



Acta Poética

ISSN: 0185-3082

actapoet@unam.mx

Instituto de Investigaciones Filológicas

México

Cadava, Eduardo

Lectura de la mano: la muerte en las manos de Fazal Sheikh

Acta Poética, vol. 28, núm. 1-2, 2007, pp. 13-47

Instituto de Investigaciones Filológicas

Distrito federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045931001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

**Lectura de la mano:
la muerte en las manos de Fazal Sheikh**

Eduardo Cadava

La presente lectura enfocará una serie de obras del fotógrafo pakistaní, nacido en Nueva York, Fazal Sheikh, tomando en cuenta lo que podría significar leer una imagen históricamente, a saber, lo que quiere decir leer una imagen a través de las meditaciones de Walter Benjamin sobre la relación entre fotografía e historia. Fazal Sheikh pasó el invierno de 1997 en la frontera entre Afganistán y Pakistán tomando fotografías de refugiados afganos, en secreto, en medio de la noche y bajo la luz de una pequeña lámpara. Tomó innumerables imágenes de los refugiados, de los paisajes devastados, de los cuerpos heridos, etc. En particular me interesa una serie de imágenes de manos, sólo manos que sostienen pequeñas fotos de hijos, hermanos y padres muertos. Quisiera leer estas imágenes en términos de lo que pueden decirnos acerca de la relación entre vida y muerte, movimiento y detención, la borradura y la preservación de huellas humanas, y entre memoria y olvido, todos estos aspectos pertenecientes a los motivos y asuntos que asociamos muy a menudo con la fotografía en general. En otras palabras, quisiera leer estas imágenes con el fin de pensar en torno a lo que podría significar, en términos benjaminianos, leer una fotografía, ya que se trata, entre otras cosas, de fotografías de fotografías.

In order to consider what it might mean to read an image historically, what it might mean, that is, to read an image through the lens of Walter Benjamin's meditations on the relation between photography and history, this lecture will focus on a series of photographs by the New York born, Pakistani photographer, Fazal Sheikh. Fazal Sheikh spent the winter of

1997 along the Afghanistan/Pakistan border photographing Afghan refugees, in secret, in the middle of the night, and under the light of a small lamp. He recorded innumerable images of the refugees, of the devastated landscapes, the wounded bodies, and so on. In particular, though, I am interested in a series of images of hands, just hands, holding small photographs of dead sons, brothers, and fathers. I wish to read these images in terms of what they can tell us about the relation between life and death, movement and stasis, the erasure and preservation of human traces, and memory and forgetting—all of which belong to the motives and issues we most generally associate with the photograph in general. In other words, I wish to read these images in order to think about what it might mean, in Benjaminian terms, to read a photograph, and this because these are, among other things, photographs of photographs.

Eduardo Cadava
Universidad de Princeton, Nueva York

Traducción: Paola Cortés-Rocca

**Lectura de la mano:
la muerte en las manos de Fazal Sheikh¹**



¹ Al tratar de imaginar qué significaría leer —y en particular, leer una imagen— en términos benjaminianos, me guiaron dos deseos: primero, el deseo de Ralph Waldo Emerson de hacernos entender que leer es citar (es decir, que cuando leemos revelamos inevitablemente, entre otras cosas, la deuda con todos los textos que confirman este acto de lectura) y segundo, el deseo de Benjamin de practicar “un arte de la cita sin comillas” (algo que, siguiendo a Emerson, yo llamaría simplemente el “arte de leer” y, en este contexto, quizás incluso el arte de leer con Walter Benjamin).

¿Qué beneficio puede obtenerse del duelo, de prolongar la pena, de quedar expuestos a su carácter insoportable y no tratar de resolverlo por la vía de la violencia? ¿Qué beneficio puede obtenerse en el campo político al incluir la pena dentro del marco en el que pensamos nuestros vínculos internacionales? Si nos quedamos con el sentido de la pérdida, ¿vamos a sentirnos débiles y pasivos, como algo que debemos temer? ¿O por el contrario vamos a recuperar el sentido de la vulnerabilidad humana y a asumir una responsabilidad colectiva por las vidas físicas de los otros?

JUDITH BUTLER, *Vida precaria*

Sí, pensó, entre la pena y la nada elijo la pena

WILLIAM FAULKNER, *Las palmeras salvajes*

Tal como nos dice con frecuencia Walter Benjamin, no hay imagen que no sea una imagen de la destrucción y la supervivencia y tal vez esto es más cierto en el caso de las imágenes de los muertos. Incluso podríamos decir que la imagen de alguien muerto nos dice la verdad de toda imagen: lo que es ser testigo de la enigmática relación entre muerte y supervivencia, pérdida y vida, destrucción y preservación, duelo y memoria. También nos dice, si es que puede decirnos algo, que lo que muere, lo que está perdido y provoca el duelo en cada imagen, incluso si sobrevive, continúa viviendo y lucha por existir, es la imagen misma. Es por eso que la imagen de los muertos —hablando nuevamente por todas las imágenes— casi siempre habla de la muerte y de la imposibilidad de la imagen. Anuncia la incapacidad de la imagen de narrar una historia, por ejemplo, la historia de la muerte. Debido a este silencio

frente a la pérdida y la catástrofe —incluso cuando la muerte permanece velada—, la imagen es siempre al mismo tiempo una imagen de la muerte, una imagen de la muerte de la imagen, de la ruina, de la capacidad de la imagen de mostrar, de representar, de dirigirse y evocar a las personas, los acontecimientos, las cosas, las verdades, las historias, las vidas y las muertes a las que debería referirse.

Por eso, podríamos decir que la lógica del mundo puede ser leída aquí y puede ser leída como la lógica de la imagen. Como el mundo, la imagen permite ser experimentada solamente como lo que se retira de la experiencia. Su experiencia —y si fuera diferente no lo sería— es la experiencia de la imposibilidad de la experiencia. La imagen nos dice que tenemos que vivir con la experiencia de la muerte y de la pérdida. Sin embargo, lo que hace de una imagen una imagen es su capacidad de preservar los trazos de lo que no puede mostrar, de seguir adelante frente a la muerte y frente a la pérdida y, de este modo, sugerir y señalar la posibilidad de hablar. En otros términos, la existencia misma de la imagen —y aquí me refiero sólo a una imagen que merezca recibir el nombre de “imagen”, a una imagen que permanezca fiel a los silencios mortuorios que la hacen ser lo que es— se sobrepone a la muerte de la cual hablan todas las imágenes —o al menos, de la que intentan hablar para sugerir lo que permanece vivo, lo que está todavía con vida.

Entonces, la imagen (es decir, de acuerdo con Benjamin, la imagen “de la muerte”, compuesta por muerte, perteneciente a la muerte, la que toma como punto de partida la muerte y busca hablar de la muerte y no sólo de la propia muerte, sino también de “la muerte de la muerte”, de la emergencia y la supervivencia de una imagen que, al decirnos que ya no puede mostrar nada, muestra sin embargo y testimonia lo que la historia ha callado, lo que ya no está aquí y emerge de la oscura noche de la memoria), nos acecha y nos alienta a recordar las

muertes y las pérdidas por las que todavía hoy somos responsables.²

I

¿Qué significa leer una imagen o una fotografía? ¿Qué significaría asumir la responsabilidad de una imagen o de una historia, la responsabilidad de una naturaleza muerta o de la naturaleza de la muerte contenida en una imagen? ¿Cómo responder, por ejemplo, a las imágenes y las historias inscritas en estas dos fotografías? a la vida interrumpida por la cámara o por la muerte, pero también a la vida que, sobreviviendo a la muerte, incluso en tanto permanece tocada por ella, continúa allí después de que ha cesado el movimiento? ¿Cómo empezar a leerlas especialmente cuando los límites, los bordes y las distinciones que garantizarían nuestra comprensión han sido despedazados por una historia de violencia y muerte que destroza toda determinación? Al exhibir y conservar la imagen de quien ya no está aquí (en un caso, un niño muerto durante el bombardeo soviético a Afganistán y, en el otro, un hombre asesinado en 1988, durante la batalla por controlar el camino de Mazar-Kabul), pero también la mano de quien sostiene y ofrece la imagen (el padre del niño y el hermano del hombre quienes, tal vez ya no están vivos en el momento en que vemos la imagen), ésta permanece ligada a la supervivencia de trazos del pasado y a nuestra habilidad de leer esos trazos como tales. Cada detalle de las imágenes tiene su fuerza, su lógica, su

² Este prólogo constituye una versión levemente distinta del prólogo que escribí para presentar mi ensayo “*Lapsus Imaginis: The Image in Ruins*”, publicado en *October 96* (Spring 2001): 35. Está aquí para sugerir la relación entre las ruinas y la muerte que acosa el presente ensayo y también para sugerir que leer es algo que siempre empieza en otro lado. Debería agregar que ciertos fragmentos de *Lapsus Imaginis* también reaparecen aquí, generalmente de un modo fragmentado y en contextos diferentes.

existencia específica. En tanto condensación de varias historias, cada fotografía permanece vinculada a un hecho particular y, por lo tanto, a una fecha, a una inscripción histórica. Sin embargo, al mirar hacia atrás y hacia delante, estas fotografías nos piden que pensemos de otro modo sobre el “contexto”. Su contexto incluirá la fecha y las circunstancias de las imágenes mismas. Ellas pertenecen a una serie de imágenes tomadas por el fotógrafo neoyorquino Fazal Sheikh, en el verano de 1997, en los campos para refugiados afganos en el noreste de Pakistán y en varias ciudades en Afganistán, incluyendo Kabul y Jalalabad. En particular, pertenecen a la serie de fotografías de manos sosteniendo pequeñas fotos de familiares que ya no están, padres, hijos, hermanos.³ Forman parte del trabajo de Fazal Sheikh en los últimos 12 años y de su esfuerzo por documentar y registrar —después de la caída y la disolución del estado nación y su soberanía, y de la erosión general de las categorías político-jurídicas tradicionales— los resultados del fenómeno masivo de los refugiados en Afganistán y Pakistán, pero también en Somalia y Kenia, entre otros lugares.⁴

De este modo, las fotografías de Fazal Sheikh buscan evocar lo que Benjamin llamó la “tradición de los oprimidos”;⁵ una tradición compuesta, entre otras cosas, por el silencio de los desplazados y marginados y por lo innombrable del trauma de los desposeídos. Al igual que Benjamin, Sheikh busca legitimar a aquellos a los que la violencia ha privado de expresión, para articular un pedido de justicia, en silencio tal vez,

³ Estas imágenes aparecen en Fazal Sheikh, *The Victor Weeps: Afghanistan*, Zürich, Scalo, 1998. Las dos fotografías en las que estoy particularmente interesado pueden encontrarse en las páginas 101 y 113.

⁴ Estoy en deuda aquí con la reflexión sobre la crisis de los refugiados modernos, desarrollada por Giorgio Agamben en “Beyond Human Rights”, en *Means Without End: Notes on Politics*, trad. Vincenzo Binetti y Cesare Casarino, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 15-26.

⁵ Véase Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad., introd. y notas de Pablo Oyarzún Robles, Santiago de Chile, LOM / ARCIS, 2001, p. 53.

pero en nombre del juicio de la Historia misma. Como señala Shoshana Felman, éstos son “los que carecen de expresión” de la tradición de los oprimidos, aquellos que,

por un lado, han sido históricamente reducidos al silencio y, por otro lado, históricamente privados de un rostro humano, privados no sólo del lenguaje y de la voz sino incluso de la expresión muda que siempre está presente en un rostro humano. Aquellos a los que la violencia ha paralizado, borrado o reducido, aquellas vidas que sufren la violencia como si ya estuvieran muertos, aquellos que han vivido (en vida) sin expresión, sin una voz y sin un rostro y que histórica y filosóficamente se han convertido —del mismo modo que los muertos— en lo inexpresivo.⁶

Como sugiere Felman, la escritura de Benjamin está organizada alrededor de este esfuerzo por iluminar las injusticias históricas y los hechos de barbarie que constituyen la Historia y por abogar por el Juicio Final en tanto que éste haría posible que “lo que no tiene expresión en la Historia (el silencio de las víctimas, la inarticulación del trauma) [...] encuentre su expresión histórica”. Si este Día del Juicio implica un “despertar de los muertos”, es porque la justicia, en Benjamin, siempre incluye la justicia por los muertos:

la vida de los muertos reside en el recuerdo de sus historias (de parte de los vivos); la justicia para los muertos reside en el recuerdo (de parte de los vivos) de las injusticias y los atropellos cometidos contra ellos. Por lo tanto, la Historia es, por encima y más allá de toda narrativa oficial, un tenaz reclamo de los muertos sobre los vivos, cuya responsabilidad no es sólo recordar sino proteger a los muertos de la posibilidad de ser *usurpados*.⁷

⁶ Véase Shoshana Felman, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002, p. 13.

⁷ *Ibid.*, p. 15.

Es por eso que, en términos de Benjamin, “sólo tiene el don de encender en el pasado la chispa de la esperanza aquel historiador que esté traspasado por la idea de que tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence”.⁸

En las páginas que siguen, he querido avivar esta chispa de esperanza en el pasado al referirme a estos muertos sin rostro y sin expresión que, junto con los vivos que desean recordarlos, nos piden que juzguemos la violencia de la historia reciente, es decir, que recordemos las enseñanzas de Benjamin acerca de una ética y una política de la memoria y el duelo, acerca de la necesidad de capturar el sentido de ciertos recuerdos en el instante en que relampaguean en un momento de peligro, acerca de las relaciones entre muerte, fotografía y medios, y acerca de los vínculos entre guerra, trauma y la imposibilidad de producir un relato.

Al acercarme a estas dos imágenes a través del lente de estas enseñanzas, quisiera plantear que de algún modo, adelantándose a nosotros, Benjamin ya habría leído estas dos imágenes aun cuando, como sabemos, sus ojos jamás les echaron un vistazo. Benjamin nos enseñaría a leer estas dos imágenes, incluso si, como él mismo sugiere, para poder responder a la historia inscrita en ellas debemos exponernos a las vicisitudes de una historia en la que ya estamos inscritos y frente a la cual somos —urgente y peligrosamente— responsables porque somos lo que está en juego. Benjamin nos enseña a leer históricamente y con un objetivo que todavía hoy llamaríamos “revolucionario”.

II

Estas dos fotografías fueron tomadas después de que los talibanes tomaran Kabul en 1996 y luego de una serie de pro-

⁸ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso*, p. 51.

hibiciones contra las imágenes, las fotografías y los retratos en diciembre del mismo año. Fueron tomadas en los campos de refugiados de la Alianza del Norte, bajo la luz de una pequeña lámpara y en el secreto de la noche. Fueron tomadas para recordar y honrar las muertes de los seres queridos y también para recordar y honrar otros rituales anteriores de “memorialización” ya que son, entre otras cosas, fotografías de fotografías. Pretenden hacernos recordar la violenta historia que produjo estas muertes: la invasión soviética de Afganistán en 1979, que precipitó una larga y sangrienta historia de desplazamiento, guerra civil y luchas por el control del país; los esfuerzos de la CIA y de los Servicios de inteligencia pakistaníes para apoyar la resistencia afgana contra la intervención soviética y así expandir la guerra santa, una Jihad islámica que enfrentaría a los países musulmanes integrantes de la Unión Soviética contra el régimen comunista para eventualmente desestabilizarlo; la devastación de Afganistán durante los diez años anteriores a la caída de la Unión Soviética en 1989; el hecho de que en 1990 casi la mitad de la población afgana —6.2 millones— había dejado el país; las guerras civiles y la eventual emergencia del reino del terror en manos de los talibanes desde el comienzo de la década del 90; y, para el invierno de 1997 —con 2.7 millones de afganos exiliados y casi dos millones muertos en el período posterior a la invasión soviética—, la reducción de un país a un paisaje marcado por la desposesión, la destrucción y la muerte. Las imágenes también evocan, aunque de una manera cifrada, la larga historia de invasión, colonización y violencia que ha definido, formado y dividido Afganistán por siglos y las muertes que esta historia ha producido en el pasado y, como bien sabemos, en el presente y en el futuro.⁹ Ellas sugieren problemas centrales

⁹ Sobre la historia de Afganistán véase, entre otros, Diego Cordovez y Selig Harrison, *Out of Afghanistan: The Inside Story of the Soviet Withdrawal*, New York, Oxford University Press, 1995; Abdul Ghani, *A Brief Political History of Afghanis-*

sobre la relación entre el Islam y la fotografía, entre la tecnología y la modernización, entre la práctica de la quiromancia, la creencia islámica en el mal de ojo y la importancia de la mano y sus cinco dedos en el Corán y también como profilaxis contra el mal de ojo. Dan cuenta, además, de la fuerza de descontextualización que tiene lugar en cada fotografía y que, por lo tanto, nos permite sugerir algo sobre la naturaleza de la fotografía en general. En otras palabras: estas fotografías no sólo nos dicen algo sobre el momento en que fueron tomadas —algo sobre las múltiples historias que quedaron inscritas en ellas en ese momento—, sino también algo sobre la estructura y el carácter de la fotografía misma. De hecho, esta fuerza de descontextualización pertenece a la violencia de todas las imágenes y quizás en particular a la violencia de las imágenes de la violencia, en la medida en que la violencia siempre se condensa en una imagen. Es decir que —y sigo aquí a Benjamin en su crítica de la violencia— la violencia se registra cuando la producción de sus efectos es indisociable de su manifestación.

Leer estas fotografías significa, entonces, dar cuenta de las múltiples historias y contextos inscritos en ellas, responder a las innumerables experiencias conmemoradas, desplazadas y cifradas en ellas; significa intentar reconstruir las circunstancias en que fueron producidas, o mejor aún, las circunstancias de aquellos que están nombrados, sugeridos, diseminados o fechados en la superficie de la imagen; significa pensar sobre qué es la memoria cuando busca recordar lo que permanece vivo, cuando comienza con el trauma de la violencia y de la pérdida. Pero, ¿cómo podemos responder a lo que actualmente no está a la vista, a lo que nunca puede verse en estas imágenes? ¿En qué medida lo invisible las atraviesa como si se

tan, Lahore, Najaf Publishers, 1989; Olivier Roy, *Afghanistan, from Holy War to Civil War*, Princeton, Princeton University, 1995; y Ahmed Rashid, *Taliban, Militant Islam, Oil & Fundamentalism in Central Asia*, New Haven, Yale University Press, 2000.

tratara de un experiencia de interrupción? El hecho de que estas preguntas surjan como resultado de la intención de leerlas históricamente puede confirmarse en un pasaje tomado de uno de los borradores del texto de Benjamin, “Sobre la noción de Historia”. Ahí, Benjamin nos dice que

el pasado ha depositado en ellos [en los textos literarios], imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible. ‘Sólo el futuro tiene reveladores a su disposición, que son lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a la luz con todos sus detalles. Más de una página en Marivaux o en Rousseau insinúa un sentido secreto que los lectores coetáneos nunca pudieron descifrar completamente’. El método histórico es un método filológico, que tiene en su base el libro de la vida. ‘Leer lo que nunca fue escrito’ dice en Hofmannsthal. El lector en que ha de pensarse aquí es el verdadero historiador.¹⁰

Si la estructura de una imagen se define como lo que permanece inaccesible a la visualización, si lo que una imagen ofrece es el testimonio de lo invisible —de aquello que, permaneciendo invisible o no escrito en su superficie, exige ser leído—, esta estructura de la retirada nos impide experimentar la imagen en su totalidad o, para ser más precisos, nos alienta a reconocer que en la medida en que una imagen carga con varios recuerdos a la vez, nunca puede cerrarse.

III

Si estas dos fotografías evocan una historia de crisis, pérdida y destrucción, entonces parte de lo que está en crisis, parte de lo que está perdido y devastado es el contexto acotado en que es posible leerlas. Es por eso que si tratamos de responder inten-

¹⁰ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso*, p. 86.

tando establecer sólo los contextos históricos en los cuales fueron producidas, corremos el riesgo de olvidar la desaparición del contexto —la esencial descontextualización— que tiene lugar en cada fotografía. Tal como ocurre con las manos que sostienen estos pequeños mausoleos de la pérdida y la muerte, el instante aparece suspendido y arrancado de un momento histórico particular, pasado, presente o futuro. Tal como lo explica Benjamin en su ensayo sobre el *Trauerspiel* (el drama barroco alemán), “el tiempo de la historia es infinito en cualquier dirección y se halla incumplido en todo instante. Esto quiere decir que no resulta posible pensar un acontecimiento empírico que mantenga una relación necesaria con el tiempo en que ha tenido lugar”.¹¹ El tiempo nos dice que el acontecimiento nunca puede delimitarse por completo. La imagen pertenece al orden de lo *monstruoso*. Por ello, el esfuerzo por imponer un sentido a los hechos registrados por estas imágenes, por estabilizar un contexto específico —un acto que involucra, entre otras cosas, la lectura de lo que no es visible en ellas— supone violencia y represión. Es por eso también que cualquiera que sea la violencia que se despliega en el intento por establecer un contexto para estas imágenes permanece ligada, debido a esta represión, a una esencial no-violencia.

Es en esta relación altamente inestable y peligrosa entre violencia y no-violencia como se forma cierta responsabilidad vinculada a la pregunta por cómo leer estas dos extraordinarias imágenes. Benjamin se refiere a la violencia o la no-violencia de la lectura cuando sostiene que “la imagen que es leída, es decir, la imagen en el Ahora de su ‘recognocibilidad’, lleva hasta su grado más alto la marca de ese peligroso ímpetu crítico que está en la base de toda lectura”.¹² Al sugerir que no

¹¹ Walter Benjamin, *La metafísica de la juventud*, trad. Luis Martínez de Velasco, Barcelona, Paidós, 1993, p. 79.

¹² Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 7 vols., ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972, vol. 5, p. 578.

puede haber una lectura de una imagen que no nos exponga al peligro, Benjamin nos advierte acerca del peligro de creer en lo que habitualmente se entiende como imagen. Para él, la lectura se carga con un poder explosivo que arranca a la imagen de su contexto. Esta fuerza de ruptura no es un efecto accidental de la lectura, sino que pertenece a su estructura. Es por eso que la imagen siempre lleva consigo su propia muerte o su interrupción. Es por eso que siempre aparece como su propia máscara mortuoria.¹³

IV

Volvamos a estas dos manos y a las imágenes que nos ofrecen. Lo que estas dos fotografías nos dicen, en su mudez, en todo su silencio, en sus múltiples relaciones con la muerte, la memoria, el duelo y la transmisión, es que si hay “un pensamiento de la mano o una mano del pensamiento” no pertenece “al orden de la aprehensión conceptual”. Estas fotografías no representan el acto de comprensión que comienza con disponer de algo, con tenerlo al alcance de la mano. Por el contrario, las manos que vemos en estas imágenes apenas parecen soste-

¹³ Martin Heidegger aborda explícitamente la relación entre muerte e imagen fotográfica en su análisis de las nociones kantianas de imagen y de esquema. Al sugerir que lo que vincula a la imagen fotográfica con la muerte es su capacidad de revelar el proceso general de aparición —y en un pasaje que tiene una gran relevancia para las dos fotografías que nos conciernen—, Heidegger afirma: “la fotografía de una máscara mortuoria, en tanto copia de una semejanza, es en sí misma una imagen, pero esto es sólo porque da la ‘imagen’ del muerto, muestra cómo aparece el muerto o mejor aún, cómo desapareció.... La fotografía, sin embargo, puede también mostrar cómo algo, como una máscara mortuoria, aparece en general. A su vez, la máscara mortuoria puede mostrar en general cómo aparece algo como la cara de un ser humano muerto. Sin embargo, el cadáver mismo también puede mostrar esto. Y del mismo modo, la máscara misma puede mostrar cómo aparece en general una máscara mortuoria, del mismo modo que la fotografía no muestra sólo cómo es lo fotografiado sino también cómo aparece en general una fotografía”. Véase *Kant and the Problem of Metaphysics*, trad. Richard Taft, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 64.

ner las pequeñas fotografías que descansan en sus palmas. La imagen del niño muerto parece casi flotar, estar suspendida al igual que la mano que la sostiene levemente apenas rozándola, con cinco dedos que apuntan en diferentes direcciones como si sugirieran —aunque discretamente— la movilidad referencial que estructura cada fotografía. La fotografía está tocada por una suerte de fragilidad y vulnerabilidad, por un sentido de entrega y evanescencia que también es legible en la fotografía de la mano que sostiene la imagen del hermano muerto y especialmente en los dedos que se retiran y se esfuman. En ambos casos, la idea de la mano ofrecida aquí es la de una mano que da, que ofrece, que sostiene —si esto es posible— “sin sostener nada”.¹⁴ Si estas dos fotos sugieren la fragilidad, lo incierto y la indeterminación de donde surge cualquier acto de entendimiento, también inscriben, con los límites y los contornos de sus marcos permeables, una alegoría de la fotografía, una alegoría que busca decirnos algo no sólo sobre la naturaleza de la fotografía sino también sobre la posibilidad de leer fotografías.

Las manos que se extienden, que buscan guardar y sostener, llevar y entregar, hacer circular algo como si fuera una suerte de legado o de herencia; estas manos que son un fragmento del pasado nos dicen que el deseo de la fotografía es ofrecer, conservar, transmitir y entregar un fragmento de nuestra memoria. La mano se nos ofrece como un modelo de transmisión, pero un modelo que exige que pensemos qué significa transmitir o comunicar, legar, dejar una herencia o un legado que haga posible un futuro. Las fotografías se refieren, entre otras cosas, a qué significa transmitir, entregar —un recuerdo, una muerte, un pasado, presente o futuro— y no sólo porque confirman, aunque sea de un modo interrumpido, una historia de herencia y linaje, una historia de relaciones entre padres,

¹⁴ Las frases entre comillas de este párrafo están tomadas del ensayo de Jacques Derrida, “Geschlecht II: Heidegger’s Hand”, en *Deconstruction and Philosophy: The texts of Jacques Derrida*, ed. John Sallis, trad. John P. Leavey, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, p. 173.

hijos y hermanos. Al enfatizar la singularidad de una muerte puntual —y no debemos olvidar jamás que lo inamovible de la muerte es que no importa cuántos muertos haya, no importa si se trata de cientos, de miles o de millones, cada uno de ellos implica una muerte singular—, estas imágenes sugieren que la herencia es, como la fotografía misma, una cuestión de singularidad y repetición, de la singularidad de un recuerdo y de la repetición sin la cual no puede haber ni memoria ni herencia. Esta asociación entre herencia y fotografía también sugiere que lo que estas manos nos ofrecen es lo que se nos entrega con cada fotografía: una imagen. Nunca podemos recordar suficientemente que la fotografía nos da solamente una imagen y no lo que ella muestra. Incluso podemos decir que cada fotografía convierte lo que captura en una suerte de refugiado —al arrancarlo de su contexto y colocarlo en otro lugar y en otro momento. En estas dos fotografías, lo que resulta arrancado del contexto no es simplemente la mano que ofrece la fotografía de un hijo o un hermano muerto, el acto de memoria y de “memorialización” en sí, sino también las innumerables muertes que estas muertes puntuales evocan. El hecho de que las pequeñas fotografías evoquen la ausencia de un hijo o de un hermano nos dice que las fotografías —las que están frente a nosotros pero también las que el padre y el hermano sostienen en sus manos— nos llegan, como toda fotografía, bajo la forma de un duelo.

Sabemos que una vez que el otro muere, una vez que un amigo o un amante muere, la relación muere también y el otro sólo sobrevive “en nosotros” como una imagen. Al mismo tiempo —y ésta es parte de la fuerza de estas dos fotografías y especialmente de la que muestra al niño muerto, en la medida en que se puede decir que ambas “exteriorizan” el proceso de un recuerdo interno—, cuando miramos a los muertos que han sido incorporados “en nosotros” como una imagen, somos mirados por ellos e incluso transformados en ellos, es decir, en

imágenes. Esto significa, en palabras de Derrida, que “sería desde la muerte, desde lo que podríamos llamar el *punto de vista de la muerte*, o más exactamente, de los muertos... o con mayor precisión aún, desde el punto de vista del *rostro* de los muertos en sus retratos, que una imagen podría darse a ver, es decir, no sólo darse a *sí misma* para ser vista pero también darse en la medida en que es ella la que mira, como si estuviera mirando tanto como siendo mirada”.¹⁵ O, como lo propone Benjamin en su libro sobre el drama barroco alemán, en un fragmento que reúne rostro y muerte: “Todo lo que en la historia, desde sus comienzos, ha sido eternamente lamentable, fallido, se expresa en un rostro —o mejor aún en la cabeza de un cadáver”.¹⁶

Sólo necesitamos mirar otra vez las dos imágenes que están frente a nosotros: el niño muerto nos mira directamente, incluso el hermano muerto que está medio ciego nos mira con su ojo sano.¹⁷ Esta inversión de las relaciones entre sujeto y objeto evoca una de las características de la naturaleza muerta, de ese género pictórico donde las imágenes y las cosas frecuentemente aparecen dotadas de una vida que implica algún tipo de agencia. La naturaleza muerta, como estas dos fotografías que se ofrecen a nuestra mirada, devuelve la mirada y, por lo tanto, en palabras de Hal Foster, nos amenaza con “despojarnos de nuestra capacidad de ver”.¹⁸ Esta característica de la

¹⁵ Véase el obituario de Louis Marin, publicado por Derrida en “By Force of Mourning”, en *The Work of Mourning*, trad. Pascale-Anne Brault y Michael Naas, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, pp. 147-148.

¹⁶ Véase *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990, p. 159.

¹⁷ Benjamin sugiere que la niñez ya tiene una relación particular con la muerte cuando, en “Crónica de Berlín”, escribe: “Pues, la niñez, que no tiene ninguna opinión preconcebida, tampoco tiene ninguna sobre la vida. Se muestra artificialmente unida (aunque no menos reservada) al reino de los muertos, allí donde éste surge introducido en el de los vivos, que a la propia vida”. Véase “Crónica de Berlín”, en *Escritos autobiográficos*, trad. Teresa Rocha Barco, Madrid, Alianza, 1996, p. 213.

¹⁸ Hal Foster, “The Art of Fetishism: Notes on Dutch Still Life,” en *Fetishism as Cultural Discourse*, eds. Emily Apter y William Pietz, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1993, p. 265.

naturaleza muerta —el devenir animado de lo inanimado, tal como ocurre por ejemplo en la pintura holandesa— funciona para reevaluar el antiguo término para naturaleza muerta: *ropografía*, la representación de objetos insignificantes. Si esta reevaluación sugiere una suerte de contradicción en el corazón mismo de la naturaleza muerta, esto también forma parte del poder de las fotografías de Fazal Sheikh. Como la naturaleza muerta que muestra cosas mundanas y al mismo tiempo busca cubrirlas de sentido, estas fotografías quieren recordarnos el valor de esas vidas y esas muertes que han sido relegadas o consideradas menos importantes que otras. Nos piden que pensemos acerca de nuestra relación con las vidas y las muertes que evocan y representan y también acerca de la vida y la muerte en general. Nos confrontan con una serie de preguntas —que hoy son quizás más urgentes que nunca— acerca del valor de la vida de un musulmán comparada con la nuestra, acerca de si los refugiados de Afganistán son considerados menos humanos en el contexto de la política internacional norteamericana o de su cobertura mediática, y también acerca de las consecuencias que supone no considerar como tales las vidas de los árabes y de los musulmanes. Como la naturaleza muerta que, tal como sugiere Norman Bryson, nos propone que miremos aquello que ha sido desatendido, estas fotografías nos piden que contemplemos esas vidas destrozadas, esos sujetos devastados que, para Fazal Sheikh, han permanecido inadvertidos e incuantificables¹⁹ o, en palabras de Benjamin, “sin expresión”. Estas fotografías son como una suerte de naturaleza muerta que nos mira. Y sin embargo no hay simetría en el juego de miradas que se da aquí. Es por eso que cuando contemplamos estas imágenes, lo que está en juego es nuestra responsabilidad con ellas. Los muertos que nos dirigen su

¹⁹ Véase especialmente el capítulo de Norman Bryson sobre ropografía en *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990, pp. 60-95.

mirada en estas imágenes reclaman nuestra respuesta, reclaman que pensemos acerca de la relación que mantenemos con aquello que los condujo a la muerte, nos piden que los *salvemos* no sólo de la violencia histórica que produjo sus muertes, sino también de la historia que busca borrarlos y sustraerlos de ella. El hecho de que las fotografías nos piden que pensemos simultáneamente en las relaciones entre pasado, presente y futuro se confirma en el momento en que no podemos ver estas dos imágenes sin pensar en la muerte y la devastación que en los últimos casi seis años sufre y sin duda continuará sufriendo el pueblo de Afganistán. Por esa razón, podríamos afirmar que estas fotografías de unas manos que sostienen las imágenes de quienes han muerto nos ofrecen trazos del pasado a partir de los cuales podríamos leer el futuro. Nos dicen que toda lectura es quizás una suerte de quiromancia, un acto de quiromancia que, como la lectura de estas dos manos y de las pequeñas imágenes que las cubren —y se convierten en parte de ellas—, revela un encuentro con la muerte que define el horizonte del futuro. Y no solamente de nuestro futuro.

V

Como observa Gershom Scholem en uno de los muchos textos que escribió sobre quiromancia, “la determinación de la personalidad y con frecuencia del destino y futuro del hombre a partir de líneas y otras marcas en la palma y dedos de la mano era una de las artes mánticas que se desarrollaron en el Cercano Oriente, aparentemente, durante el período Helenístico”. “En la Edad Media [continúa Scholem], los quirománticos cristianos hallaron una base bíblica para la quiromancia en el Libro de Job (37: 7) —‘Él pone un sello en la mano de todo hombre para que todo hombre mortal conozca su obra’— donde podría interpretarse que las marcas de la mano son hechas por

Dios para la quiromancia”.²⁰ En el caso de las raíces árabes de la lectura de manos, Scholem recupera la creencia de que la mano es una suerte de libro, una suerte de guía o manual para las generaciones futuras —donde se lee la forma en que los acontecimientos dejan sus rastros históricos en los cuerpos, la forma en que el pasado informa y sobrevive en el presente, y la forma en que se puede leer el futuro a partir de las líneas en la palma de la mano. Dentro de esta historia se considera la palma como la parte más elemental de la mano y como la fuente a partir de la cual se desarrollan los dedos. La mano se relaciona con la expresión del pensamiento (lenguaje y escritura) y, debido a que —citando a Charlotte Wolff—, “la forma, la textura, las líneas y los gestos ejecutados subconscientemente por la mano están, a diferencia de las expresiones de la cara,” más allá “de nuestro control,” se cree que poseen la virtud de la imparcialidad.²¹ Se cree que la mano posee una relación de privilegio con la lectura y la redacción y, en el caso de los ciegos, el tacto es el único medio de lectura. Inclusive se afirma que las manos son los ojos del que está ciego.²²

La práctica de la lectura de la mano conlleva, por lo tanto, otro pensamiento acerca de la mano, un pensamiento que —con su énfasis en las líneas de la vida, del destino, del conocimiento y de la muerte, entre otras cosas— reúne varios de

²⁰ Gershom Scholem, “Quiromancia”, en *Encyclopaedia Judaica*, Corrected Edition, Jerusalem, Keter Publishing House, 1982, p. 477.

²¹ Véase Charlotte Wolff, *The Hand in Psychological Diagnosis*, London, Methuen and Co., 1951, p. 7. Véase también sus libros *Studies in Hand-Reading*, London, Chatto & Windus, 1936 y *The Human Hand*, London, Methuen, 1942. Wolff fue muy amiga de Dora y de Walter Benjamin —se conocieron a principios de los años veinte— y no es imposible que su obsesión con la lectura de las manos le interesara mucho a Benjamin, en particular debido a sus propias referencias a la quiromancia. Para mayor información sobre esta amistad, véase la autobiografía de Wolff, *Hindsight*, London, Quartet Books, 1980, pp. 65-72.

²² Sobre la relación entre las manos y la ceguera, véase de Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trad. Pascale-Anne Brault y Michael Naas, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

los temas que he abordado en este ensayo: la estrecha relación entre vida y muerte, lectura y herencia, memoria e inscripción, incertidumbre y testimonio, visión y responsabilidad, y entre el pasado, el presente y el futuro. Dichos motivos se analizan en el extraño y difícil ensayo de Benjamin, de 1919, “Destino y Carácter”. Allí, en el contexto de una reconsideración de las relaciones y diferencias entre destino y carácter, Benjamin busca proporcionar una teoría general de la lectura. “Las concepciones actuales no permiten un contacto teórico directo con el concepto de destino”, escribe Benjamin:

Los hombres modernos aceptan la idea de leer el carácter en los rasgos físicos de un individuo, porque hallan de alguna forma en ellos mismos la noción de carácter en general, pero les parece inaceptable la idea de descifrar análogamente el destino de un hombre según las líneas de su mano. Ello parece tan imposible como ‘predecir el futuro’, categoría en la cual es incluida sin más la previsión del destino, mientras que el carácter, por el contrario, aparece como algo dado en el presente y en el pasado, y por lo tanto cognoscible. Pero justamente, quien pretende predecir a los hombres su destino, sobre la base de determinados signos, sostiene la tesis de que ese destino, para quien sepa ver (para quien tenga ya en sí una noción inmediata del destino en general), está ya de alguna forma presente o, dicho con más cautela, está ya en su lugar. La hipótesis de que un cierto ‘estar en su lugar’ del destino futuro no contradice el concepto de éste y la de que su predicción no contradice las fuerzas cognoscitivas del hombre, no es, como se puede demostrar, absurda. También el destino, como el carácter, puede ser observado sólo a través de signos, no en sí mismo — pese a que este o aquel rasgo del carácter, este o aquel encadenamiento del destino, puedan ser inmediatamente visibles—, porque la conexión indicada por estos conceptos no está nunca presente más que en los signos, debido a que se halla por encima de lo inmediatamente visible.²³

²³ Walter Benjamin, “Destino y carácter”, en *Ensayos escogidos*, trad. Héctor A. Murena, México, Ediciones Coyoacán, 1999, p. 131.

“La plena iluminación de estas relaciones”, agrega Benjamin hacia el final de su ensayo, “depende de la determinación del carácter particular del tiempo del destino. El cartomántico y el quiromante muestran en cada caso que este tiempo puede convertirse en todo momento en contemporáneo de otro (que no es presente)”.²⁴

Sería imposible, en este contexto, extraer todas las consecuencias de estos pasajes para la lectura de las imágenes que me interesan aquí, pero me gustaría enfatizar las que para mí son las más importantes. En primer lugar, Benjamin sugiere que aquél que dice predecir el destino a partir de signos— y en especial los signos del cuerpo— nunca encuentra el destino directamente, ya que, “al igual que el carácter, el destino también puede percibirse sólo a través de signos, no en sí mismo”. Aquel que lee signos —y aquí Benjamin apunta a lo que caracteriza toda lectura— sabe leerlos *como* signos. Esto significa que tener “inmediato conocimiento del destino como tal” es leer el destino en términos del proceso mismo de significación. El destino —que incluye la posibilidad de predecir el futuro— es aquello que leemos y conocemos cuando aprendemos a leer. Segundo, al encontrar un mundo compuesto de signos, nuestro destino es, por lo tanto, aprender a leer. Leer comprendiendo que toda lectura debe, como “el adivino que utiliza cartas y el vidente que lee las palmas”, tener lugar —de poder lograrlo— en algo así como un espacio fotográfico —por lo menos como hemos definido a este espacio—, en un espacio donde el pasado, el presente y el futuro ya no pueden considerarse apartados los unos de los otros, donde el pasado puede aparecer en lo que vendrá y lo que vendrá en el pasado (aunque no exista simetría entre pasado y lo que vendrá), en un espacio donde pueden emerger fantasmas del pasado así como del futuro. Tercero, en cada instancia, leer significa estar expuesto al tiempo, a los signos o a las imágenes. Pero con referencia a las últimas, si la lectura de imágenes nos

²⁴ *Ibid.*, pp. 134-135.

lleva a la necesidad de la desaparición desde la cual las imágenes emergen y hacia la cual se retiran —“lo que sabemos que pronto no estará ante nosotros”, escribe Benjamin, “es lo que se vuelve imagen”—²⁵ se debe a que las imágenes mismas, como el destino, se refieren al tiempo. Pero lo que llamamos tiempo es precisamente la imposibilidad de que la imagen coincida consigo misma. Esto requiere que cada imagen sea una imagen de su propia interrupción, que cada imagen esté regida por la ley que interrumpe su superficie, que prohíbe su propia presentación. Se presenta a sí misma como la repetición de la prohibición frente a imágenes, una repetición que nos señala que la historia sólo puede emerger en la interrupción del continuo de la presentación. Como hubiera señalado Benjamin, sin interrumpir el continuo, sin atacar las técnicas de representación, no habría tiempo histórico. No hay Historia sin interrupción de la Historia. No hay tiempo sin interrupción del tiempo. No hay imagen sin interrupción de la imagen. Sin embargo, si esta imagen interrumpida es todavía una imagen, entonces “imagen” significa “la muerte de la imagen”. Significa que cada imagen es una imagen de la muerte, que la única imagen que podría ser realmente una imagen sería aquella que muestre su imposibilidad, su retirada y destrucción, su muerte. La imagen sólo puede ser una imagen cuando no lo es, cuando dice “no hay imagen” o “no puede haber imagen”, ninguna imagen individual, cerrada. Las dos fotografías que nos conciernen nos destinan a este entendimiento: nos cuentan, si es que pueden contar algo, que la imagen no demuestra nada. Es más bien un monstruo del tiempo —donde el tiempo no nos dice la hora adecuadamente. Es, en palabras de Werner Hamacher, un “*monstruum sin mostración*”,²⁶ y esto

²⁵ Walter Benjamin, “El París del segundo imperio en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1998, p. 105.

²⁶ Véase de Werner Hamacher, “The Gesture in the Name: On Benjamin and Kafka”, en *Premises: Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan*, trad. Peter Fenves, Cambridge, Harvard University Press, 1996, p. 316. Hamacher no usa la frase para describir la imagen, sino como un “nombre” para un nombre.

además de lo que sabemos acerca de la relación de las manos con el poder *mostración* en general. De hecho, la ambigüedad de la imagen y esta violencia de interrupción —la violencia en juego en la imagen y la imagen abriéndose sin violencia— es la ambigüedad de poder *mostrar* su monstruosidad.

VI

Como Benjamin sugiere en su ensayo sobre Kafka, la monstruosidad de la imagen nunca puede superarse. Aunque el lector intente develar las parábolas de Kafka para encontrar su significado “en la palma de su mano”, Benjamin sugiere que experimenta el placer, no en la palma de la mano donde las diferencias se encuentran resueltas y todo aparecería presuntamente claro y transparente, sino en las líneas y arrugas de la palma cuyos misterios están reservados para el hábil quiromántico.²⁷ Al leer la palma de la mano, dice Benjamin, es necesario no sólo rastrear los surcos de la palma sino —y quizás en especial— seguir la escritura silenciosa —los movimientos gestuales— de las mismas manos. Esta escritura silenciosa, sugiere Benjamin, impide que el lector reduzca complicaciones, dilucide enigmas, o ilustre la verdad con una parábola. Inclusive señala que sólo la atención hacia esta escritura silenciosa —aquello que continúe invisible, sobreentendido y quizás no leído— puede concedernos el coraje para actuar decisiva y valientemente.

Benjamin afirma esto último en la sección “Madame Ariadne” de *Dirección única*. Allí, en un pasaje que reúne la adivinación, el acto de leer el futuro a través de los signos, la experiencia de la muerte, la pérdida, el duelo y la memoria, sostiene que aquel

²⁷ Véase Walter Benjamin, “Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte”, en *Ensayos escogidos*, p. 61.

que consulta el futuro con un adivinador pierde, sin ser consciente de ello, el anuncio íntimo de acontecimientos futuros que es mil veces más exacto que cualquier cosa que ellos señalen. Es impelido por la inercia, más que por la curiosidad, y nada es más distinto de la apatía sumisa con la que escucha su destino revelado que la habilidad atenta con la que el hombre valiente da con el futuro. Ya que el presente es un fragmento del futuro, y el conocimiento preciso del momento presente es más decisivo que el esclarecimiento de los hechos más distantes. Los augurios, presentimientos y señales pasan día y noche a través de nuestro organismo como impulsos de ondas. Interpretarlos o utilizarlos: esa es la cuestión. Ambos son irreconciliables. La cobardía y la apatía aconsejan lo primero, la lucidez y la libertad lo último. Antes de que dicha profecía o advertencia se haya meditado mediante palabra o imagen, ha perdido su vitalidad, el poder de golpear nuestro centro y forzarnos, aunque apenas sepamos cómo, a actuar en consecuencia. De no hacerlo, y sólo entonces, se descifra el mensaje. Lo leemos. Pero ahora es demasiado tarde. Por lo tanto, cuando uno es tomado desprevenido por un incendio o la noticia de una muerte, existe en el primer impacto mudo un sentimiento de culpa, de reproche indistinto: ¿Lo desconocíamos realmente? ¿No sonó diferente en su boca el nombre de la persona fallecida cuando la nombró por última vez? ¿No ve en las llamas una señal de anoche, en un lenguaje que sólo ahora entiende? Y si se perdió un objeto apreciado, ¿no había —horas o días atrás— un aura de farsa o luto a su alrededor que revelaba el secreto? Como rayos ultravioleta, la memoria le muestra a cada hombre en el libro de la vida un guión que glosa el texto de una manera invisible y profética. Pero no es por medio de la impunidad como estas intenciones se intercambian, como la vida no vivida se entrega a las cartas, espíritus, estrellas, para ser en un instante desperdiciada, mal empleada, y devuelta a nosotros desfigurada; no salimos impunes por engañar al cuerpo sobre su poder para encontrar su destino en su propio terreno y triunfar. El momento es el Yugo Caudino bajo el cual el destino debe inclinarse ante el cuerpo. Para cambiar el amenazante futuro

en un “ahora” realizado, el único milagro telepático deseable, es un trabajo de presencia física de la mente. Épocas primitivas, cuando tal comportamiento era parte de la agricultura diaria del hombre, le entregaban el instrumento más confiable de adivinación: el cuerpo desnudo... Cada mañana el día yace como una camisa limpia sobre la cama, esta tela de predicción pura, incomparablemente fina, incomparablemente tejida, nos queda perfecta. La felicidad de nuestras próximas veinticuatro horas depende de nuestra habilidad de recogerla, al despertar.²⁸

VII

En la tradición musulmana, si un hombre pelea con su hermano, no debe tocar su cara, ya que Dios creó al hombre según su *sura* —su imagen, modelo, o forma. Esta tradición une el concepto de *sura* con la prohibición de imágenes que, como la mayoría de las instituciones musulmanas, pueden rastrearse en una interpretación del Corán, aunque el Corán no mencione esta prohibición explícitamente.²⁹ En el uso lingüístico del

²⁸ Walter Benjamin, *One-Way Street*, en *Selected Writings*, Vol. 1, 1913-1926, ed. Marcus Bullock y Michael W. Jennings, trad. Edmund Jephcott, Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996, pp. 482-483.

²⁹ Como ha advertido Oleg Grabar, “se ha escrito mucho sobre las actitudes islámicas con respecto al arte. Las enciclopedias o los trabajos generales sobre historia del arte simplemente afirman que, por múltiples razones que raramente se exploran, el Islam se ha opuesto teológicamente a la representación de seres vivientes. Mientras que es bien sabido que el Corán no contiene ninguna prohibición acerca de tales representaciones, las denuncias innegables de los artistas y de las representaciones registradas en las diferentes tradiciones sobre la vida de el Profeta han sido tomadas como expresiones genuinas de una actitud musulmana original”. Véase Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven, Yale University Press, 1973, p. 75. Grabar continúa luego sugiriendo que el Corán se opone a la idolatría pero sin rechazar el arte o la representación como tales, y efectivamente sin ninguna prohibición tan directa como la prohibición bíblica, “No te harás ninguna imagen ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra” (Éxodo 20:4). Para un mayor desarrollo acerca de la prohibición de las imágenes, véase Jean-Luc Nancy, “La représentation interdite”, en *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, pp. 57-100.

Corán, existe una identificación entre los conceptos de diseñar y dar forma y los de hacer y crear. Es por esto que si —según el Corán— Dios es el gran diseñador, todos los diseñadores humanos son imitadores de Dios y, como tales, merecedores de castigo: “A aquel que haga una imagen, Dios le dará como castigo la tarea de soplar el aliento de vida dentro de él; pero no podrá hacerlo”, “Aquellos que hagan estas pinturas serán castigados el Día del Juicio pidiéndoles, Denle vida a lo que han creado”.³⁰ Según la *Shari’a*, está prohibido copiar seres vivos, por lo que algunos juristas mayores dicen que sólo lo que tiene sombra está prohibido. Según palabras de Al-Zuhri, sin embargo, todas las imágenes —sin excepción— están prohibidas. Es por esto que por un largo tiempo la fotografía estuvo prohibida y, aunque en algunos círculos esta prohibición parece haber sido superada, era un componente esencial de la iconofobia fundamentalista talibana.

Es contra el origen de esta iconofobia como podemos comenzar a registrar la complejidad de la relación entre estas dos fotografías y la prohibición musulmana contra las imágenes. Tomadas bajo el signo de la prohibición de 1996, la sola existencia de las imágenes funciona contra la prohibición: nos llegan como una manera de resistencia, una resistencia a la eliminación de la muerte y devastación, a la represión de la singularidad de la muerte, al silencio impuesto por la prohibición, y a la dolorosa indiferencia al sufrimiento de los otros. Nos vienen como un llamado de responsabilidad y para redimir el pasado. ¿De qué valdría la libertad si los muertos no se liberaran también, al menos los muertos que continúan viviendo en nosotros —y, como sugieren estas fotografías, quizás no hay otros? Al mismo tiempo, al estar producidas bajo la sombra de la prohibición —en secreto, y por la noche—, las imágenes

³⁰ Estos fragmentos pertenecen a la entrada correspondiente a “Sura”, en la *Encyclopaedia of Islam, New Edition*, Vol. 9, ed. C. E. Bosworth, E. Van Donzel, W. P. Heinrichs y G. Lecomte, Leiden, E. J. Brill, 1997, p. 889.

existen como una respuesta a la prohibición. Permanecen con relación a ella, aunque busquen superarla. Esta contradicción entre la resistencia a la prohibición y su confirmación, entre una mano que busca mostrar y una mano que renuncia a la *mostración*, se repite en la relación entre las manos que tienen las imágenes del niño muerto y del hermano muerto y el ojo de la cámara, un ojo que no se puede entender aquí sin referencia a la creencia musulmana en el mal de ojo.

Esta creencia está bien establecida en el Islam y, según Abu Hurayra, el Profeta declaró que el mal de ojo era un hecho. Dentro de la tradición musulmana, los efectos mortales del mal de ojo están generalmente instigados por un deseo de dañar que se transmite por una mirada odiosa o envidiosa, pero también pueden ser involuntarios y pueden ser producto del injurioso poder de una mirada extraña o fija. A veces junto con la palabra hablada —el mal de ojo, *fascinum oculo*, y la mala lengua, *fascinum lingua*, por lo general van juntos— se dice que el mal de ojo vacía casas y llena tumbas y, de hecho, es responsable de la mayoría de las muertes del mundo.³¹ Si la mano del que sobrevive a la muerte de su hijo o de su hermano se ve expuesta al ojo de la cámara —un ojo que, como sabemos que se dice muchas veces, mata, petrifica, sacrifica y aniquila todo lo que su lente captura—, esta mano es también la que resiste los efectos más devastadores del mal de ojo. De hecho, el símbolo protector más efectivo contra el mal de ojo es el número cinco (*khamisa*) y la representación de los cinco dedos de la mano posicionados, junto con la palma, en dirección al ojo. En varios países musulmanes, el “cinco” todavía posee un valor mágico como defensa contra el mal de ojo y, por esto, un popular método para la defensa contra el mal de

³¹ Para un desarrollo del problema del “mal de ojo” y las diferentes maneras de protegerse de él, véase la entrada correspondiente a “Ayn” en la *Encyclopaedia of Islam, New Edition, Vol. 1*, ed. A. R. Gibb, J. H. Kramens, E. Lévi, J. Schacht, Leiden, E. J. Brill, 1960, p. 786.

ojo consiste esencialmente en extender la mano y los dedos hacia la persona cuya mirada puede dañar y pronunciar una fórmula que contenga la palabra “*khamisa*”. Es por esto que la marca de una mano pintada con hena —y por lo general una mano con un ojo pintado en la palma— es también un método de protección preferido (también podemos recordar que el hena es un material de la buena suerte, ya que se arroja sobre los cuerpos antes de enterrarlos).

Cuando las fotografías de Fazal Sheikh muestran las manos seccionadas, evocan, confirman y resisten una constelación de creencias islámicas dentro de un medio que tiene su propia historia controvertida dentro del Islam. Esta entrega a palmas abiertas de imágenes de los muertos dice simultáneamente “sí” y “no” al ojo de la cámara: miren lo que les ofrece mi mano, esta pequeña imagen de un niño muerto y de un hermano muerto, y dejen que otros sepan lo que ustedes ven, pero también, sin mirar, pueden saber sobre lo que produjo esta muerte; como la cámara que registra este acto de memoria y homenaje, sean testigos de lo que aquí se recuerda y se olvida; no me miren de manera tal que pronto me lleve a compartir la experiencia de muerte de mi hijo o hermano; vean la mano que han seccionado y sepan que, aun frente a esta violencia, seguiré mostrando lo que pueda; vean la manera en que su ojo ya me ha destinado a la muerte, a la mortificación, a la petrificación y a la cosificación que tiene lugar en todas las fotografías; vean la manera en que, juntando el retrato con la naturaleza muerta, me han transformado en una cosa, un tipo de naturaleza muerta, y de esta manera mataron la vida que deseo preservar.

VIII

El hecho de que estas dos fotos representen una alegoría del vínculo de la fotografía con la visión y la indeterminación de la cual emerge, con la ceguera y la esencial renuncia o muerte de lo fotografiado, se confirma por dos detalles presentes en la imagen de Haji Qiamuddin sosteniendo la pequeña fotografía de Asamuddin, su hermano. El primer detalle sobre el que quiero centrarme es el ojo izquierdo herido del hermano muerto, una herida que anuncia, aun antes de su muerte, su relación con la oscuridad y la noche. Su párpado ya cerrado señala quizás el proceso del entierro, el cierre de la tapa del ataúd que pronto experimentará. Su otro ojo, sin embargo, el abierto, el derecho, mirando fijamente también parece el ojo de un ciego, quizás el ojo del muerto, en el preciso momento en que el velatorio comienza: todavía está abierto, pero podemos imaginarnos la mano que pronto vendrá a cerrarlo. Menciono esto porque la imagen del hermano medio ciego no sólo sugiere la apertura y el cierre del obturador, sino también la apertura y el cierre de la visión que se representa en toda fotografía. Se trata siempre de una historia de lo que el ojo puede ver y de lo que no puede ver —de lo que la cámara puede capturar y de lo que elude. Decir esto, sin embargo, es simplemente decir que nuestra experiencia de una fotografía es siempre una experiencia del ojo —de un ojo que busca ver donde no ve, donde ya no ve, o donde todavía no ve. En todo momento nos piden que respondamos a un simple juego de luces y sombras y respondemos al mutismo de este juego inventando historias, relacionando cada imagen con muchos relatos posibles.

Sin embargo, nunca sabremos si las historias que contamos —sobre lo que pensamos que vemos cuando miramos— tocarán o comprometerán las imágenes que están ante nosotros. ¿Qué pasa cuando una fotografía muestra la experiencia del ojo sobre la oscuridad, cuando lleva la línea de nuestra visión

hacia una luz o sombra que no nos deja ver? ¿Qué pasa cuando nuestros ojos encuentran lo que no pueden ver, o cuando encuentran lo que no puede ser encontrado? ¿Cuál será la relación entre la experiencia de la ceguera y de las sombras y lo que hace de una fotografía una fotografía? ¿De qué manera esta imagen nos dice que la visión se encuentra esencialmente vinculada a la experiencia del duelo, una experiencia del duelo que no sólo vela la experiencia sino la visión misma?

Esta retirada de la visión se ve reforzada en la fotografía al desvanecerse las huellas digitales de las manos, al retirarse dentro de la oscuridad de la que emergen. Lo que se retira es la capacidad de la mano de señalar, indicar y referir. Esta retirada —como la retirada y la muerte del hermano— profundiza la alternancia entre recordar y olvidar, que deja sus rastros en la fotografía. Las huellas digitales que se desvanecen evocan un principio de indeterminación. Ese desvanecerse de la posibilidad de la referencia no significa, sin embargo, que la referencia ya no sea posible. Significa que es como la memoria de los muertos en las imágenes anteriores a nosotros: está siempre a punto de desaparecer, sin nunca desaparecer, está siempre a punto de esfumarse, sin nunca esfumarse. Las imágenes, entonces, representan un arte de perpetua retirada y referencia, un arte que siempre anuncia la retirada de lo que es fotografiado.

IX

Deberíamos decir que es por eso que la imagen nos permite hablar de la muerte antes de morir. Como he sugerido en otra parte, “la imagen ya anuncia nuestra ausencia. Sólo necesitamos saber que somos mortales. La fotografía nos dice que moriremos; un día no estaremos más aquí; o mejor, sólo estaremos aquí en el modo en que siempre hemos estado: *como*

imágenes. La fotografía anuncia la muerte de lo fotografiado. Por eso, lo que persiste en una imagen es, además, la persistencia de la muerte: lo que parte, desiste y se retira”.³² Tal como lo propone Benjamin en su texto sobre la obra de arte, “el hombre se retira de la fotografía”.³³ Esto significa que no puede haber fotografía sin la retirada de lo que se fotografía. Las imágenes fotográficas traen la muerte de lo fotografiado y debido a que la conjunción de la muerte y de lo fotografiado es el principio mismo de la certeza fotográfica, la fotografía es una suerte de cementerio, un pequeño monumento funerario, una tumba para los muertos vivos. Como explica Roland Barthes, si la fotografía produce cierto horror es porque “certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta”.³⁴ Incluso si una fotografía busca conmemorar, recordar, mantener con vida a los muertos, simultáneamente confirma la partida y la muerte del que ya no está. Es la efigie de su muerte.

Es por eso que la fotografía es un modo del duelo, de un duelo que reconoce lo que tiene lugar en cada fotografía: el retorno de los que se fueron, de los que ya no están. Sin embargo, aunque lo que la fotografía capta ya no está vivo o presente, su haber-estado-aquí forma parte ahora de la estructura referencial que marca nuestra relación con la fotografía. Es por eso que el regreso de lo que fue toma la forma de un asedio. Como lo afirma Benjamin en su ensayo de 1916 sobre el *Trauerspiel*, “los muertos se convierten en fantasmas”.³⁵ La posibilidad de la imagen fotográfica requiere de la exis-

³² Véase de Eduardo Cadava, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la Historia*, trad. Paola Cortés-Rocca, Santiago de Chile, Palinodia, 2006, p. 48.

³³ Véase de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 31.

³⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1984, p. 139.

³⁵ Walter Benjamin, *La metafísica de la juventud*, trad. Luis Martínez de Velasco, Barcelona, Paidós, 1993, p. 183.

tencia de los espectros y fantasmas. Por eso, no es casual que Haji Qiamuddin diga que, cuando sueña, ve a su hermano Asamuddin caminando en su pueblo natal con su Kalashnikov colgada del hombro “tal como hacía cuando estaba vivo”.³⁶ Es precisamente en la muerte donde se revela el poder de la fotografía y se revela hasta tal punto que continúa evocando lo que ya no está ahí. Al fotografiar a alguien, sabemos que la imagen permanecerá cuando él no esté, incluso empieza a circular durante su vida, sin esa persona, anticipando su muerte cada vez que la miramos. Nos dice que no hay vida excepto “la vida que significa la muerte”.³⁷

Por eso, podemos decir que no hay fotografía, ni hay imagen, que no reduzca lo fotografiado a cenizas. Como propuso Man Ray en 1934, en un ensayo titulado “The Age of Light”, las imágenes son “residuos oxidados, fijados por la luz y elementos químicos, de organismos vivos. Ninguna expresión plástica puede alguna vez ser más que un residuo de la experiencia [...]. El reconocimiento de una imagen que ha eternizado una experiencia trágicamente llama al acontecimiento más o menos claramente como las imperturbables cenizas de un objeto consumido por el fuego”.³⁸ Benjamin propone algo similar en un pasaje de “El narrador” en el que identifica al lector con el fuego. Se dice que el lector “anula” y “traga” el “material” o el “tema” de una novela “como el fuego a la leña en la chimenea”. Lo que sostiene a este lector-llama ya no es sólo la madera y las cenizas —incluso si ahora éstas se transforman en un texto—, sino una pregunta que aviva su interés: ¿cómo aprender que la muerte nos acecha? Al señalar que el sentido de la vida de un personaje “sólo se configura después

³⁶ Citado en Fazal Sheikh, *The Victor Weeps: Afghanistan*, p. 100.

³⁷ La frase es de Benjamin, de “Zentralpark”, en *Cuadros de un pensamiento*, trad. Susana Mayer, Buenos Aires, Imago Mundi, 1992, p. 186.

³⁸ Man Ray, “The Age of Light,” en *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, ed. Christopher Phillips, New York, Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, p. 53.

de su muerte”, Benjamin dice que, para leer, el lector debe “tener la certeza de poder experimentar la muerte de los personajes junto con ellos”.³⁹ Ardiendo sobre los leños del pasado y sobre las cenizas de la experiencia previa, el lector-llama aprende a leer al advertir su propia mortalidad. Leer significa aprender a morir.

X

No hay imagen que no surja de las heridas del tiempo y de la historia, que no esté erosionada por la pérdida y la finitud que tiene lugar, sin tener lugar completamente. Esto significa que la imagen testimonia no sólo su propia imposibilidad, sino también la desaparición y la destrucción del testimonio y de la memoria. Es por eso que la historia y los hechos capturados por estas dos fotografías convocan a la memoria —una memoria de la violencia y del trauma que ellas evocan, una memoria que nunca puede ser una memoria cuyo objetivo sea restaurar o conmemorar. Si el pasado se experimenta como pérdida y como ruina, es precisamente porque no puede ser recuperado. Sin embargo, el hecho de que esta violencia y este trauma, esta pérdida y esta ruina sobrevivan en las diversas formas —histórica, política, religiosa o literaria— que hoy heredan sus legados, significa que la experiencia a la que se refieren no ha quedado atrás. Como bien sabía Benjamin, no hay en la historia un “después” del trauma de la pérdida y la violencia. Aunque ya no podamos creer que la memoria y la conmemoración nos ayude a prevenir el desastre, todavía estamos obligados a imaginar medios para recordar lo que permanece sin ser recordado, lo que destrozándose y consumiéndose a sí mismo todavía demanda ser preservado, incluso si yace en una historia

³⁹ Walter Benjamin, “El narrador”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, trad. Roberto Vernengo, Barcelona, Planeta, 1986, p. 204.

que nunca puede entrar a la historia. Si nada puede reemplazar lo que se ha perdido para la historia, ¿es posible interrumpir el curso de la historia y sus catástrofes o estamos condenados irremediablemente a reiterar y reactivar esta condición de pérdida y desplazamiento? Esta pregunta no sólo nos dice por qué debemos aprender a leer el pasado —a leer las imágenes irrecuperables del pasado— sino también, como diría Benjamin, que estas imágenes amenazan con desaparecer tan pronto como nos sentimos no-reconocidos en ellas. Es por eso que, tal como ha sugerido el artista italiano Salvatore Puglia, lo que nos queda es “atesorar esas imágenes huidizas de lo que ha desaparecido, recolectar los fragmentos evanescentes de estas historias de la desaparición. Lo que queda es la posibilidad de un gesto: entregar, proteger dentro de los recuerdos fragmentarios a los que estamos condenados, algunos vestigios, algunas expresiones de una anamnesis múltiple”.⁴⁰ Lo que queda son los fragmentos, las ruinas de una imagen o una fotografía, tal vez una imagen o una fotografía como éstas.

Princeton-New York
primavera 2007

⁴⁰ Este pasaje pertenece a un manuscrito inédito titulado “Abstracts of ‘Abstracts (of Anamnesis)’”. Este texto fue leído en el Alexander S. Onassis Center de New York University, en la primavera de 1995, junto con la exhibición de Puglia, “Abstracts (of Anamnesis)”.