



Georges Didi-Huberman

EL GESTO FANTASMA

Traducción de Claude Dubois y Pilar Vázquez

Donde se verá cómo en toda guerra se actualiza el fantasma de lo primitivo reprimido, y cómo su imagen anacrónica pervive y se hace visible a través del gesto en los rituales de duelo colectivo, una escenificación del dolor en la que se interrelacionan tres elementos: el drama, en correspondencia con la muerte injusta, el pathos, con el afecto inconsolable, y el ethos, con la construcción simbólica de las relaciones sociales.

Todo cuerpo sumergido en la sombra, en una sombra de la que no sale, es un cuerpo invisible. Pongámoslo a la luz y se hará visible, sin duda, pero no por ello dejará de proyectar una sombra en algún lugar: su sombra, su parte de misterio. En todos los casos sombra, poder omnipotente de la sombra, ese suplemento intangible de oscuridad al que se enfrenta toda visibilidad en algún momento. Hablando en términos antropológicos o psíquicos, la sombra es un fantasma, un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone en peligro o nos pone en peligro a quienes los miramos. Los niños tienen miedo de la sombra y por eso juegan con ella. Los adultos hacen lo que pueden para lidiar con la sombra del miedo y, por consiguiente, también intentan jugar con ella.

El miedo nos desorienta intangiblemente, oscuramente, pues trastoca nuestra relación con el tiempo y con la alteridad. Freud analiza esta situación –en el mismo momento en el que pasaba por ella– en sus *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, escrito en 1915. La guerra, constata Freud, provoca una “perturbación de la actitud ante la muerte”, lo que no es sino una manera de decir que la guerra transforma profundamente nuestra relación con el cuerpo, con el tiempo, con el prójimo y con nuestro propio pensamiento.¹ “[...] Andamos descaminados en la significación que atribuimos a las impresiones que nos agobian y en la valoración de los juicios que formamos”.² Incluso quien se libra de las “miserias de la guerra”, escribe Freud, termi-

1. FREUD, S.: “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” [1915], trad. Luis López Ballesteros y de Torres, en *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 111.

2. *Ibidem.*, p. 96.

na encontrándose, casi fatalmente, en un estado de “miseria anímica”,³ como sumergido en la sombra, es decir: sumergido por los fantasmas.

Esta miseria puede llegar al desastre (palabra elegida por Goya para mostrar la guerra en toda su negra luz). Esta miseria se debe, ante todo, a que la guerra nos coloca en una condición particular frente a la muerte: “La muerte no se deja ya negar”.⁴ La muerte está ahí, reina por todas partes; “las mociones pulsionales” tendrán así, ineludiblemente, una relación más directa con ella. Ahora bien, la “plasticidad extraordinaria de las evoluciones anímicas no es, sin embargo, ilimitada; podemos considerarla como una facultad especial de involución –de regresión–, pues sucede, a veces, que un estadio evolutivo ulterior y superior que fue abandonado no puede ya ser alcanzado de nuevo. Pero los estados primitivos pueden siempre ser reconstituidos; lo anímico primitivo es absolutamente imperecedero” y, por consiguiente, se impone de alguna manera en medio del desastre.⁵ La guerra hace *resurgir el fantasma de lo primitivo* en nosotros, de tal modo que en ella el miedo no es sólo miedo a la muerte, miedo al otro, miedo al tiempo incierto: es un miedo ante el retorno de lo reprimido en general, un miedo a todo lo que nuestro estado de “cultura” considera malo y no por casualidad utiliza para nombrarlo las palabras de lo primitivo, “barbarie”, “salvajismo”, “atraso”, “bestialidad”...

[...] Sucede precisamente como si todas las conquistas morales de los individuos se perdieran al diluirse en una mayoría de los hombres o incluso tan solo en unos cuantos millones, y sólo perdurasen las actitudes anímicas más primitivas, las más antiguas... [...] La guerra nos despoja de las superposiciones posteriores de la civilización y deja de nuevo al descubierto al hombre primitivo que en nosotros alienta. [...] Nos presenta a los extraños como enemigos a los que debemos dar o desear la muerte...⁶

La guerra no se limita a enfrentar a las naciones, a los ejércitos, a los grupos, a los hombres. Se instala como un fantasma en el hueco, en el corazón de cada psique. Y crea en ella un conflicto permanente entre mociones pulsionales contradictorias; así, el dejarse llevar por lo primitivo va acompañado de una reconstrucción constante de las barreras simbólicas mediante las cuales, según Freud, la culpabilidad instaura el domino religioso de las interdicciones morales y de las creencias en el más allá. Es un poco como si inmediatamente después de que haya quedado consumado el acto “primitivo” de matar al prójimo, el acto “ritual” de lamentarse ante el cadáver instaurara o reinstaurara, con el culto, algo parecido a una forma elemental de cultura:

3. *Ibidem.*, p. 97.

4. *Ibidem.*, p. 114.

5. *Ibidem.*, p. 108.

6. *Ibidem.*, pp. 111 y 123.

Ante el cadáver de la persona amada, [el hombre primordial] inventó los espíritus [las sombras de los vivos], y su sentimiento de culpabilidad [...] hizo que estos espíritus primigenios fueran perversos demonios a los cuales había que temer. [...] Ante el cadáver de la persona amada nacieron no sólo la teoría del alma, la creencia en la inmortalidad y una poderosa raíz del sentimiento de culpabilidad de los hombres, sino también los primeros mandamientos éticos. El mandamiento primero y principal de la conciencia alboreante fue: *No matarás*.⁷

Lejos de toda reconstrucción evolucionista, estos textos de Freud conservan un valor paradigmático en el sentido de que la situación descrita no es unilateral y debe comprenderse mediante la articulación de al menos tres términos: el *pathos* del duelo contribuye aquí poderosamente a convertir el *drama* de la muerte injusta en *ethos* moral de la vida política (por ejemplo en la elección entre “llorar venganza” y “llorar sin apelar a la venganza”). Se deberá comprender entonces que los rituales de lamentación son procesos destinados a visualizar plásticamente, a traducir en gestos e incluso a musicalizar, a poetizar, esta relación compleja con la sombra de la muerte, la relación existente entre el suceso (*drama*), el afecto (*pathos*) y la construcción simbólica de las relaciones sociales (*ethos*). Se deberá comprender asimismo, tal como lo investigara Daniel Lagache, entre otros, con respecto a sus pormenores metapsicológicos,⁸ que cada uno de los tres términos de esta dialéctica está, a su vez, tejido, urdido de contradicciones, aunque sólo sea en la paradoja, inherente al trabajo del duelo, de *la muerte alojada en uno* (muerte del prójimo, muerte próxima, muerte que me agobia) y de *la muerte arrancada de uno* (muerte demasiado cercana para no ser enemiga, muerte que me saca de mí y que por lo tanto quiero sacar fuera de mí).

Uno de los últimos textos publicados de Pierre Fédida, titulado “L’ombre du reflet” (en latín se diría *umbrae umbra*), constituye una aportación decisiva a esta cuestión: para él toda posibilidad de comprender una imagen reside en la posibilidad de “tocar el tiempo”, y ésta, a su vez, en la de “tocar el dolor” inherente al duelo.

“En un mundo que deshace los cuerpos vaciando la imagen de su poder genealógico [...], se pierde la ausencia. [...] Si todavía queda alguna posibilidad de tocar el dolor humano, será a través de las formas fantasmales de los aparecidos de un duelo inconsolable.”⁹

7. *Ibidem.*, pp. 117-118.

8. Cfr. LAGACHE, D. : “Le travail du deuil. Ethnologie et psychanalyse” [1938], *Œuvres*, I, Paris: PUF, 1977, p. 243-257.

9. FÉDIDA, P. : “L’ombre du reflet. L’émanation des ancêtres”, en *La Part de l’œil*, Bruselas, 2003-2004, n° 19, pp. 195-196.



De las aparecidas, para ser exactos, pues es justamente a las *Piedades* “cavadas”, a las enlutadas fantasmales de Pascal Convert a las que se refiere aquí Pierre Fédida. ¿Por qué a las *Piedades*, por qué a las madres llorosas? Porque sus gestos plasman “el inicio del movimiento anímico de un pasado anacrónico”, ese mismo pasado que evocaba Freud en su ejemplo de lo “primitivo”.¹⁰ Porque el duelo maternal “profundiza la oscuridad actuante del ausente” y en este sentido “hace surgir una ancestralidad” a partir de la relación –casi se podría decir de la danza– que establece el cuerpo vivo de la mujer desconsolada con el cuerpo muerto que yace delante de ella.¹¹ El hecho de que la *Piedad* termine ofreciéndole a Pierre Fédida un verdadero *paradigma mortal y maternal de la imagen* se debe sobre todo a que el cuerpo de la madre se convierte, en su lamento por el hijo muerto, en una verdadera “sepultura sensorial”,¹² en la que la memoria del muerto no es ni signo ni idea, sino carne y gestualidad “anacrónica” (la experiencia y la iconografía nos muestran por igual cuánto recuerdan los gestos y las lamentaciones funerarias de las madres a las canciones de cuna). Estas observaciones no sólo nos llevan, en la perspectiva de Fédida, a reformular la ancestralidad más allá de toda “esencia paternal”,¹³

10. *Ibidem.*, pp. 195 y 200 (donde se cita otra versión del texto de Freud).

11. *Ibidem.*, p. 198.

12. *Ibidem.*, p. 196.

13. *Ibidem.*, p. 201.



sino que también nos abren un campo heurístico en el que la propia imagen podría pensarse como una *sepultura sensorial del ausente*: una sombra encarnada, se diría.¹⁴

Una sepultura sensorial: ¿acaso no era precisamente éste el objetivo de la escultura en cera de Pascal Convert? Es cierto que toda imagen actúa sobre la sensorialidad del espectador. Pero no toda imagen la recoge para convertirla en un *monumentum*, en un lugar donde depositarla. No es una casualidad –aunque el desafío rayaba en lo imposible– que Pascal Convert decidiera “hacer brotar” una escultura a partir del extraordinario juego de colores, sombras y gestos que atraviesa una famosa fotografía de Georges Méryllon titulada *La Piedad de Kosovo*. Tampoco es una casualidad que Convert decidiera al mismo tiempo respetar todo lo posible la imagen fotográfica inicial y modificar radicalmente las condiciones de su visibilidad: la masa de cera, su blancura, la labor del negativo, desempeñan, claro está, ese papel de transformación, pero más sutilmente aún se experimenta en la curvatura general de la masa o en el hecho de que las “siluetas” de las manos, que forman una constelación, implican variables en el punto de vista, todo lo cual no hace sino desviar el reconocimiento figurativo de la imagen (y hace también tan difícil, dicho sea de paso, fotografiar la propia escultura).

14. Cfr. DIDI-HUBERMAN, G.: *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*, Paris: Minuit, 2005. pp. 66-72.



La tentativa artística de Convert con respecto a la imagen tomada por Mérillon consiste precisamente en plantear la cuestión *genealógica* de las imágenes, la misma que recubría la antigua noción de *imago*, esas imágenes de los ancestros que los romanos de la época republicana mantenían en la sombra de sus armarios. Convert intenta dilatar el tiempo implicado en la fotografía de Mérillon. Quiere iluminar la imagen, en primer lugar, por el tiempo que le dedica. Dar tiempo a la imagen: es la única condición para que ésta pueda sacar a la luz, allende el momento histórico que documenta, todos los recuerdos, todas las resonancias culturales, todos los estratos superpuestos, todos los deseos y las protestas, las profecías incluso, que es capaz de transmitir. Según Convert, en particular, el *pathos* del momento fotografiado por Mérillon en Kosovo sólo puede comenzar a soltar su contenido traumático cuando es pensado largamente, trabajado, hiperelaborado –hipermodelado, diría yo– en un acto de *paciencia* inseparable de los montajes formales y de los procedimientos técnicos inherentes a la propia escultura. Hace falta mucha paciencia para trabajar la pasión.

Convert cuenta que ante la fotografía de Mérillon partió de la “intimidad casi física de esos cuerpos y de esos rostros, de esas manos”.¹⁵ Pero su escultura transforma radicalmente esta “intimidad” de partida en una masa monocroma cuya superficie cavada de nichos confiere a su obra el aspecto de un fósil desmesurado. El “medio”

15. *Ibidem.*, p. 42.

creado por el artista en su *Piedad* se asemeja así a las “masas invisibles” de las que hablaba Elias Canetti, en *Masa y poder*; para referirse a la población de muertos, a la población de sombras.¹⁶ Pero su procedimiento es sobre todo una manera de “despojamiento”: se sabe que Maurice Blanchot designaba con este término la constitución antropológica fundamental de la imagen; y también se sabe que el *imago* antiguo no era más que un objeto con una dignidad genealógica basado en el moldeado –en escayola, en cera– del rostro y, más tarde, de las manos de los muertos.¹⁷ Es en este sentido en el que dar tiempo a una imagen equivale a erigirla en *ámbito de transmisión genealógica*:¹⁸ en un escenario para que pasen las sombras de los ancestros.

Tenemos, pues, en primer lugar, los rostros. La *Piedad* de Convert aparece como un conjunto de rostros erguidos, reunidos en semicírculo en torno a un cuerpo yacente. Múltiples rostros abiertos (pasiones vivas, gritos), alrededor de un único rostro cerrado (apatía definitiva, muerte). El artista ha extremado la “pobreza esencial” de los rostros¹⁹ hasta el punto de eliminar en ellos todo contraste interno –del tipo “pared blanca-agujero negro”–,²⁰ de modo que aparecen como extrañas máscaras blancas fundidas en la masa: cavidades en el muro a la vez que máscaras trágicas. Pero se trata de máscaras presentadas como si fueran vistas desde dentro, máscaras que proyectan continuamente su sombra: moldes en los que podríamos alojar nuestro propio rostro para gritar dentro del muro o, por el contrario, para guardar el silencio más rotundo sobre el dolor que reúne ahí a nueve rostros en torno a un cuerpo muerto.

Estos rostros–oquedades se presentan así ante nosotros como múltiples bocas abiertas: las *matrices de un grito* –¿acaso no es el lamento en primer lugar un acto gutural, una voz sostenida, proferida, gritada, cantada incluso?– y, por consiguiente, su negativo, su *nicho de silencio*. La imagen aparece aquí como la posibilidad de

16. Cfr. CANETTI, É.: *Masse et puissance* [1960] (trad. R. Rovini) París: Gallimard, 1966. p. 41-47. En castellano, CANETTI, E.: *Masa y poder* [1960] (trad. Horst Vogel) Madrid: Alianza Editorial, 1983.

17. Cfr. La obra fundacional de J. von SCHLOSSER: *Histoire du portrait en cire* (1911) (trad. É. Pommier), París: Macula, 1977. G. DIDI-HUBERMAN: *L'Empreinte*, París: Éditions du Centre Pompidou, 1997. *Ibidem.*: “De ressemblance à ressemblance”, en BLANCHOT Maurice: *réécrits critiques*, C. Bident y P. Vilar eds., Tours-París: Éditions Farago-Léo Scheer, 2003. pp. 143-167.

18. De donde la importancia en Pascal Convert del motivo familiar. Cfr. CONVERT, P.: “S&P Stanikas: famille, sexe et politique”, en *Art Press*, nº 321, 2006, p. 51-54. SAINT, N.: “Pascal Convert and the Family: History, Conflict and Creativity”, BARNET, M-C y WELCH, E. (eds.): *Affaires de famille / Family Matters: The Family in Contemporary French Culture*, Amsterdam: Ropodi, 2006. pp. 151-166.

19. LÉVINAS, E.: *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, París: Fayard-France Culture, 1982 (éd. 2004), p. 80. En castellano, LÉVINAS, E.: *Ética e infinito* [1982] (trad. Jesús María Ayuso Diez) Madrid: Visor, 1991.

20. DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, París: Minuit, 1980, p. 205-234. En castellano, DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (trad. José Vázquez Pérez) Valencia: Pre-textos, 1988.

“mostrar el silencio” inherente a la palabra misma enfrentada a la muerte.²¹ En esta paradoja del silencio que grita –silencioso como la masa de cera blanca, vociferante como la oquedad que forman todos esos rostros en negativo– reside, tal vez, una valiosa indicación acerca de la doble condición del rostro humano: lugar del *pathos* por excelencia, que acepta como tal “el abismo de su propia incomunicabilidad”;²² y asimismo lugar del *ethos* por excelencia, si admitimos, con Giorgio Agamben, que el rostro es “el único lugar de la comunidad, la única ciudadanía posible” y por esta misma razón, “el campo de una lucha política” de todos los instantes.

El muro de cera blanquecina inventado por Convert *funde* los rostros en su masa, pero también los *ahueca* como formaciones geológicas cóncavas y los *acribilla* con los once agujeros negros –perforaciones irregulares, forradas de metal en su interior– que forman, si no una nueva “retratística”, al menos una constelación fascinante, errática, soberana. Ahora ya no son matrices, sino puntos de sombra o “agujeros de fuga”, si se me permite decirlo. Estos agujeros, minuciosamente perfilados, forman de alguna manera, los “despojos” de las manos que agitan las mujeres desconsoladas. Su elección procede de la larga reflexión que viene realizando el artista en torno a la cuestión de la anatomía y el retrato, por ejemplo en piezas en las que partes del cuerpo humano –piernas, brazos, la cabeza incluso– han sido modeladas en metal para formar en la pared o en el suelo una cavidad antropomórfica.

Pero esas “manos en negativo” nos permiten comprender sobre todo lo que privilegia Convert de la cuestión del gesto. El gesto de sombra, *el gesto fantasmal* que esas manos dibujan en el aire o en la pantalla de una pared, se refiere a un tiempo reprimido que Convert hace reaparecer violentamente en el presente, que hace volver de lejos, pasar al acto. El gesto, en este sentido, encarna una resurrección o una *supervivencia*, ya se entienda este término en el sentido trivial (alguien, aquí, quiere sobrevivir a la muerte de su prójimo) o en el sentido de síntoma elaborado por Warburg a través de su idea del *Nachleben* (algo, ahí, quiere sobrevivir a su propia desaparición).²³ Las “manos en negativo” de nuestra *Piedad* se han de tomar, por consiguiente, como “ámbitos” –materiales, intervalos, pasajes– en los que se transmite la larga

21. Cfr. AGAMBEN, G.: “Le visage et le silence” [1983] (trad. G.A. Tiberghien) en *Image et mémoire. Écrits sur l’image, la danse et le cinéma*, París: Desclée de Brouer, 2004. p. 147-151. Cfr. igualmente *ibidem.*: *Le langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité* [1982] (trad. M. Raiola) París: Christian Bourgeois, 1991. En castellano, AGAMBEN, G.: *El lenguaje y la muerte: un seminario sobre el lugar de la negatividad*, trad. Tomás Segovia, Valencia: Pre-Textos, 2003.

22. *Ibidem.*: “Le visage” [1995] (trad. D. Valin), *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, París: Payot et Rivages, 1995. p. 104 y 109. En castellano, AGAMBEN, G.: *Medios sin fin: notas sobre la política* (trad. Antonio Gimeno Cuspín), Valencia: Pre-Textos, 2001.

23. Cfr. DIDI-HUBERMAN, G.: *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París: Minuit, 2002. pp. 51-114.



duración de una memoria que de otro modo sería inaccesible. Las mujeres kosovares rodean al joven muerto con su afecto, su dolor y las necesidades vitales urgentes de aquel enero de 1990; pero sus manos dibujan en el espacio unos gestos mucho más antiguos que ellas. Sabido es que los gestos son a la historia de los humanos lo que los fósiles son a la historia de la tierra: *ámbitos de reminiscencia*.²⁴

Pascal Convert presta especial atención a hacer aparecer los gestos como resultado de una relación determinada con el vacío y con la ausencia, porque la situación de referencia, en su *Piedad*, implica gestos que aparecen en el espacio para dejar constancia de la pérdida, el duelo y la muerte violenta. El tiempo vivido y las propias palabras se encuentran, como ha señalado alguien, “solidificados”²⁵ en el trauma. Pero, tal vez, un día, quien sobreviva a este trauma será capaz de reconocer esto: “En nuestro fuero interno anida un ápice [una pequeña sombra] de supervivencia que ya no escucha a nadie”,²⁶ pero que sigue moviéndose en sus propios *gestos supervivientes*. ¿Gestos supervivientes? Gestos para responder a la muerte de los allegados, pero también *gestos para responder a los gestos de los muertos* tal como siguen viviendo en la memoria de los supervivientes:

24. *Ibidem.*, pp. 191-270.

25. Cfr. DAVOINE, F. y GAUDILLIÈRE, J.-M.: *Histoire et trauma. La folie des guerres*, París: Stock, 2006.

26. HATZFELD, J.: *Dans le ne de la vie. Récits des marais rwandais*, París: Seuil, 2000. p. 179 (testimonio de Berthe Mwanankabandi, 20 años).

'Lo terrible de los muertos son sus gestos de vida en nuestra memoria. Pues entonces viven atrozmente, y nosotros ya no entendemos nada' [...] Estos gestos, que sobreviven extrañamente a los seres que les insuflaban vida, se graban por así decirlo en nuestro cuerpo psíquico y nos habitan sin poder separarse de nosotros. Están cautivos en nosotros, que somos para siempre sus únicos poseedores. [...] En esas familias de luto y hasta cierto punto castrantes, en las que estar *en familia* significa finalmente *estar en lucha* contra la opresión para seguir fiel a uno mismo y a los desaparecidos, el valor que se transmite a los hijos, despreciando todas las heridas, es realmente el de la Resistencia. Y yo diría que esta resistencia se manifiesta mejor en lo que testimonian los gestos que en lo que dicen las palabras o los mutismos.²⁷

En esta observación –autobiográfica o incluso autoanalítica– Janine Altounian sugiere que por lo que indican sus gestos, las manos de los supervivientes *dibujan el movimiento de cavar*, lo que es al mismo tiempo funerario (cavar una fosa para enterrar al muerto)²⁸ y, probablemente también libertador (cavar una galería para alcanzar la salida). De los gestos salen, a fin de cuentas, una “especie de reliquias trabajadas por las manos de los supervivientes como para sustituir a unas historias imposibles de contar”.²⁹ Pero la fotografía sigue siendo un medio fundamental para levantar acta, visualmente, de estos *intervalos gestuales* que se deslizan como fantasmas entre todas las historias contables y hacen surgir todo lo que la historia no sabe de sí misma, es decir, su propio *destino*, un destino que se extiende entre la memoria (inmemorial) y el deseo (no formulado).³⁰ Por eso quizá Giorgio Agamben llega a reconocer en todo gesto fotografiado algo parecido a una sombra del infierno, es decir, un “signo escatológico”:

Hay una relación secreta entre el gesto y la fotografía. [...] Benjamin decía que Julien Green representa a sus personajes mediante un gesto cargado de destino, que los fija a la irrevocabilidad de un más allá infernal. Yo creo que aquí se trata de un infierno pagano, no cristiano. En el Hades, las sombras de los muertos repiten hasta el infinito el mismo gesto [como] la repetición infinita de la existencia.

Es esta naturaleza escatológica del gesto la que sabe captar el buen fotógrafo. Sin eliminar por ello nada de la historicidad y de la singularidad del suceso fotografiado. Pienso en las fotos de Don-

27. ALTOUNIAN, J.: “De quoi témoignent les mains des survivants? De l’anéantissement des vivants, de l’affirmation de la vie”, en *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, J-F. Chiantaretto, ed. Paris: Dunod, 2004. p. 27-28 y 31 (la cita del principio procede de COHEN, A.: *Le Livre de ma mère*, Paris: Gallimard, p. 108. En castellano, COHEN, A.: *El libro de mi madre*, Barcelona: Anagrama, 2007).

28. *Ibidem.*, p. 46.

29. *Ibidem.*, p. 32.

30. Cfr. BLESSING, ed.: *Speaking with Hands. Photographs from the Buhl Collection*, Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2004. Y con un tono diferente, BAER, U.: *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge-Londres: The MIT Press, 2002 (quien toma la noción de trauma de Cathy Caruth, pero lamentablemente no ofrece una noción precisa para lo que denomina *espectro*).

dero y de Capra como corresponsales de guerra [las cuales] contienen una huella histórica carente de ambigüedad, una fecha indeleble, y, sin embargo, gracias al poder singular del gesto, esa huella remite a otro tiempo, más actual, más urgente que todos los tiempos de la cronología.³¹

Ese otro tiempo, no lo entiendo, como Agamben, en términos escatológicos. Pero ese otro tiempo, claro, debe comprenderse como nudo de duelo y deseo de memoria y futuro. Los antropólogos dicen que un cadáver está realmente muerto cuando está muerto dos veces: una vez como cuerpo (cuerpo destinado a desaparecer en la tierra como materia), otra vez como psique (cuerpo destinado a reaparecer de nuevo en las imágenes como fantasma). Hay una gran necesidad, pero también una gran violencia en estos dos momentos: violencia de la tierra, violencia de la imagen.

31. AGAMBEN, G.: “Le jour du Jugement” [2005] (trad. M. Rueff) en *Profanations*, Paris: Payot et Rivages, 2005. pp. 23-24. En castellano, AGAMBEN, G.: *Profanaciones* (trad. Edgardo Dobry) Barcelona: Anagrama, 2005.