

Daimon. Revista Internacional de Filosofía, en prensa, aceptado para publicación tras revisión por pares doble ciego.

ISSN: 1130-0507 (papel) y 1989-4651 (electrónico).

<http://dx.doi.org/10.6018/daimon.549721>

Licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España](#) (texto legal). Se pueden copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente, siempre que: i) se cite la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra); ii) no se usen para fines comerciales; iii) se mencione la existencia y especificaciones de esta licencia de uso.

La imagen-muerte en el ocaso de la representación:

Violencia y reproducción digital

The death-image in the downfall of representation:

Violence and digital reproduction

PAULA KUFFER¹

Shut your eyes and see
James Joyce

Resumen: Este artículo ofrece una reflexión crítica de la imagen de la muerte contemporánea (vídeos de violaciones, decapitaciones y torturas registradas en tiempo real) en un presente atravesado por la reproducción digital. Esta *imagen-muerte*, como se sugiere denominar a esta «nueva» producción de imágenes, se interpreta a la luz del análisis de Jean Luc Nancy de la idea de «presencia manifestada», que se descubre como la voluntad de visibilidad integral y da cuenta del espectáculo del aniquilamiento de la propia posibilidad representativa. Según Nancy, este final de la representación se ubica en el momento de emergencia de los campos de exterminio nazi. Hoy, mucho tiempo después, ese momento sirve como genealogía para medir los efectos de ese final con la llegada de la producción y reproducción digital en la época de “la realidad horror multimedia”, en palabras de Marzano. Este nuevo dispositivo se hace manifiesto en las imágenes-muerte, que se presentan como síntoma de este más allá de la representación que se impone frente a otras posibles estrategias, como el propio Nancy planteó un par de décadas atrás con su término «representación prohibida». En el marco de esta nueva configuración del dispositivo de exposición digital, el sujeto genera un nuevo vínculo con las imágenes, un «nuevo sentido común» que emerge en el contexto del final de la representación y que plantea problemas éticos y políticos, ya anunciados por filósofos como Benjamin o Arendt, tales como la atrofia del pensamiento, la indiferencia. En este escenario, la pulsión (*Trieb*) encuentra un campo fértil para la diseminación de la violencia y se revela como síntoma que va más allá del malestar en la representación.

Recibido: 29/11/2022. Aceptado: 03/08/2023.

¹ Profesora del Departamento de Filosofía de la Universidad de Barcelona, sus investigaciones se centran en cuestiones de política y estética contemporánea. Especialista en Walter Benjamin, ha publicado diversos artículos y editados volúmenes sobre el autor. Entre sus últimas publicaciones se cuentan «Sebald, lector de Benjamin: la rememoración como crítica espectral», *Convivium*, Universitat de Barcelona, Barcelona, ISSN0010-8235, N.º. 29-30, 2016-2017, «Benjaminian Memory in Contemporary Work of Art», en *Cultural and Ethical Turns: Interdisciplinary Reflections on Culture, Politics and Ethics*, Brill, Leiden, 2020. ISBN: 978-1-84888-054-2, o «Después de perder la pérdida: la función curatorial como organización (imposible) de la esfera pública. Reflexiones alrededor de Fisher y Marchart», en *Crítica estético-política de la subjetividad neoliberal*, coordinado por A. Rivera García, Guillermo Escolar Editor (en prensa). Posee una dilatada trayectoria como traductora de filosofía, de autores como Judith Butler, Peter Sloterdijk, Byung Chul Han o Sigmund Freud. En estos momentos ultima el libro *Walter Benjamin: crítica y violencia*, de próxima aparición en la colección de Pensamiento Político Posfundacional, dirigida por la Dra. Laura Llevadot, en editorial Gedisa. Es miembro del proyecto de Investigación «Pensamiento contemporáneo posfundacional: análisis teórico-crítico de las ontologías contemporáneas de la negatividad y la cuestión de la violencia del fundamento», financiado por el Ministerio de Ciencia (PID2020-117069GB-I00). paula.kuffer@ub.edu

Palabras clave: imagen-muerte, representación, presencia manifestada, fascismo, malestar, pulsión

Abstract: This article offers a critical reflection on the image of contemporary death (videos of rapes, beheadings and tortures recorded in real time) in a present traversed by digital reproduction. This image-death, as it is suggested to call this «new» production of images, is interpreted in the light of Jean Luc Nancy's analysis of the idea of «manifested presence», which is defined as the will of integral visibility and accounts for the spectacle of the annihilation of the representational possibility itself. According to Nancy, this end of representation is located at the time of the emergence of the Nazi extermination camps. Today, many decades later, that moment serves to establish a genealogy to measure the effects of that end with the advent of digital production and reproduction in the era of «multimedia horror reality», in Marzano's words. This new device is made manifest in death-images, which are presented as a symptom of this beyond representation that imposes itself in the face of other possible strategies, as Nancy himself proposed a couple of decades ago with his term «forbidden representation». Within the framework of this new configuration of the digital exhibition device, the subject generates a new link with images, a «new common sense» that emerges in the context of the end of representation and that raises ethical and political problems, already announced by Benjamin or Arendt, such as the atrophy of thought, indifference. In this scenario, the drive (Trieb) finds a fertile field for the dissemination of violence and reveals itself as a symptom that goes beyond the discontentment in the representation.

Key words: death-image, representation, manifested presence, fascism, discontent, drive

¿Malestar en la representación o supervivencia más allá de la cultura?

Afirma Jean Luc Nancy que «una civilización no es otra cosa que la conformación de un mundo según una representación» (Nancy 2006: 44). En este sentido, la pregunta por «nuestro mundo» está estrechamente ligada al interrogante por el dispositivo representacional. Si, como sostiene el autor, después de Auschwitz hemos llegado al final de la representación (Nancy 2006: 20-21),² debe plantearse «lo que este acontecimiento representa en el (o del) destino occidental» (Nancy: 2006:33). Su propuesta permite interpretar que es precisamente la ejecución de la representación acaecida en los campos de exterminio lo que ha dado pie a la emergencia, en los últimos veinte años, de un nuevo tipo de imágenes, que este artículo propone definir como «imagen-muerte». Estas son imágenes de horror y de odio producidas y reproducidas digitalmente, en las que la pulsión ocupa todo el espacio sin dar lugar a ningún tipo de representación, sino más bien a una exposición integral.

En su centro se ubica el imperativo del «todo se puede», el cual responde a «la manía destructora de los miembros de la cultura». (Freud 1991: 10)³ Se pone en obra una imagen con anhelos de visibilidad total, que ya no se estructura a partir del «no-todo» constitutivo de la verdad y la identidad. En el sentido lacaniano, se exhibe como una imagen-toda que aspira a la

² Sin duda resuena la sentencia adorniana sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz.

³ Los deseos pulsionales a los que se refiere Freud son «los del incesto, el canibalismo y el gusto por matar». Es su prohibición lo que habría propiciado el «desasimiento del estado animal». Sin embargo, estos deseos «siguen siendo eficaces». De especial importancia para este escrito resulta aquel gusto por matar, combinado con la pulsión escópica.

verdad y, por eso mismo, es incapaz de representar ni de mostrar nada. (Lacan 1981: 111-112)⁴ «Yo digo siempre la verdad: no toda, porque de decirla toda, no somos capaces. Decirla toda es materialmente imposible: faltan las palabras. Precisamente por este imposible, la verdad aspira a lo real.» (Lacan 1980: 83) En este sentido, la imagen debe entenderse como un acto y no una cosa, y todo el mal, como sentencia Sartre, procede de haber llegado a la imagen con una idea de síntesis. (Sartre 1981: 162). También la propuesta de Nancy alrededor de la «representación prohibida» frente a la ejecución de visibilidad total que “introduce en el mundo el campo” se articula alrededor de la reivindicación de la ausencia que atraviesa toda representación y voluntad de visibilidad que busque el «sentido».

La representación también es, pues, un campo de batalla en el que la elaboración de lo pulsional —su renuncia— ocupa un lugar central (Freud 1991: 41).⁵ Es sabido que esta elaboración conlleva de manera intrínseca un malestar, e incluso una hostilidad hacia la cultura, que las distintas épocas, en función de la intensidad de la violencia y los ardides que logra tejer cada presente para enfrentarla, es capaz —o no— de soportar (Freud 1991: 15).⁶

Hace poco menos de un siglo, en 1933, Benjamin afirmaba que la decadencia de la experiencia es inversamente proporcional al desarrollo de la técnica, y atisbaba el siniestro (*unheimlich*) retorno de la barbarie, es decir, de lo reprimido, que no por ello es menos propio, sino todo lo contrario (Kuffer 2017).⁷ «En sus edificaciones, en sus *imágenes* y en sus historias, la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose. Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está» (Benjamin 1989: 173). En el mundo moderno, las imágenes tampoco se salvan en el marco de la catástrofe de la experiencia, una decadencia que está íntimamente ligada a la posibilidad de la transmisión, es decir, de la representación, y que en Benjamin se traduce en la idea «narración».

La experiencia es elaboración más allá de la mera recepción a la manera del sujeto del empirismo, y a su vez articulación activa ajena a la pura contemplación. De ahí su carácter intersubjetivo, pues es lo común lo que está en juego. No se trata de expresar aquello que el

⁴ «Toda la verdad es lo que no puede decirse. Es lo que no puede decirse a condición de no extremarla, de sólo decirla a medias.»

⁵ Freud reflexiona acerca de «las renuncias de lo pulsional indispensables para la convivencia humana» y añade que estas renuncias luego quedaron por largo tiempo adheridas a la cultura en las sedimentaciones de esos procesos, parecidos a una «represión».

⁶ Esta represión genera «una hostilidad a la cultura (...) por las renuncias de lo pulsional que exige».

⁷ «En el efecto de lo siniestro, lo familiar deviene ominoso y se experimenta como algo extraño, es decir, no familiar; como algo nuevo y desconocido, sin serlo. *Das Unheimliche* es la revelación de lo que está escondido y reprimido, pero no de los demás sino de uno mismo.» (Kuffer 2017: 220)

sujeto vive en su interioridad, sino de entender la narración —o la forma de representación— como espacio de configuración de la propia experiencia. Lo que se ha perdido es una «facultad que nos pareciera inalienable»: aquella que se tenía por la «más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias». (Benjamin 1998: 112)

La figura del moribundo, de aquel que está en el umbral de la muerte, resulta fundamental en la construcción de la experiencia y el espacio de la narración para la posibilidad de generar vínculos y legados:

«¿Acaso los moribundos dicen hoy palabras perdurables que se transmiten como un anillo de generación en generación? (...) La cosa está clara: la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal» (Benjamin 1989b: 167-168).⁸

La denominada Gran Guerra —grande por lo inimaginable hasta entonces de su violencia— no sería sino el disparador de un *continuum* destructor cada vez más atroz.

Hoy las imágenes-muerte son síntoma de esa muerte de la experiencia propia de lo humano vaticinada por el diagnóstico de Benjamin, de esa supervivencia a la cultura que plantea que hay vida más allá de esta y de la representación tal y como se había entendido hasta la emergencia de los campos.⁹ Son imágenes-muerte que muestran la filiación macabra entre técnica y barbarie en el marco del advenimiento del imperio de la guerra. Así se vislumbra en las palabras de Virilio, cuando expresa que «el uso de la *photo-finish*» infunde a la representación «la instantaneidad de su violencia», que se acaba convirtiendo, «como la guerra», en un mero «exhibicionismo que impone su voyeurismo terrorista: el de la *muerte en vivo*» (Virilio 2001: 62-63). En el marco de la reproductibilidad digital, desaparece la figura del moribundo y la imagen de la muerte se disemina sin el dique de la cultura que contenga la insaciable violencia de la pulsión.

La imagen-muerte

En su texto *La muerte como espectáculo: la difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*, Marzano presenta el vínculo entre reproducción digital y violencia. Este se encarna en lo que denomina «realidad-horror» que muestra, a partir de imágenes que exponen

⁸ Traducción modificada.

⁹ En este sentido, las reflexiones de Agamben alrededor de Auschwitz apuntan a la transformación de la experiencia, y en concreto de la experiencia de la muerte: «El hombre es lo que puede sobrevivir al hombre». Precisamente la destrucción del vínculo privilegiado del hombre con lo que lo constituye como humano hace que quede en entredicho la humanidad misma del hombre. (Agamben, 2000: 85)

torturas y asesinatos reales, la «crueldad en estado puro» (Marzano 2009: 11 y 15). Tras haber visionado durante horas y horas estos vídeos al alcance de cualquiera, la autora plantea que «el fenómeno está muy cerca de nosotros, incluso en nuestras propias casas, donde la crueldad penetra por el pequeño tragaluz del ordenador y del móvil. Después del reinado de la telerrealdad, ¿hemos entrado en el de la realidad-horror?» (15) No se trata únicamente de la proximidad espacial de la que las pantallas de los dispositivos dan cuenta, sino también de la ruptura de toda distancia que, frente a esa crueldad pura, lo ocupa todo y anula la posibilidad representativa.

A diferencia de la dureza de otro tipo de escenificaciones, aquí la ficción queda atrás y entra en escena la «realidad», su producción y reproducción digital. Si bien «la realidad» no puede entenderse como algo dado a representar, lo «horroroso» de estas imágenes es precisamente lo que pone en juego «lo real». En un intento sin duda abocado al fracaso, pero sumamente provocador y agresivo, estas imágenes pretenden ir más allá de la mediación ineluctable que siempre atraviesa cualquier expresión. Porque, como sostiene Didi-Huberman, «todo lo real no es soluble en lo visible», pues «existe una impotencia de la imagen para transmitir todo lo real» (Didi-Huberman 2004: 94).

Los primeros vídeos conocidos datan del año 2000 y reproducen las imágenes de malos tratos y asesinatos a civiles durante los enfrentamientos de Chechenia (Marzano 2009: 23). Este planteamiento se entronca con lo que Cavarero ha dado en llamar «horrorismo», una formulación que intenta, como reza el propio subtítulo de su texto, el ejercicio de mediar ese «real» en la forma verbal del gerundio: «nombrando la violencia contemporánea» (Cavarero 2009). La autora, ante una nueva violencia de formas «inauditas»,¹⁰ da cuenta del reto que enfrenta la representación, en este caso en su declinación lingüística: «La lengua contemporánea tiene una dificultad para darle nombres plausibles», afirma Cavarero, y agrega que justamente «los procedimientos de nominación que suministran los marcos interpretativos de los acontecimientos y que orientan la opinión, sobre todo después del 11 de septiembre de 2001, son parte integrante del conflicto» (16). Es entonces en el campo de la nominación, de la mediación de lo real, de la posibilidad representativa, donde se juega este conflicto. La realidad de los cuerpos destrozados y desmembrados no puede confiarse a «la lengua en general o a un sustantivo en particular» (17). Su imposibilidad de integración en el marco del dispositivo de representación de la denominada cultura occidental, el cual ha operado hasta el momento de la

¹⁰ Caverero, A., *Horrorismo*, *op. cit.*, pág. 16.

emergencia de los campos nazis, es lo que da lugar a estas imágenes que solo exponen, pero no dejan ver —ni ser mirados—,¹¹ justamente por su voluntad de totalidad.

El pensamiento de las imágenes pertenece al propio ámbito político que se disputa en aquel terreno (Huberman 2004: 91). En este sentido, no se plantea, como sostiene Cavarero, la incapacidad de la lengua para renovarse a la hora de nombrar una violencia que no es nueva, sino más bien constitutiva e inmemorial (Caverero 2009: 18), tal y como expresa por ejemplo la temible Medusa, rostro nítido, desde siempre, del horror. El mito condensa la impotencia del sujeto frente al horror directo, real; un horror que paraliza y petrifica. Es un horror que solo en tanto que un *horror reflejado* y reconstruido puede enfrentarse, conocerse y combatirse. El escudo de Perseo no es una mera protección, sino el ardid, el medio (*médium* y no instrumento) que da lugar a la posibilidad de decapitar a la monstruosa y despiadada gorgona.

En un principio, las grabaciones de torturas y asesinatos estaban destinadas a colegas militares, a familiares y amigos (Marzano 2009: 26).¹² Estas imágenes, ya sean vídeos o fotografías, no profesan una voluntad representativa, pero no porque sus destinatarios pertenezcan a un círculo íntimo, sino porque en ellas *no hay reflejo*: su sola visión «convierte a los hombres y las bestias en piedra (...). La moraleja del mito es, desde luego, que no vemos, ni podemos ver, los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador» (Kracauer 1996: 373-374). Se trata de muertes reales que no son representaciones, precisamente porque están llenas de muerte y, en este sentido, operan un borramiento y no una revelación. Frente a la representación, se impone la *reproducción*.

Estas no son «imágenes intolerables» en el sentido que plantea Rancière, pues ya no se trata de imágenes que «nos vuelven incapaces de mirar [...] sin experimentar dolor o indignación» (Rancière 2008: 85), sino más bien al contrario: son imágenes que seducen, hipnotizan, narcotizan. Surge, entonces, otra pregunta: «¿Es tolerable hacer y proponer a la vista de los otros tales imágenes» siendo lo que muestran «demasiado real, demasiado intolerablemente real para ser propuesto en el modo de la imagen»? (85). En el centro de estas

¹¹ «El acto de ver (...) es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cfnica de sentido (a la que glorifica la tautología). El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos.» (Didi- Huberman 2002b: 47).

¹² Marzano sostiene que en 2004 se produjo un punto de inflexión con la aparición de los vídeos realizados por los grupos islamistas. En la actualidad, en Francia, entre 6 mil y 8 mil personas visitaron los sitios francófonos que muestran este tipo de imágenes. En 2006 se cerró Ogrish-com, donde 200.000 personas por día veían estas imágenes, que llegaban a alcanzar las 700.000 visualizaciones cada vez que colgaban un vídeo nuevo. No se dispone de ningún dato sobre los sitios anglófonos y árabes.

imágenes, lo intolerable ya no es objeto de rechazo, sino que se convierte en el objeto de la pulsión. Estas imágenes no despiertan una incomodidad, no nos hacen apartar la mirada, por ejemplo, como en el caso de la famosa fotografía de la guerra de Vietnam en la que se ve a una niña desnuda en una carretera gritando entre soldados. Esas imágenes todavía dan cuenta de «las tensiones que afectan al arte político» (86). Hoy, sin embargo, tal como plantea Rancière, «ya no habría más realidad intolerable que la imagen pueda oponer al prestigio de las apariencias sino un único e idéntico flujo de imágenes, un único e idéntico *régimen de exhibición* universal, y es ese régimen lo que constituiría hoy lo intolerable» (86). Precisamente la imagen-muerte invierte el uso militante de la imagen intolerable y da cuenta de un uso más bien reaccionario de la imagen, ligado a la gratificación de la pulsión. Estas imágenes ya no «denuncian la realidad de un sistema» sino que constatan la conversión de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen, el propio «régimen de exhibición». En este sentido, Rancière desplaza la cuestión de lo intolerable:

«El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en *la construcción de la víctima* como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber *el tipo de atención* que provoca tal o cual dispositivo.» (99).

El tratamiento de lo intolerable, pues, se convierte en una cuestión alrededor del «dispositivo de visibilidad» que crea «un sentido común», definido «antes que nada [como] una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción [...] Es la forma de estar juntos [...] como maneras comunes de percibir, de ser afectado y de dar sentido.» (102).

Indiferencia y barbarie como nuevo sentido común

En el centro de la construcción de las imágenes-muerte, en el nudo del lazo del vínculo que conforma el sentido común, aquello que se siente de manera común, se trenzan el odio y la diversión. Un odio no solo dirigido al otro, «a los demás», sino también «hacia uno mismo» (Marzano 2009: 14), y una diversión que pareciera sin objeto. Los soldados en la época de la *técnica digital*—a diferencia del gesto nazi, que registraba la muerte para controlar y ordenar, demostrar los momentos de éxito asesino—¹³ intercambian imágenes y las envían

¹³ Como ha dicho Hannah Arendt en relación con los nazis, «el mayor éxito de su empresa residía en que nadie podría llegar a creerse algo así». Los nazis estaban convencidos de que habían entrado en un «terreno» que ni

simplemente por diversión, «*for fun*» (Marzano 2009: 44). Esta diversión únicamente es posible siempre y cuando el otro quede reducido a una cosa de la que se puede disponer a placer: cuando el otro ya no es otro, cuando ya no hay lugar para la compasión, uno de los diques a la pulsión planteados por Freud.

Es precisamente la Segunda Guerra Mundial la instancia histórica del declive de la representación que a su vez supone el apogeo de la *reificación*, tanto de la víctima como del propio verdugo. A partir de esa operación surge esta síntesis de odio y diversión conjugada en la imagen-muerte, que tiene como principal consecuencia la atrofia radical de la experiencia y la neutralización del juicio del espectador, ya diagnosticadas por autores como Benjamin o Arendt.¹⁴ De ahí que estos vídeos generen «una nueva forma de barbarie, la de la indiferencia» (Marzano 2009: 14). El problema, como plantea Rancière en relación con el tejido del sentido común, es saber «qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada» (Rancière 2008: 102).

Freud sostiene que la barbarie se presenta como un aspecto indestructible de lo humano, una posibilidad siempre latente en toda civilización: «Descubrimos con asombro que el progreso ha sellado un pacto con la barbarie.» (Freud 1991b: 52) Los procesos inconscientes no solo son «indestructibles», sino también «incorregibles», afirma (75). Lo bárbaro es la pulsión desatada y eso es precisamente lo que proporciona una gratificación, la transgresión misma: «El sentimiento de felicidad experimentado al satisfacer una pulsión instintiva indómita, no sujeta por las riendas del yo, es incomparablemente más intenso que el que se siente al saciar un instinto dominado. Tal es la razón económica del carácter irresistible que alcanzan los impulsos perversos y quizá de la seducción que ejerce lo prohibido en general» (Freud 2010: 24).

En un texto temprano, Freud ubica la vergüenza, el asco y la compasión como mecanismos de inhibición de la pulsión, a los que denomina diques psíquicos (Freud 1991c: 200). Pero los vídeos que exponen la imagen-muerte, que no son solo imágenes de la muerte, sino que son la ejecución material de la muerte que puede verse y reproducirse hasta el infinito, encuentran millones de personas dispuestas a visionarlos, a rebasar cualquier límite, a entrar en la lógica de la barbarie. La satisfacción del placer de ver, de la pulsión escópica, brinda un

siquiera «sus peores enemigos podrían considerar verdad». (Arendt, 1995: 29-64). «La voluntat era, pues, convertir Auschwitz en algo inimaginable», (Didi-Huberman 2004: 41).

¹⁴ Véase, en este sentido, por ejemplo, uno de los últimos textos de Arendt, «El pensar y las reflexiones morales», en el que la autora, retomando a Kant, reivindica el juicio como la más política de las facultades.

sentimiento de felicidad superior al que podría proporcionar una representación, ligada en este caso a la «vergüenza» (Freud 1991c: 143),¹⁵ a las «riendas del yo» y del nos-otros.

En los campos, sostiene Caverero, el «horrorismo» alcanza su punto culminante, que pasa, precisamente, porque es la naturaleza humana, es decir, el plano ontológico, aquello implicado. En *Los orígenes del totalitarismo*, Arendt esgrime de manera explícita el lazo ontológico que anuda la esfera del horror a la del mal radical. El *horrorismo* radical, para Arendt, está ligado a la propia condición humana. Ni vivir ni morir pueden inscribirse en cuanto tales: conciernen a un viviente interpretado como «espécimen de la especie animal hombre» (Arendt 1999: 366) en el que ha sido aniquilada la unicidad singular de cada ser humano y por eso mismo de la dimensión necesariamente singular de una vida que concluye con la muerte. El horror es, en este sentido, el ataque a la materia ontológica, que hace de la singularidad de la vida humana una masa de seres superfluos cuyo «homicidio es tan impersonal como el aplastamiento de un mosquito» (59) y que les arrebatara también su propia muerte, su propia humanidad. Por el contrario, el horror, por más que resulte extremo en los comentarios que Arendt le dedica, permanece sin adjetivos calificativos, como si ninguna ulterior especificación fuese aquí necesaria para revelar todo el abismo de perversión. Como si el horror, en la constitutiva inmensidad de su crimen ontológico, se bastase a sí mismo. (Caverero 2009: 84)

La representación prohibida frente a la representación aplastada

Nancy cuestiona en *La representación prohibida* los discursos que rechazan la posibilidad de representación¹⁶ de los campos de concentración nazis como uno de los capítulos más oscuros en la historia humana de la destrucción: «Circula en la opinión corriente, con

¹⁵ «El poder que se contrapone al placer de ver y que llegado al caso es suprimido por este (...) es la vergüenza.»

¹⁶ No es objeto de este artículo -puesto que aquí se aborda un estadio posterior del régimen de exposición, marcado por la reproducción digital de la muerte en directo-, exponer el debate alrededor de la posibilidad –o imposibilidad– de la obra de arte para representar una memoria de exterminio, que despertó un debate intrincado a principios de siglo, pero sí se apunta porque sirve para construir una arqueología que permita entender el marco actual de la imagen-muerte, que pertenece a régimen de exposición posterior. En este sentido, cabe destacar el volumen «L'Art et la mémoire des camps» publicado en *Le Genre Humain*, al que, bajo la dirección de Jean-Luc Nancy, contribuyeron filósofos, artistas, y psicoanalistas (entre los que se cuentan el propio Nancy con su artículo «La représentation interdite» y Rancière con su artículo «S'il y a de l'irreprésentable»). En este sentido, es interesante mencionar también el debate posterior entre Wajcman y Didi-Huberman. El primero considera que Auschwitz fue «un acontecimiento sin testigos» y que «no hay imagen de la Shoah», «no hay imagen», «no hay» –en consonancia con el planteamiento de la película *Shoa* de Lanzmann–, y acusa a Didi-Huberman de «cristianización» y «fe en las imágenes» cuando éste entiende cuatro imágenes “supervivientes” de los campos de concentración como una posibilidad de saber, como una exigencia a imaginar la experiencia del otro. Véase Didi Huberman, *Imágenes pese a todo*, pág. 83 y ss. La posición de Wajcman se presenta, por ejemplo, en «De la croyance photographique», *Les Temps modernes*, págs. 47-83. Sobre la ambigüedad de la idea de irrepresentabilidad y su abuso como hipótesis especulativa véase Kuffer, P. (2011: 161).

respecto al tema de la representación de los campos o de la *Shoá*, una proposición mal planteada pero insistente: el exterminio no podría o no debería representarse» (Nancy 2006: 17). En este sentido se revela como una pista genealógica a la hora de abordar la denominada imagen-muerte en la época de la reproductibilidad digital en el marco contemporáneo. El autor se pregunta si esta prohibición es consecuencia del carácter insostenible de lo que habría que representar (18); si, en efecto, se trata de una imposibilidad o de algo ilegítimo. Afirma, aun así, que uno no se indigna por los horrores de la guerra de los grabados de Goya, ni ante las crudas muertes que exhiben multitud de películas. Si se tratara de una ilegitimidad, sostiene, esta no podría más que remitir al «interdicto de la representación», a una «prohibición religiosa». Sin embargo, «tiene poco y nada que ver con la prohibición de producir obras de arte figurativas» (20).

En realidad, Nancy plantea que la representación de la *Shoá* se instaure como un imperativo, siempre y cuando la representación sea comprendida en los términos en que él la concibe, como «representación prohibida». En su seno, sostiene el autor, la representación se enfrenta al reto fundamental de «cómo dar presencia a lo que no es del orden de la presencia» (32). Pero no apunta en ningún caso a la pura y simple presencia, sino a una presencia presentada. Su operación fundamental consiste en sacar a la presencia de su inmediatez, en hacerla valer «como tal o cual presencia». Aquello que presenta *es el valor o el sentido* «de estar ahí frente a un sujeto» (37), que indica el ahuecamiento constitutivo de toda presencia: «La representación no presenta solamente algo que por derecho o de hecho está ausente: presenta en realidad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser como tal, o incluso su *sentido* o su verdad» (37 y 38). El prefijo «re», no alude en ningún caso a la repetición de la presencia, sino que implica un valor «intensivo» (36).¹⁷ Aquello esencial de la representación es presentar lo que le falta a la presencia pura, y esto no es otra cosa que el sentido: el sentido de la presencia, pues, «es un *au-sentido* [*absens*]» (28).¹⁸

La «representación prohibida», pues, no es aquella que se inhibe frente a lo inconmensurable del horror y la tragedia como pretenden los discursos que plantean la imposibilidad de representar los campos, sino aquella que deja entrever «la puesta en presencia que divide la presencia y la abre a su propia ausencia (que le abre los ojos, los oídos y la boca) o para ser más exacto, la representación que se deja sorprender e interdecir en el sentido en que

¹⁷ Nancy aclara que, para ser más precisos, el valor inicialmente iterativo del prefijo re- en las lenguas latinas se transforma a menudo en valor intensivo o, como se dice a veces, «frecuentativo».

¹⁸ La idea de *absens*, como indica la traductora de la obra de Nancy, juega con la idea de ausencia de sentido (*absens*), que es fonéticamente idéntico a «ausencia» (*absence*).

la *interdictio* del juez romano emitía un fallo entre las dos partes: puesta en *suspense* del ser ahí para dejar paso al sentido» (67).

La operación que ejecuta la imagen-muerte es precisamente la contraria de la que pone en obra la «la representación prohibida» que plantea Nancy: expone la pura presencia de la muerte, la inmediatez ligada a esa pulsión en busca de la «felicidad» que promete su satisfacción, al decir de Freud. La presencia aquí ya no vale nada. Tiene voluntad de presentar una presencia integral. Y es precisamente este tapar la falta de la imagen lo que lleva a su inflación, a su saturación y anulación. Porque es la ausencia aquello que confiere el rasgo esencial a lo representado; la ausencia *de* la cosa, y la ausencia *en* la cosa, el *au*-sentido, el sentido en tanto que no es la cosa.

La pregunta por la representación insiste: ¿puede haberla en la imagen-muerte, o más bien esta refiere ya a una nueva configuración del mundo que ya no está regida por la representación? ¿Qué sucede cuando la imagen apuesta por el todo y elude la estrategia, el dispositivo que pone la ausencia y la falta en el centro de su razón de ser, es decir, de su sentido? Entonces lo innombrable corre el riesgo de convertirse en lo demasiado nombrable de una esencia absoluta. ¿Es posible, aún, la «representación prohibida»?

Nancy reivindica la representación prohibida como dispositivo frente a los discursos que apuntan a la irrepresentabilidad del Holocausto. Pero, a su vez, a lo largo de su análisis, sostiene que la efectividad de los campos de exterminio, su gran victoria que se actualiza todavía hoy, «habría consistido, ante todo, en un aplastamiento de la representación» (31). La representación no debe entenderse como una operación particular o una técnica, sino que más bien se refiere, «a un nombre general para el acontecimiento y la configuración ordinariamente denominados Occidente» (34). En este sentido, algo extremadamente significativo nos han legado los campos: el final de aquello que se da en llamar sociedad occidental. La *Shoá* debe entenderse también como la crisis última y la última crisis de la representación.

Anihilación por exceso

Sin duda la representación es uno de los ejes fundamentales sobre los que se construye el nazismo. No solo por su escenografía monumental, sino también por la *Weltanschauung* que cultiva, una visión de un mundo «que pueda dejarse ver y hacerse presente en su totalidad, su verdad y su destino y, por lo tanto, un mundo sin fallas, sin abismos, *sin invisibilidad oculta*»

(Nancy 2006: 42). Aquí la imagen se entiende «como producción de la verdad *in praesentia*», (42) que viene a ser todo lo contrario de la ausencia que atraviesa la representación, según el autor. El rasgo fundamental de la operación nazi no pasa únicamente por su carácter colosal y espectacular, sino más bien por una estrategia representativa cuyo objeto o intención se cumple íntegramente en la «*presencia manifestada*» (45). Esta comporta una presencia plena, transparente; y a su vez se revela voraz e insaciable, precisamente por su anhelo de totalidad.

Su inmediatez e inmanencia apunta a una evidencia que se manifiesta por sí misma, y que no es otra cosa que su mera manifestación. En este sentido, sería exactamente lo contrario, y no por casualidad, de la revelación monoteísta: «La suprarrepresentación nazi es [...] la revelación que, al revelar, no retira lo revelado, sino que, por el contrario, lo exhibe, lo impone e impregna con él todas las fibras de la presencia y del presente» (46). Es una revelación que todo lo exhibe. Pero si el sentido solo puede surgir como lo *ab-sens*, en la presencia manifestada no tiene cabida alguna.

En la imagen-muerte, el muerto privado de la muerte se reproduce una y otra vez, hasta el infinito. La mirada del espectador coincide con la del verdugo, que ha entrado en el reino del todo está permitido. Es el espectáculo para aquel que, refugiado tras la pantalla, se identifica con la ejecución. La suprrrepresentación se impone como eje que define lo visible: exhorta a la manifestación absoluta, a la pura exhibición. Se entiende a sí misma como la verdadera representación: por eso el campo de exterminio puede entenderse como el lugar donde también se aniquila todo lo que encarna la no-representación, anunciada sobre todo por el judío, pero también por el gitano. Estas son figuras capaces de corromper la presentación misma de la presencia supuestamente auténtica —es decir, integral—, y corromper la presencia manifestada, una lógica de exposición plena de la humanidad, el orden y el destino del mundo. La suprarrepresentación pretende traer a la presencia aquello que no es del orden de la presencia: la muerte. Por eso en el exterminio se da una transformación radical en la que es la ausencia por antonomasia. A partir de ahora, solo habrá cadáveres, ni siquiera muertos.

Muerte sin muerte

En los campos, la muerte coincide con un vaciamiento que no opera a partir de la falta, sino del exceso: lo otro inapropiable de la propia presencia desaparece. Ya solo hay muertos idénticos a sí mismos y coincidentes con el gesto del asesino, ya no hay «ser para la muerte». Ha sido Agamben quien ha planteado la incapacidad de las categorías morales de nuestro

tiempo para enfrentar la ejecución de lo humano —y de la representación— en Auschwitz, mostrando un rechazo radical de la ética heideggeriana del ser-para-la-muerte. Esta ya no puede darse en Auschwitz, pues allí lo imposible se apropia de lo posible: la fabricación de cadáveres implica que ya no se pueda seguir hablando propiamente de muerte, que la muerte de los campos no era tal muerte (Agamben 2000: 76-79). Así, no llega a sorprender ni inquietar no solo la emergencia de un nuevo régimen representacional que da lugar a la imagen muerte, sino también a que la muerte se muestre por todas partes, en asesinatos aleatorios en un supermercado o en la filmación de una decapitación en tiempo real.

El registro o el documento, plagado de listas infinitas de muertos, ya no apunta a una existencia que pueda proyectarse o ser parte de una representación, es decir, que se sitúe en la dialéctica entre la presencia y la ausencia, entre el sentido y el *ab-sens*. Solo queda y se consume el fin de la muerte en el horizonte del final de la representación. Ese final opera todavía hoy. Las imágenes-muerte son, del mismo modo, índice de la voluntad de una visibilidad total que instaurada por este nuevo régimen guiado por la suprarrepresentación. Rancière afirma que el régimen de este tipo de visibilidad, «aquél de la presentación incesante a todos y a cada uno de un real indisociable de su imagen no es la liberación de la apariencia. Es lo contrario, su pérdida». (Rancière 1995: 145).

El testimonio de Améry da cuenta de esta pérdida cuando explica que, en Auschwitz, «lo que sucedía de entrada era el hundimiento total de la representación estética de la muerte (...) Los hombres morían por todos lados, pero la figura de la muerte había desaparecido» (Nancy 2006: 57). Con sus palabras expone la descomposición de la capacidad y la disposición representativa, que no tiene nada que ver con la visión de una puesta en escena, sino con un régimen entre cuyos márgenes la presencia puede abrirse y ausentarse de sí misma en tanto que «representación prohibida». El nuevo dispositivo que impone el nazismo se rige por la presencia manifestada, en el que la simple presencia no puede abrirse y ausentarse de sí misma, en el que se ha acabado la representación de la muerte.

El marco de la representación guiado por esta voluntad absolutista negadora de toda alteridad y diferencia no solo vacía la muerte, sino que a su vez supone el apagamiento de la palabra y el propio pensamiento.¹⁹ Benjamin ya había indicado la pérdida de «omnipresencia y

¹⁹ «La alteridad —expone Arendt— es propia de la experiencia del yo, una escisión que no se refiere en primera instancia al otro, sino a uno mismo: «La conciencia humana sugiere que la diferencia y la alteridad (...) son también las auténticas condiciones para la existencia del ego humano. Pues este ego, el yo soy yo, experimenta la diferencia en la identidad precisamente cuando no está relacionado con las cosas que aparecen sino sólo consigo mismo. Sin esta escisión original, que Platón más tarde utilizó en su definición del pensamiento como el diálogo

fuerza plástica» del sentido de la muerte para lo común en la conciencia colectiva. Este morir en la época moderna ha sido expulsado cada vez más «del mundo perceptivo de los vivos». La muerte, que «antaño fue un proceso público en la vida del individuo y altamente ejemplar» (Benjamin 1998: 74), ha sido depurada de lo común y ha perdido, pues, su sentido para los que siguen en vida. Esta muerte es, además, el fundamento de la autoridad de la narración. El moribundo es el transmisor de «lo inolvidable» y está en el origen de la propia transmisión. Es inextricable el vínculo entre el final de la narración y el de la muerte.

En los campos, la visión de lo intolerable se convierte en un deber, e incluso podría llegar a plantearse un imperativo del mal.²⁰ Es parte de la visión del mundo nazi, de su *Weltanschauung*: mantener la mirada frente al propio aniquilamiento que ejecuta, del otro y de sí, de la muerte y de su representación. El heroísmo pasa por una representación de sí capaz de mantener la mirada ante el horror, un heroísmo que consiste precisamente en no sentir ni asco ni vergüenza ni compasión. Ante la presencia obtusa y plena, el sentido queda limitado a sí mismo. Se convierte en pura ejecución, en este caso del exterminio: pero no hay sentido más allá de esta ejecución.

Si la posibilidad de la representación de la muerte es la del sentido, el exterminio, entonces, es la puesta en obra de una muerte sin-sentido. Pero el exterminado no es, solamente, un objeto para el exterminador. También se convierte en ídolo, presencia plena, masa vacía abismada de sí. Es la ejecución del exterminador la que convierte al exterminado en presencia amurallada frente a su verdugo, la que destruye la representación del otro. Alienada la víctima de cualquier espacio de representación, el verdugo tampoco puede acceder a una representación que no sea la de sí mismo ejecutando la anulación de este espacio. Esta operación se reproduce en las imágenes-muerte, en las que también desaparecen los rostros. No hay mirada, sino anhelo de pura visibilidad. Y esta voluntad no puede sino dar lugar a una representación que aspira a una representación sin resto ni vaciamiento. Y es lo contrario de lo que define el dispositivo de la representación en su vínculo con la presencia, que supone un desdoblamiento, un fuera de sí del sí mismo.

silencioso (*eme emautô*) entre yo y mí mismo (...) no sería posible» (Arendt 1995a: 132-135). El pensamiento, pues, actualiza la diferencia que se da en la propia conciencia.

²⁰ En este sentido, frente a la banalidad del mal arendtiana, véase el discurso de Himmler del 4 de octubre de 1943: «La mayoría de vosotros sabéis lo que significa tener delante 100 cadáveres, o 500, o 1.000. Haber soportado esto y -aparte de las excepciones causadas por la debilidad humana- haber conservado la decencia, nos ha endurecido. Esa es una página de gloria jamás escrita en nuestra historia y que jamás se escribirá». (Hildberg 2005: 1.119)

Este ejercicio de suprarrepresentación está marcado «por una vuelta a sí mismo que ya no tiene estructura de ‘sí mismo’, sino que se hace potencia pura (...), potencia agotada en su acto lanzada en el gesto del verdugo que en él se sacia y con él remata a un ser reducido a un golpe mortal» (Nancy 2006: 65). Un acto puro, una potencia pura en la que ya no hay lugar para la ausencia ni la retirada, y menos aún para el otro.

De la representación a la reproducción

Si el rito impide el contagio de la violencia, el sacrificio humano exhibido en los vídeos que pueden encontrarse fácilmente en Internet, y que hace de las víctimas una presencia integral, supone su multiplicación en la lógica del espectáculo. El carácter de la presencia manifestada exhibe únicamente su propia exhibición. La imagen-muerte que ponen en circulación estos vídeos siempre accesibles, en todo lugar y en todo momento, solo puede abrirse en el campo de lo real después de la ejecución de la representación. Bienvenidos al desierto de la representación.

En este sentido, la muerte de la representación da cuenta de una «nueva» forma de civilización no ya marcada por la representación, sino por la reproducción. Esta no está atravesada por la ausencia, sino que se inscribe en el marco de la presencia integral, de la repetición de la pura identidad de un sí mismo que ha dejado atrás su alteridad constitutiva.

En 1936, Walter Benjamin advirtió, en una de las notas al pie de su conocido ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que «a la reproducción masiva corresponde en efecto la reproducción de masas (...). *Los movimientos de masas se exponen más claramente ante los aparatos que ante el ojo humano (...).* Los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos» (Benjamin 1989b: 55).

Es conocido el análisis de la masa de Freud (Freud 1991d) en el que el individuo encuentra la gratificación en la disolución de su singularidad y su identificación cabal con el líder como presencia plena y verdad absoluta, como manifestación íntegra donde no queda lugar para la diferencia ni la falta. Las masas, afirma Freud, «son indolentes y carecen de inteligencia, no aman la renuncia de lo pulsional, es imposible convencerlas de su inevitabilidad mediante argumentos y sus individuos se corroboran unos a otros en la tolerancia de su desenfreno»

(Freud 1991: 7). Los bienes de la cultura siempre están amenazados por la esa «manía destructora» de los propios miembros que la conforman.

Tras el final de la época de la representación, se impone el solipsismo de la mirada en la que ya no hay nada que ver porque no ve más allá de sí misma; un sí mismo rotundo y pleno que se convierte en su fetiche, en espectáculo de sí mismo. La presencia deviene acto puro o pura potencia como expone la imagen-muerte. «La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su *propia destrucción* como un *goce estético* de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el *fascismo* propugna» (Benjamin 1989: 57).

El fascismo no es solo un régimen político. También es un dispositivo de representación que no ha desaparecido, sino que se ha intensificado en la época digital. La insensibilidad y la indiferencia, sea mera negligencia o voluntad expresa, se imponen hasta hacer de lo insoportable una cotidianidad en la que el sufrimiento de los demás no atraviesa ningún tipo de subjetividad y se convierte en puro producto de consumo y espectáculo. La historia occidental ha estado desde el principio combatiendo la presencia integral y sin resto, ya fuera como esencia humana o divina, pero finalmente ha caído en la «llamada cuestión de la representación de los campos» (Nancy 2006: 69). Conjugada con la reproducción digital, esta nueva época da lugar a lo que se ha venido denominando la «imagen-muerte», que ejecuta la representación hasta reducirse a la mera reproducción.

Imagen nunca toda

Todo ello no significa que no haya imágenes de Auschwitz. Hay imágenes, pese a todo. Este «pese a todo» es entendido por Didi-Huberman como imperativo ético. Hay que mirar, a pesar de no poder soportar, a pesar del dolor que implica esa mirada; pero, sobre todo, hay que mirar a pesar de que no podamos ver, porque la magnitud de la tragedia, como la violencia de formas inauditas, sea inimaginable, como el infierno mismo. De ahí que la imagen imponga el imperativo de la imaginación. «Para recordar, hay que imaginar» (Didi-Huberman 2004: 55).

Es otro el marco en las imágenes-muerte, donde el «mandamiento» de Didi-Huberman no puede inscribirse porque no hay, en esta inmediatez impuesta, la distancia que sustenta el propio ejercicio de la imaginación. En las imágenes-muerte no hay mirada, porque no se puede

ver nada, precisamente, sin la falta que constituye toda imagen y todo mirar. Pero sigue habiendo imagen porque no hay borramiento real.

Es el campo el que prohíbe la representación, que no debe confundirse con la figuración (o desfiguración) de algunas obras de arte. La representación disloca, suspende, interrumpe para abrir paso al sentido. La representación prohíbe, se prohíbe, la plena presencia, como apunta la condena bíblica de los ídolos. «La imagen, en el sentido *antropológico* del término, está en el centro de la cuestión ética» (232) Pero en la imagen-muerte solo hay pura transgresión; una transgresión que «no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa» (Bataille 2002: 67).

Frente a la maquinaria de violencia, solo nos queda reconocernos: «Los verdugos son nuestros semejantes», pues al «igual que todos nosotros, los responsables de Auschwitz tenían olfato, una boca, voz, razón humana, se casaban y tenían hijos: como las Pirámides o la Acrópolis, Auschwitz es el hecho, el signo del hombre. La imagen del hombre es inseparable, desde entonces, de la de una cámara de gas» (Bataille 1988: 226-228). Ante la terrible violencia y la constitutiva agresividad humana en su relación inextricable con la imagen (Lacan 1979: 97), emerge la propia imagen del hombre en tanto que productor de la imagen-muerte.

Ingenuo sería obviar el aplastamiento de las imágenes en un mundo donde lo terrible — aquello insoportable que debería dar lugar al rechazo—²¹ se ha convertido en una mercancía. Pero también sería ingenuo, y perezoso, tachar toda imagen de fetiche. Que la verdad se base sobre una negatividad no *dialectizable*, que ninguna imagen sea capaz de mostrar la ausencia no supone que la imagen pueda dar lugar a esa totalidad, sino que nos emplaza a buscar, en la relación entre la imagen y la verdad, el punto de contacto entre la imagen y lo real (Didi-Huberman 2004: 116). Fetichizar una imagen siempre es posible, por supuesto, como hace la imagen-muerte. Pero ese gesto no dice nada sobre la propia imagen, sobre su valor de verdad.

Solo la imagen fetiche puede ser total, de ahí la gratificación que proporciona. Al decir de Lacan, «en el fetichismo, el sujeto mismo dice que encuentra finalmente su objeto, su objeto exclusivo, tanto más satisfactorio cuando es inanimado. Así al menos estará tranquilo y seguro de no sufrir ninguna decepción por su parte [...] Un objeto desprovisto de toda propiedad subjetiva, intersubjetiva, incluso transubjetiva, proporciona más seguridad» (Lacan 1994: 88). El mostrarlo todo es una tentación. Pero no existe la transparencia, de ahí la inflación del

²¹ «En un determinado momento, frente a los acontecimientos públicos, sabemos que debemos rechazar. El rechazo es absoluto, categórico» (Blanchot, 2006: 23).

mostrar y del mirar que solo lleva al borramiento. Por eso se va cada vez más lejos sin llegar nunca: la tentación de mostrarlo todo y la voluntad de verlo todo empuja a la transgresión infinita y exponencial.

La experiencia del otro solo es imaginable, y por eso accedemos únicamente a ella a través de su representación. Una representación, pero, que nunca es absoluta, porque lo que está en juego es lo que falta, ese no-todo que sin embargo es el único acceso al otro. En el marco de la ética, la representación, y la imagen, se presenta como un no todo, como un resquicio que nos permiten acceder al otro. Si es absoluto, no hay representación posible, sino tiránica suprarrepresentación.

La imagen del régimen de la suprarrepresentación pretende mostrar lo que no puede ser visto, ya sea el deseo, la muerte o el tiempo, pero lo real no es soluble en lo visible. Frente a esta imagen-fetichista propia del régimen de la suprarrepresentación, Didi-Huberman, en un gesto análogo al de la representación prohibida de Nancy, apuesta por una imagen que no es «ni la ilusión pura, ni toda la verdad, sino ese latido dialéctico que agita al mismo tiempo el velo y el jirón» (Didi-Huberman 2004: 122). Ni pura presencia, ni pura ausencia, sino lo que queda entre ellas, un resto, un resto que da lugar a la legibilidad, al sentido. Esa sería la vuelta al dispositivo que guio a Occidente durante siglos hasta la emergencia de los campos y el aplastamiento de la representación.

¿Medusa ha muerto?

Quien ha visto a la gorgona no ha vuelto para contarlo. La moral del mito griego que acompaña a la cultura occidental desde hace miles de años revela que el horror no puede contemplarse de frente sin quedar petrificado. La parálisis gangrena la mirada y el posible enfrentamiento a lo más destructivo y terrible de nosotros mismos. Es necesario un espejo que dé lugar a la elaboración de aquello imposible de encarar sin mediación.

Pero parece que la decapitación de Medusa no acabó con ella: hoy la imagen-muerte entumece a sus espectadores sumiéndolos en la gratificación gozosa ante las más oscuras escenas de odio. Frente al *continuum* de la violencia, se impone la interrupción dialéctica capaz de desgarrar el anhelo de visibilidad absoluta; la construcción de una armadura representativa que permita cortar de cuajo la cabeza del monstruo es la única protección posible frente a la impotencia en la que sume la imagen-muerte.

En el marco de la reproductibilidad digital se expone una exigencia esencial para la ética contemporánea en la relación de la imagen y lo real. No debe olvidarse el consejo de Atenea a Perseo: el reflejo vale en lo esencial por lo que falta en él y por eso mismo puede sortear la tentación de la presencia integral e imponerse a los monstruos de la barbarie. Hay que confiar, pese a todo, en la «indestructible» (Blanchot 1969: 180) humanidad del ser humano; «ver en las imágenes *el lugar donde sufre*, el lugar donde se expresan los síntomas» (Didi-Huberman 2013: 27). Frente al «analfabetismo de la imagen», se apunta a una «arqueología de la cultura» (17) en la que no sólo se encuentre la barbarie escondida en el concepto mismo de cultura, sino en la que se pueda «reconocer, en cada documento de la barbarie, algo así como un documento de la cultura» que construya una «arqueología crítica y dialéctica» (17), una legibilidad de las imágenes capaz de restituir, «en tensión entre el vértigo del *demasiado* y el de la *nada*» (18), una experiencia, si acaso paradójica.

Referencias:

- Améry, J. (2001), *Más allá de la muerte y la expiación*, Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2006), *El tiempo que resta*, Madrid: Trotta.
- Agamben, G. (2000), *Lo que queda de Auschwitz*, Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (1995), «El pensamiento y las reflexiones morales», en *De la historia a la acción*, Barcelona: Paidós.
- Arendt, H. (1998), *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid: Taurus.
- Arendt, H. (1950), «Social Science Techniques and the Study of Concentration Camps», en *Jewish Social Studies*, 12 (1), 49-64.
- Bataille, G. (2002), *El erotismo*, Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (1988), «Sartre», *Oeuvres complètes XI*, París: Gallimard.
- Benjamin, W. (2001), «El narrador», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989b), «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1998), «El narrador», *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Buenos Aires: Taurus.
- Blanchot, M. (2006), M., *Escritos políticos*, Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Blanchot, M. (1969), *L'Entretien infini*, París: Gallimard.

- Caverero, A. (2009), *Horrorismo*, Barcelona: Anthropos.
- Didi-Huberman, G. (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado.
- Didi-Huberman, G. (2013), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2004), *Imágenes pese a todo*, Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2002) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- Freud, S. (2010), *El malestar en la cultura*, Barcelona: Alianza.
- Freud, S. (1991), «El porvenir de una ilusión», en *Obras completas*, tomo XXIII, Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1991d), «Psicología de las masas», en *Obras completas*, tomo, Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S., (1989), «Lo siniestro», en *Obras Completas*, tomo XVII, Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1991b), «Tótem y tabú», en *Obras completas*, tomo XIII, Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1991c), «Tres ensayos de teoría sexual» en *Obras completas*, tomo VII, Buenos Aires, Amorrortu.
- Hildberg, R. (2005), *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid: Akal.
- Kracauer, S. (1996), *Teoría del cine*, Barcelona: Paidós.
- Kuffer, P. (2017), «Sebald, lector de Benjamin: La rememoración como crítica espectral», en *Convivium*, 29-30, 215-224.
- Kuffer, P. (2011), «Escribir historia significa dar su fisonomía a las cifras de los años.» *De Benjamin a Sebald a través de la historia: en torno al testimonio y la representación*. [Tesis de doctorado]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Lacan, J. (1981), *Aun*, en *El seminario 2*, Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J., (1979), *La agresividad en psicoanálisis*, en *Escritos II*, México: Siglo XXI.
- Lacan, J., (1980), *Psicoanálisis. Radiofonía & televisión*, Barcelona: Anagrama.
- Marzano, M. (2009), *La muerte como espectáculo: la difusión de la violencia en internet y sus implicaciones éticas*, Barcelona: Tusquets.
- Nancy, J.-L., (2001), *La comunidad desobrada*, Madrid: Arena.
- Nancy, J.-L., (2006), *La representación prohibida*, Buenos Aires - Madrid: Amorrortu.
- Nancy, J.-L., (2001), *Le genre humaine*, «L'art et la mémoire des camps. Représenter, exterminer», n.º 36, Paris: Le Seuil.
- Nancy, J.-L., (1998), *Le mythe nazi*, París: Éditions de l'Aube.
- Rancière, J. (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (1995), *La Mésentente*, París: Galilée.

Sartre, J. P., (1981), *L'imagination*, París: PUF.

Virilio, P. (2001), Sartre *El procedimiento silencio*, Buenos Aires: Paidós.