no solo las visuales, sino también las imágenes de pensamiento) no consiste entonces en organizarlas y extorsionarlas para que hablen la lengua mayor de la Historia, confirmando su movimiento y su progreso, sino que consiste en dejarlas balbucear su frágil mensaje para interrumpir la verdad del presente. De ahí la referencia a Benjamin y a la problemática de la imagen dialéctica, de la alegoría y de lo que Eduardo Cadava (*Trazos de luz* 2006), ha llamado la fotografía como pérdida: “La fotografía es un modo de la pérdida. Nos habla de mortificación [...] la relación esencial entre muerte y lenguaje relampaguea ante nosotros en la imagen fotográfica.” (50)

Es en esta dimensión donde se juega la ontología de la imagen, no en la plenitud de un saber histórico seguro de sus fuentes, sino en la precariedad constitutiva de la relación al pasado que define al ser como presencia interrumpida y no confirmatoria. Se trata de una ontología no atributiva, como advertíamos, heteróclita e indeterminada, pues está siempre abierta a ser re-comenzada, cuestión que supone no solo una crítica “filosófica” del historicismo, sino una confrontación material o práctica con los mismos procedimientos con los que trabaja el historiador para producir su narrativa de los acontecimientos. Hacer de los acontecimientos una forma de la narración es la tarea ineluctable del historiador, pero eso no significa sacrificar dichos acontecimientos a una cierta “lógica” de la imagen, del tiempo o de la experiencia. Por el contrario, como diría Gayatri Spivak (“Subaltern Studies” 1988), interrumpir el momento en que “la historia se narrativiza en lógica” constituye la

incongruencia entre lenguaje y experiencia, las claves para una política de la recuperación y del reconocimiento.

diferencia entre la historiografía convencional (incluso la marxista) y aquella preocupada con la “desdicha del pasado”, desdicha que no deja de confirmarse en el presente.

Sin embargo, esta interrupción no es fácil, pues no consiste en *identificarse* con el sufrimiento de la víctima (o del subalterno), leyendo así las imágenes (y las fuentes en general) a contrapelo del discurso oficial que es siempre el discurso de los vencedores, precisamente porque en esa “inversión afectiva” no se ha anulado la operación valorativa fundamental de la historiografía convencional, que consiste, para nosotros en este caso en particular, en hacer hablar a las imágenes la lengua política general del afecto y del reconocimiento. Dice Elizabeth Collingwood-Selby en un momento temprano de su libro *El filo fotográfico de la historia* (2009), momento dedicado a desentrañar la crítica benjaminiana a la empatía como procedimiento historicista:

Relatar fielmente la historia desde el punto de vista de los oprimidos, de las tradiciones excluidas y avasalladas recurriendo estratégicamente a fuentes, materiales, indicios, archivos, que han sido desatendidos, reservados, ocultados, o apropiados –unilateralmente interpretados– por la tradición de la historiografía oficial, sería la revolucionaria estrategia de este historiador [alternativo]. Sin embargo, lo que en el mero desplazamiento del procedimiento de la empatía, más allá o más acá de la buena voluntad del historiador, permanecería peligrosamente desatendido, es el supuesto de su propia y efectiva posibilidad. Ante tal supuesto cabría preguntar si es realmente posible que lo que se manifieste en esta relación empática con el pasado sea la verdad excluida de dicho pasado. (30)

Pues, si la empatía del historicismo humanitario o comprometido con las víctimas no logra desbaratar la lógica de la identificación, remitiendo la imagen, y la estrategia narrativa en general, al principio valorativo de la historiografía tradicional, la precariedad ontológica de la fotografía y de la imagen en cada caso, parecieran prevenir la trampa de la empatía y de la identificación afectiva con la víctima, pues nos invitan a pensar la relación misma entre historicidad e imagen más allá de los principios estructurantes del pensamiento político convencional, a saber, más allá de la lógica de la soberanía que funciona como principio de razón y sentido

de la imagen y de la historia. Lo que hemos llamado “políticas del registro” abre, entonces, la posibilidad de pensar esa historicidad más allá de la identificación afectiva con la víctima (propia del recurso teológico que reprime moralmente las imágenes, pero también, propia del discurso humanista que entiende su trabajo como solidaridad y reconocimiento). De ahí la recurrencia permanente en el trabajo de Didi-Huberman a la problematización benjaminiana de la fotografía y de la imagen, como índice de una noción de pérdida y catástrofe que no se redime en la versión vulgar del historicismo ni del progreso. La catástrofe que es la historia en su permanente re-comienzo, no supone una teoría desarrollista de la superación dialéctica, sino una dialéctica sin síntesis que nos confronta, en la imagen, con la “fuerza” incalculable de la negatividad. Olvidar esa precariedad es convertir la imagen en prueba, ya sea para dar *fuerte* testimonio del pasado, como haría el historiador convencional, o para desacreditar a la misma imagen en cuanto relación pagana e insensible con la tragedia, como habrían hecho los objetores franceses de las imágenes de la destrucción que no comprenderían la íntima relación entre estos términos puesta en escena por Didi-Huberman.

En tal caso, habría una íntima relación entre imagen y destrucción que debería ser interrogada, no desde el punto de vista convencional en el que la imagen prueba o testifica un acaecer que ocurre en otro ámbito, sino una relación de copertenencia que se inscribe no a nivel metodológico sino ontológico. Como si la imagen fuese siempre una alegoría de su propia caducidad, un débil testimonio, un trazo, de su imposible contemporaneidad con aquello que muestra o “representa”. Es eso lo que caracterizaría la dimensión espectral (o fantasmática) de la imagen, donde lo que importa no es la verdad del historicista ni del positivista, sino esa dimensión instantánea o momentánea del pasado haciendo presente sin presencia entre los vivos:

El olvido del carácter fantasmático o espectral de la fotografía, de su relación con la muerte que la sobrevive se vincula con lo que Benjamin define como “la decadencia de la fotografía” [...] La decadencia de la fotografía nombra la decadencia de toda imagen, su movimiento fuera del esquema de reproducción mimético y sugiere que la fotografía más fiel –la imagen más fiel al hecho fotografiado- es la menos fiel, la menos mimética, la que

permanece fiel a su propia infidelidad. (*Trazos de luz* 54-56)

Olvidar que esta “fidelidad” es inexorablemente paradójica y apunta a una dimensión post-mimética, dada por la decadencia constitutiva y no circunstancial de la imagen, es extraviar el verdadero sentido de la política de la verdad que está al centro de la relación entre imagen, en cuanto registro, e historicidad; sentido que estaría “peligrosamente desatendido” (Collingwood-Selby) por el procedimiento empático del historiador convencional que construye el relato oficial del pasado, como “lo pasado” y como “nuestro” pasado.

* * * * *

¿Cuál sería entonces el estatuto de esta “política del registro” que se avizora en el cruce entre imagen-montaje e historia? ¿Cómo pensar la política de las imágenes hoy, cuando la utopía general de la reconciliación humana se ve, una vez más, desbaratada por la proliferación de formas de violencia que ponen en peligro la superficie misma en la que se registra la historia? Finalmente, ¿cómo pensar esta política de las imágenes en un registro contra-comunitario, es decir, más allá de los lugares de memoria que constituyen los dispositivos visuales y memorísticos fundamentales en la formación de la narrativa histórica moderna?² ¿Cómo pensar el precario registro de la destrucción como interrupción de un presente caído a la lógica de la globalización, del progreso y del patrimonialismo mercantil de nuestro tiempo? Estas preguntas no solo interrogan una política general de las imágenes, sino la condición misma de esa política en el contexto de la suspensión fáctica de la soberanía moderna, que es también la suspensión fáctica de la narrativa étnico-nacional-identitaria que constituyó la *fictive ethnicity* de la pertenencia comunitaria occidental (desde el clásico pueblo elegido hasta el moderno excepcionalismo nacional). En otras palabras, pensar la misma relación entre imagen e historia a partir del agotamiento de las figuras modernas de la(s) soberanía(s) subjetiva, nacional y popular, es pensar en una relación posteológica y contra-comunitaria, en la medida en que se trata de una relación para la que solo tendríamos indicios y no conceptos generales ni categorías. La política del registro que está en juego aquí pasaría

² Tema central, por ejemplo, de *Catástrofe y olvido* (1998) de Jean-Louis Déotte.

por llevar al extremo la crítica del historicismo y de las formas convencionales en que se piensa la política, la comunidad, el sentido y la verdad. Es decir, dicha posibilidad requiere como mínimo un desplazamiento reflexivo respecto al principio soberano que funda a toda política del sujeto, de la historia, del saber y del sentido.

Evidentemente, lo que estamos intentado pensar bajo la noción de “políticas del registro” no es algo privativo del debate en torno a la *Shoah*, sino que nos compete aquí y ahora mismo, pues se trata de pensar hasta qué punto la imagen constituye una simple clausura y banalización de la experiencia, en un mundo configurado por la mediación virtual y mediática masiva; o, por el contrario, hasta qué punto necesitamos una nueva reflexión sobre las imágenes que nos permita distinguir entre aquellas que circulan con vocación mercantil y aquellas cuyo “objetivo” o cuya “naturaleza” consistiría precisamente en la interrupción de esa circulación. Se trata de distinguir entre aquellas imágenes producidas y destinadas a consagrar un consenso y chantajear emotivamente una sensibilidad formateada por los medios y las corporaciones y, por otro lado, aquellas imágenes que en su misma existencia nos permitirían interrumpir el fetiche afectivo y su circulación y nos llevarían a un límite de la imaginación, o, a imaginar más allá del consenso que es hoy en día una fabricación mediático-afectiva consolidada por una muy específica política de las imágenes que termina por clausurar a la misma imaginación.

Pero, no se trataría solo de la naturaleza específica de la imagen, una naturaleza que la predispondría a un cierto tipo de uso, cómo si pudiésemos distinguir entre imágenes cliché e imágenes más complejas desde una condición natural o inherente a la imagen misma, pues todavía necesitamos pensar, más allá de su “secreta identidad”, en la economía general de sus usos, en las formas acotadas en que la misma imagen es puesta a trabajar. Es precisamente por esto que la imagen contiene una cierta ambigüedad y no se reduce a una simple operación confirmatoria e ideológica, pues su circulación, por más intencionada que sea, siempre puede contener una cierta disfuncionalidad, un cierto desperfecto. En principio, ninguna imagen sería dueña soberana de lo que deja ver, de lo que muestra y oculta, pero tampoco habría un uso unilateral que comandara las miradas y que conjurara definitivamente las desviaciones. Así, por muy estructuradas que estén las lógicas mediáticas, la imagen no deja de contener un índice polisémico que contradice su pretendida

transparencia, guardando siempre una ambivalencia que se resuelve en cada caso. Es esa polisemia constitutiva de la imagen como precario signo del tiempo lo que abre su heterografía como interrupción del foto-logo-centrismo. Aprender a mirar en la imagen ese momento heterográfico, ese punto de fuga, es aprender a encontrar en ella, en lo que ella trae a la presencia, el *punctum* de ruptura que indica que la realidad (aquello convocado por la imagen cuando ésta es usada como prueba, como ilustración) podría ser perfectamente de otro modo. El historiador movido por este mínimo temblor de la visión, por este balbuceo de la imagen, ya no busca en ella la prueba que confirme y cierre el saber sobre el pasado, sino que busca en la imagen ese pasaje anacrónico que nos envía a un tiempo otro, un tiempo astillado por la misma fractura de la imagen homogénea con la que el historiador convencional produce su sentido del tiempo.

* * * * *

Sin embargo, pensar todo esto en el contexto de lo que hemos llamado la suspensión fáctica de la soberanía moderna nos debería llevar a interrogar, más detalladamente, la relación entre imagen y destrucción. Así, antes de avanzar hacia las dimensiones teológicas del uso contemporáneo de la imagen, relativos a la problemática de la identificación afectiva constitutiva de la relación populista y su correspondiente iconología, lo que no deja de llamar la atención es el hecho de que la política de las imágenes tenga que ver no sólo con la producción sino con la circulación y el intercambio de imágenes. Es esto precisamente lo que nos abre a la cuestión del registro, tanto en el sentido técnico de precisar de qué tipo de imagen estamos hablando (virtual, fotográfica, analógica, serial, etc.) como en el sentido sustantivo relativo al régimen de inscripción de lo Real que se adivina en la promesa que constituye a toda imagen. Pues la imagen es una promesa de acceso a lo Real, y en cuanto tal, su política es siempre una forma de interrumpir o consolidar un cierto universo simbólico. Una imagen destinada a interrumpir la circulación capitalista del valor es una imagen que inscribe una traza de lo Real en el nudo simbólico del presente, exhortando a la imaginación a pensar más allá de la división del trabajo que la funcionaliza y que la domestica en primera instancia.

En tal caso, la pregunta por las imágenes no apunta solo a la dimensión técnica: ¿cómo hacer mejores fotografías de la

destrucción? Sino a una dimensión más sustantiva: ¿qué hacemos con estas imágenes sobrevivientes? Pero, no ¿qué hacemos nosotros, dónde las colocamos, cómo las presentamos y las preservamos?, sino una pregunta mucho más determinante, ¿qué hacemos con estas fotografías “como” nosotros?, ¿qué hacemos con el “nosotros” mismo interpelado en esta pregunta y puesto en suspenso por la existencia de unas imágenes que delatan la condición arbitraria y circunstancial de ese nosotros, de la comunidad de los hombres, de la humanidad, etc.? ¿Qué hacemos con el nosotros de la comunidad cuando confrontamos unas imágenes que no solo muestran la destrucción, sino que tienden a destruir la misma comunidad humana del nosotros?³

La relación del verdugo con su víctima –nos dice Didi-Huberman– se funda sobre su “especie humana” en común, y es ahí donde reside el problema ético del odio racial, de la humillación, de la crueldad en general y del totalitarismo nazi en particular (225)

Aunque, y quizás tomando una cierta distancia con “el problema ético” que identifica Didi-Huberman, diríamos nosotros que las imágenes contemporáneas de la destrucción ponen en vilo incluso ese espacio común del registro, ahí donde es la misma “especie” la que nos permite, en principio, distinguir entre formas humanitarias o humanas e inhumanas de actuar, pues la violencia y la devastación contemporánea, las imágenes de la tortura y la degradación, del asesinato y las fosas comunes, de la desaparición y la violación, han llegado a ser tan comunes que pierden el distintivo “totalitario” o “nazi” con el que todavía se marcaría una cierta “excepcionalidad” histórica, para confrontarnos con la imagen imposible de la destrucción no ya de un “pueblo elegido”, sino de la historia o de la “comunidad” en la que dicha imagen, en cuanto registro, está llamada a dejar sentir, a hacer oír, a mostrar lo que cobija y guarda, como índice de su precariedad y de su potencialidad. En efecto, nuestra “actualidad” no estaría definida por la discusión acotada al Holocausto o a cualquier otra tragedia

³ Aunque, en otro momento, debemos volver a pensar todo esto desde la “falta total de imágenes” característica de la desaparición forzada de personas, como crimen cada vez más masificado en América Latina. No solo los detenidos desaparecidos de la llamada *guerra sucia* y la Operación Cóndor, sino la política sistemática del desaparecimiento forzado en Centroamérica y México en los últimos lustros, con todas las ambigüedades jurídicas y las ambivalencias teóricas que la ausencia de cadáver (secuestro, fosa clandestina, disolución química de restos humanos, etc.) provoca en nuestros debates, en el contexto mismo de la desaparición de lo humano y su horizonte moral.

de corte particular, sino por la paradójal metamorfosis de la misma destrucción más allá de un pueblo, hacia la misma noción de especie humana. La destrucción del hombre por el hombre ha llegado a convertirse en un proceso generalizado de devastación, donde la diferencia moderna entre historia y naturaleza queda disuelta por el avance de la misma devastación. Quizás no baste con decir que la misma noción de actualidad pierde el peso que el aparato categorial moderno le reservó como clave de acceso crítico a la historia, sino que el cadáver mismo, en cuanto resto y despojo que apunta a la brutalidad del exterminio parece convertirse hoy en ruina y vestigio donde se testimonia el fin de la humanidad, esto es, de la posibilidad moderna de pensarnos como género o especie.

Las cuatro fotografías de la *Shoah* que permiten la brillante reflexión histórica de Didi-Huberman, son para nosotros un ejemplo del tipo de reflexión que necesitamos hoy, cuando la misma *Shoah*, sin perder un ápice de su dramatismo, parece multiplicarse infinitamente, ya sin una racionalidad coherente que la informe, en la naturalización de la violencia constitutiva de la acumulación capitalista contemporánea. Ahí donde “lo humano se entiende, se quiere, se erige como sujeto soberano, allí se ahoga inevitablemente en el tráfago de la historia, el lamento de lo inolvidable-inmemorial” (*El filo fotográfico* 41). Es eso inolvidable-inmemorial, aquello cuyo ambiguo registro no termina por darse, lo que está en cuestión, una vez más, con la suspensión fáctica de la soberanía, suspensión que promete un olvido total bajo la lógica de la substracción, del secuestro y la desaparición, o una memorización absoluta, bajo la lógica de la clasificación, del discurso científico-forense y de la tecnificación de la imagen como metafísica de la presencia (pienso en los relatos sobre la violencia paramilitar en Colombia, en la redacción de informes de derechos humanos en Centroamérica o en el Cono Sur, en las matanzas sistemáticas de mujeres o estudiantes en México, en la violencia brutal que sufren poblaciones inmigrantes en la frontera sur de México o en la frontera sur de Estados Unidos, por ejemplo)

En este sentido, la relación entre imagen y destrucción no es privativa de una experiencia acotada geográfica o étnicamente, pues todo acto de violencia es un atentado a un cierto nosotros. Pero este nosotros no debe ser pensado bajo la lógica del sujeto, de la voluntad o de la comunidad, étnico-religiosamente definida, pues al hacerlo se despolitiza la imagen y se la convierte en una

mera confirmación del momento en que “la historia se narrativiza en lógica”, aunque ésta sea la lógica de la emancipación moderna. En tal caso, el judío exterminado en los campos de concentración no responde a la particularidad étnico-religiosa de un pueblo, sino precisamente a la condición de ser un pueblo, lo que es exterminado siempre es un pueblo, o varios pueblos, en su circunstancialidad histórica, sin excepciones. Y es importante distanciar el judío del exterminio, cuya condición es la falta de condiciones, de atributos o propiedades que lo vinculen con el género humano, ontológicamente definido en términos metafísicos por sus atributos, del judaísmo étnico-religioso y sus reivindicaciones excepcionalistas e identitarias, pues el exterminio no le pasa al judío monumental contemporáneo, producido ideológicamente y confirmado por los medios, sino al judío convertido en pueblo sin atributos, expuesto en la economía ontológico-atributiva a la condición errática y errante de la falta y de la impropiedad.⁴

En esto se juega entonces una política del registro: en la forma en que la imagen inscribe un trazo de lo real y nos envía hacia una posibilidad de pensar la comunidad, en su constitución o en su destrucción, más allá de la lógica de la identidad y de la propiedad. La imagen misma podría ser una destrucción pero no de un pueblo, sino de la destrucción misma que operó sobre un pueblo, para convertir esa imagen en el único testimonio de aquella catástrofe. La imagen, así entendidas las cosas, puede ser destructiva en dos sentidos, por un lado, puede ser parte de la lógica de la destrucción en cuanto ella captura, domestica, representa y ex-pone a un pueblo al ojo de la cámara y del espectador (y ese sería el lugar de convergencia entre la mirada médica de Foucault, el dispositivo intimista del reality show, la foto antropológica y documental, la imagen policial y de seguridad, etc.).⁵ Pero, por otro lado, también puede ser una destrucción de la destrucción que lleve al pueblo expuesto y representado hacia un lugar de indeterminación, de substracción y de interrupción de la misma economía que lo hace circular y que

⁴ Y en otro momento habría que retomar este pueblo sin atributos (donde resuena Robert Musil) y repensar el reciente trabajo del mismo Didi-Huberman, *Pueblos expuesto, pueblos figurantes* (2014), como claves de acceso a una relación no instrumental con la representación y la imagen, pero también con la comunidad *imposible*, esto es, basada en la experiencia común de la impropiedad con la que Hanna Arendt problematiza la misma imagen del pueblo judío, tensándolo con las figuras del judío advenedizo (*parvenu*) y del paria (“The Jew as Pariah” 2007).

⁵ Interesantes son los casos analizados por Marina Azahua en su *Retrato involuntario. La imagen fotográfica como forma de violencia* (2014).

lo identifica. La imagen como destrucción de la destrucción *excita* una figuralidad que hace del pueblo una heterogeneidad, de la comunidad una multitud, que no puede ajustarse más a la ordenada imagen (jurídica, política, mediática, literaria, etc.) del pueblo representado. Pues en esa destrucción de la destrucción es el pueblo o la comunidad la que desaparece, pero solo para hacer posible un régimen figurativo distinto, no caído a la circulación, al cliché emotivo, ni a la valoración moral.

Pensar así la imagen del exterminio, de la destrucción, y de la gravedad del presente, es restituirle la condición catastrófica a la historia, que había sido expropiada por una narrativa interesada que intencionaba a la imagen para hacerla calzar con una determinada concepción del hombre y de la comunidad, del amigo y de la fraternidad, del género y de la organización andrógina de la verdad. En el fondo, lo que una política del registro intenta es una relación no aurática con la imagen de la destrucción, que suspenda o interrumpa el ritmo y la soberanía de los medios y sus usos de la imagen, sin apelar a una esencia oculta, sino a una problematización de la misma visibilización como condición de la política.⁶ ¿Cómo pensar entonces una política de las imágenes que no las interrogue, todavía, desde lo que ellas tendrían que mostrar, ilustrar, hacer comparecer? Pensar la relación entre imagen e historia es debilitar su utilización auratizante. No otra cosa justifica la respuesta de Didi-Huberman a las sospechas expresadas por sus interlocutores acerca de las cuatro fotografías de la destrucción, y no otra cosa es lo que tenemos hoy entre manos cuando confrontamos la masificación del cadáver y su mercantilización como signo de una época que ha logrado trascender, sin quizás pretenderlo, los peores infiernos de la historia. Habitar ahí es la tarea asignada al historiador, en una época que amenaza con dejarlo sin oficio.

⁶ Este sería el lugar para comenzar, algo que no podemos hacer acá, una problematización de la lectura rancièriana de la distribución de lo sensible y lo visible como clave de una política basada en la irrupción demótica y en la alteración de la visibilidad establecida. Quizás la diferencia entre una política del desacuerdo y una relación *no apropiativa* con la historia esté en que mientras una se concentra en hacer visible lo invisibilizado, para alterar la economía del lenguaje y de lo posible y lo pensable, la otra intenta problematizar la misma visibilización como funcionalización de la imagen.