

NEW LEFT REVIEW 87

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO - AGOSTO 2014

ENTREVISTA

VOLODYMYR ISHCHENKO Las fracturas de Ucrania 7

ARTÍCULOS

WOLFGANG STREECK ¿Cómo terminará el capitalismo? 38
AMINATA TRAORÉ Y
BOUBACAR BORIS DIOP Imposturas africanas 69
SEAN STARRS La quimera de la convergencia 84
JOSÉ EMILIO BURUCÚA Y
NICOLÁS KWIATKOWSKI El doble ausente 101
SVEN LÜTTICKEN Sobre la Revolución Cultural 119

CRÍTICA

FRANCIS MULHERN Orwell *forever* 137
ROBIN BLACKBURN La cañonera del abolicionismo 149
BARRY SCHWABSKY Términos de disparidad 161

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el
Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



Secretaría de
Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

EL DOBLE AUSENTE

Representaciones de los desaparecidos

LA ÚLTIMA DICTADURA militar en Argentina fue responsable del asesinato violento, sistemático y clandestino de miles de ciudadanos entre 1976 y 1983, un suceso único en la historia del país*. Estos hechos han generado una necesidad social de comprender mejor lo que verdaderamente sucedió durante aquellos años, investigar las causas y las condiciones que hicieron posible este horror. El caso de Argentina constituye un ejemplo reciente de un fenómeno más general, la masacre histórica, que ha preocupado a los historiadores desde la antigüedad clásica, debido a la dificultad inherente a su relato. A continuación trataremos de identificar lo que calificamos como las «fórmulas representacionales» que se han venido empleando para representar las masacres históricas. En primer lugar, definimos lo que es una masacre histórica y presentamos las bases teóricas de nuestros argumentos. Posteriormente, hacemos un seguimiento de la evolución a largo plazo de tres de estas fórmulas –la caza, el martirio y el infierno– hasta el siglo XX. En tercer lugar, ofrecemos una serie de ejemplos que indican la posibilidad de una nueva fórmula: la multiplicación de siluetas y *Doppelgänger*. Finalmente, discutimos algunos de los riesgos asociados a un empeño de este tipo.

I

El concepto de «masacre» se utiliza de maneras diversas en el lenguaje cotidiano, siendo aplicado a situaciones tan dispares como el ataque asesino de un individuo trastornado o una aplastante victoria deportiva. El término «masacre histórica» hace referencia a un fenómeno diferente: el asesinato

* Una versión anterior de este artículo fue presentada en el Wissenschaftskolleg y en el Zentrum für Literatur-und Kulturforschung de Berlín. Quisiéramos agradecer al público sus comentarios y sugerencias.

masivo de un grupo numeroso de personas, generalmente desarmadas y con una capacidad limitada para defenderse. El origen de la palabra se remonta a la Francia del siglo XVI. En el panfleto de 1556 titulado *Histoire mémorable de la persécution et saccagement du peuple de Mérindol et Cabrières*, el término *massacre* fue empleado para describir una campaña de persecución religiosa contra los valdenses locales. Pronto se convirtió en la palabra elegida por los protestantes para narrar los peores episodios de las guerras de religión de Francia, incluido el acontecimiento más espectacular de todos, la masacre del día de San Bartolomé, perpetrada en agosto de 1572. Generalmente, en una masacre histórica, el responsable es un grupo y no un individuo y se emplean métodos excepcionalmente crueles¹. Es más, las víctimas, vivas o muertas, son tratadas con un completo desprecio, en tanto que los autores no tienen que hacer frente a graves riesgos físicos en su empeño. Aunque las masacres históricas resultan difíciles de explicar y las cadenas de causa y efecto aparecen rotas mientras se producen, este tipo de carnicerías se llevan a cabo en espacios físicos y temporales claramente delimitados y las personas responsables pueden identificarse.

Durante el siglo XX surgió un nuevo tipo de asesinato masivo vinculado a las masacres históricas, pero diferente en varios sentidos: el delito de genocidio. La Convención de Naciones Unidas para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio, aprobada en 1948, lo define en estos términos:

Cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso, como tal: a) matanza de miembros del grupo; b) lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo; c) sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial; d) medidas destinadas a impedir los nacimientos en el seno del grupo; e) traslado por fuerza de niños del grupo a otro grupo².

¹ El historiador francés Jacques Sémelin propone otras diferencias, como las que distinguen entre la «masacre de proximidad» y la «masacre a distancia» (bombardeos, armas incendiarias), la «masacre bilateral» (típica de las guerras civiles) y la «masacre unilateral» (ejecutada por un Estado contra su propio pueblo), la «masacre a gran escala» y la «pequeña masacre», así como la «masacre exhibida», en oposición a la «masacre oculta»: J. Sémelin, «Du massacre au processus génocidaire», *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 174, diciembre de 2002, pp. 483-491.

² La definición de genocidio generó un amplio debate entre los especialistas. Dos cuestiones deberían mencionarse. En primer lugar, la omisión de grupos políticos de la lista de víctimas potenciales fue objeto de una intensa discusión; varios países temían poder ser acusados de genocidio si tales grupos eran incluidos. En segundo lugar, una consecuencia de la definición acordada es que tiene que haber una intención clara y verificable de destruir un grupo como tal para que un asesinato masivo sea legalmente considerado genocidio.

Naturalmente, el concepto de genocidio está estrechamente asociado al de la Shoah, pero hay indicios claros que atestiguan que Raphael Lemkin había empezado a desarrollar la idea con anterioridad, teniendo en cuenta el genocidio armenio³. Existen similitudes obvias entre una masacre histórica y un genocidio, pero también diferencias significativas. Entre ellas destaca el hecho de que en un genocidio suele haber un Estado criminal depositario de la responsabilidad colectiva. Por otro, la responsabilidad penal recae sobre los autores individuales y sobre aquellos que ordenaron las matanzas. Es posible que tengan lugar varias masacres históricas en un genocidio, pero la verificación de la existencia de una masacre histórica no significa que se esté produciendo un genocidio.

Las masacres históricas y los genocidios llevan al límite la relación existente entre hecho, verdad y narración en mayor medida que cualquier otro tipo de suceso. Siempre que se han producido intentos deliberados y sistemáticos por destruir a un grupo humano como tal, estos han sido considerados experiencias límite, que desafiaban el conjunto de las categorías éticas, retóricas y analíticas disponibles. Los autores han tratado de ocultar sus acciones, en tanto que los supervivientes y los defensores de las víctimas, tenazmente, han intentado dar testimonio de los hechos. Con ello, han tenido que hacer frente a lo que Saul Friedländer denominaba «los límites de la representación»⁴. En 1923, Aby Warburg sugirió que la magia, el arte y la religión proporcionan un *Denkraum*, un espacio de reflexión, donde podemos aproximarnos a objetos que nos obligan a afrontar nuestros miedos y angustias más profundos, principalmente nuestro miedo a la muerte⁵. A nuestro modo de ver, las representaciones de las masacres y los mecanismos retóricos y estéticos asociados a ellas permiten asimismo la creación de una cierta distancia o *Denkraum*. Estos mecanismos, a su vez, abren la posibilidad de abordar sucesos que de otro modo serían insoportables.

³ Raphael Lemkin, «The Evolution of the Genocide Convention», 1, *Lemkin Papers*, Librería Pública de Nueva York, rollo 2. El concepto de «crímenes contra la humanidad», cercano pero distinto del de genocidio, apareció por primera vez en una declaración conjunta realizada por los gobiernos de Gran Bretaña, Francia y Rusia en 1915, en relación a las masacres perpetradas por las tropas otomanas contra los armenios: Roger S. Clark, «Crimes against humanity at Nuremberg», en George Ginsburg y V. N. Kudriavtsev (eds.), *The Nuremberg Trial and International Law*, La Haya, 1990, p. 177.

⁴ Saul Friedländer (ed.), *Probing the Limits of Representation*, Cambridge (MA), 1992.

⁵ Aby Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America* [1923], Ithaca, 1995.

Hemos introducido el concepto «fórmulas representacionales» anteriormente, pero es preciso proporcionar una definición más exacta. En cierto modo, el concepto está en deuda con los *Pathosformel* de Aby Warburg, nunca definidos explícitamente, pero presentes en la mayoría de sus obras decisivas⁶. Los *Pathosformeln* no son ahistóricos, ni tampoco constantes antropológicas. Por el contrario, los periodos históricos específicos y las diferentes culturas se caracterizan por conjuntos coherentes de percepciones y sentimientos cuya expresión exige un enfoque formal de cierta consistencia, esto es, principios de configuración que surgen en diferentes ámbitos artísticos y encarnan una amplia variedad de inquietudes culturales. A su vez, estos *Pathosformeln* pueden cambiar y adaptarse, y son objeto de apropiación y posterior modificación. Las fórmulas representacionales son ligeramente diferentes de los *Pathosformeln* en tanto no tienen por qué referirse únicamente a las experiencias primarias históricamente determinadas de la humanidad; en este sentido, resultan más ágiles y más numerosas que los *Pathosformeln*. Desde nuestro punto de vista, una fórmula representacional constituye un conjunto de recursos culturales (palabras, imágenes, *performances*) que han sido configurados históricamente y son, al mismo tiempo, relativamente estables, de modo que resultan fácilmente reconocibles por parte del lector o del observador. Su objetivo consiste en mostrar y aludir a los objetos, figuras, hechos, así como a las relaciones existentes entre ellos, que una sociedad determinada considera elementos fundamentales de su vida y su experiencia común. Las fórmulas representacionales son también objeto de cambio en la medida en que pueden ser modificadas para representar nuevos y diferentes fenómenos y para transmitir significados novedosos, si bien generalmente estos están vinculados a los antiguos. Cuando los vínculos entre los nuevos hechos y las fórmulas existentes son difíciles de identificar o se tornan muy problemáticos, es precisamente cuando podemos encontrarnos ante los límites de la representación.

II

A partir de la investigación de las representaciones de las masacres realizadas en la antigüedad clásica y en la Europa moderna y contemporánea hemos identificado tres fórmulas recurrentes fundamentales, de las cuales solo podemos ofrecer aquí una visión general sintética. La primera es una forma representacional «cinagética» elaborada en la

⁶ Véase Carlo Ginzburg, «Le forbici di Warburg», en Maria Luisa Catoni (ed.), *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milán, 2013.

antigua Grecia, que ha sido utilizada para describir el comportamiento y el carácter de los autores y de las víctimas como cazadores y cazados. En la antigüedad clásica, por ejemplo, Apiano narró los asesinatos que se produjeron durante el Segundo Triunvirato en el año 43 a. C. y describió a los autores de la masacre como «perros de caza»⁷. La influencia del texto de Apiano es evidente en posteriores representaciones de estos sucesos. Por ejemplo, en las pinturas de Antoine Caron sobre este tema, realizadas entre 1560 y 1566, la brutalidad de los autores, la macabra acumulación de cabezas, las víctimas indefensas (todo ello presente en el texto de Apiano) reflejan la ferocidad animal de los tiranos. En 1573, el hugonote François Dubois pintó *La matanza de San Bartolomé*: las poses, los movimientos, la colocación, el espacio urbano de París, todo resulta sorprendentemente parecido a sus equivalentes romanos de la obra de Caron (véanse las figuras 1 y 2). En ambos casos, la metáfora cinégetica reaparece en la descripción de los autores. Por otra parte, en 1516, en al menos dos pasajes de *De Orbe Novo*, Pedro Mártir de Anglería relata la huida de los indios, quienes escapaban de los conquistadores «como liebres perseguidas por perros de caza»⁸.

FIGURA 1: Antoine Caron, *Les massacres du Triumvirat (Beauvais version)*, 1560 (detalle).



⁷ Apiano, *Guerras civiles*, Libro IV, Cap. 3, § 14.

⁸ Pedro Mártir de Anglería, *De Orbe Novo*, Década I, Libro I; Década IV, Libro V. Gracias a Carlos Enrique Castilla por la traducción e interpretación de estos pasajes, que hemos tomado de su tesis doctoral, *La versión española de De rebus oceanicis et Novo Orbe Decades de Pedro Mártir de Anglería: Estudio de las operaciones discursivas del traductor*, Universidad Nacional de Tucumán, febrero de 2010, pp. 185-187.

FIGURA 2: François Dubois, *Le massacre de la Saint-Barthélémy*, 1573.FIGURA 3: Jacques Tortorel y Jean Perrissin, *Le massacre fait à Vassy*, en *Quarante Tableaux*, 1569-1570.

En la Edad Media apareció una nueva fórmula del martirio colectivo. En el siglo XIV, las escenas de martirios se convirtieron en la representación por antonomasia de la desesperación. Los asesinatos masivos bíblicos, especialmente la masacre de los Santos Inocentes, se utilizaron también como puntos de referencia a la hora de reflejar sucesos contemporáneos, como los horrores atribuidos a los turcos en Constantinopla o el saqueo de Otranto (por ejemplo en la *Masacre de los Santos Inocentes* de Matteo di Giovanni, de 1495). Esta fórmula se

convirtió en un modelo para la representación de masacres presentes y pasadas, como puede verse en la serie de veinticuatro *tailles-douces* sobre las guerras civiles francesas diseñadas por Jean Perrissin y grabadas por Jacques Tortorel en 1569 (Figura 3).

FIGURA 4: *Las matanzas de la Liga Católica en París, 1588, 1590.*



En tercer lugar, se ha utilizado una metáfora infernal, en algunos casos para identificar a las víctimas con demonios, y en otros para describir la experiencia de la propia masacre. Esta fórmula surgió en el siglo XVI y pronto se convirtió en una de las formas más potentes de representar los asesinatos masivos. En 1572, Giorgio Vasari fue contratado para finalizar la decoración de la Sala Regia en el Vaticano. El artista trató de representar los conflictos de su tiempo, en una época en la que estaba en juego la causa católica; por este motivo, junto a la vista panorámica de la batalla de Lepanto, incluyó tres frescos que mostraban escenas de las guerras religiosas de Francia. En este caso, la forma representacional cinagética no aparecía, sino que se veía sustituida por una infernal. Los frescos que representan el asesinato del almirante Coligny muestran al ángel exterminador del libro de Samuel sobrevolando la escena: los autores de la masacre no están animalizados, pero las víctimas son convertidas en demonios⁹. Sin embargo, existe también un uso diferente de la fórmula infernal, uno que condena a los autores y no a las víctimas, que es el que finalmente predominó. Un ejemplo de ello puede

⁹ Angela Böck, *Die Sala Regia im Vatikan*, Zúrich, 1997.

contemplarse en un pliego impreso que data de 1590, conservado en la Staatsbibliothek de Berlín, que muestra a figuras bestializadas de la Liga Católica masacrando protestantes en París durante las guerras francesas de religión (véase la Figura 4). La genealogía de esta fórmula se remonta a Bartolomé de las Casas, quien, en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), describe varios aspectos de la conquista de México y Sudamérica con referencias al infierno. Un pasaje que hace referencia a las masacres que tuvieron lugar en Nueva España dice: «Tras numerosos ataques injustos contra la población nativa y masacres infernales en el transcurso de las cuales, y sin mediar provocación alguna, fue responsable de una carnicería a gran escala, [este capitán español] procedió a imponer en toda la zona el reino del terror tan del gusto de los carniceros españoles del Nuevo Mundo»¹⁰. Las metáforas empleadas por el dominico fueron reflejadas en los grabados de Theodore de Bry para la primera edición ilustrada de la *Brevísima relación* en 1598. Las Casas parece ser el primer escritor que describe sistemáticamente una experiencia terrenal como un infierno en vida, sin atribuir tacha moral alguna a las víctimas. Es posible que haya sido el comienzo de un proceso que habría de completarse solo en el siglo XVII, a lo largo del cual el infierno perdió sus cualidades sobrenaturales y se convirtió en una creación humana, carente de connotaciones teológicas y escatológicas¹¹.

Estas tres fórmulas no han desaparecido en la historia más reciente, pero se han tornado cada vez más inadecuadas para representar la enormidad de los delitos masivos y violentos. De hecho, podría afirmarse que las sucesivas apariciones de las fórmulas representacionales discutidas más arriba fueron provocadas por los límites a la representación que se alcanzaron en cada época. Frente al problema que suponía representar lo que era casi imposible representar, los artistas, escritores e historiadores recurrieron a nuevas metáforas en un intento por encontrar alguna forma de relatar y describir las masacres. Pero las fórmulas que utilizaron a su vez resultaron insuficientes al ser confrontadas con otros crímenes aún más graves. Los genocidios del siglo XX y las carnicerías que supusieron las guerras mundiales de nuevo pusieron a prueba los mecanismos existentes de representación: caza, martirio e infierno fueron utilizados, pero ya no eran capaces de transmitir la auténtica dimensión de las masacres.

¹⁰ Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Londres, 1992, pp. 68-69; traducción modificada.

¹¹ Véase Daniel Walker, *The Decline of Hell*, Londres, 1964.

Dos ejemplos ilustran esta afirmación. *Maus*, de Art Spiegelman, regresó al antiguo género de la fábula para relatar el horror de la Shoah: los animales se convirtieron en los actores colectivos del genocidio judío en Europa¹². Los judíos fueron transformados en ratones, los nazis en gatos, los polacos en cerdos, los americanos en perros y así sucesivamente. Naturalmente, la familiaridad que nos une con el formato de la fábula ha provocado una estrecha identificación del mundo emocional de los animales con el de los humanos; el sufrimiento de los primeros representa el sufrimiento de los segundos y viceversa. En *Maus*, la asimilación de ambos desemboca en un arabesco paradójico (animal-humano-animal) cuando el hombre-ratón judío muere «extrañamente», «como ese perro». Pero hay dos momentos en la historia donde la fábula animal se interrumpe para incluir episodios con personajes humanos: el suicidio de Anja, la madre de Spiegelman, y la escena que muestra la cólera con la cual Art recibe el éxito de la primera parte de su libro. En ambas ocasiones, la fórmula infernal llega a dominar la representación. Posiblemente, también merece la pena destacar en este momento que la primera reacción de los soldados aliados que liberaron los campos de concentración al concluir la guerra fue describir lo que presenciaron como un «infierno». *Maus*, por lo tanto, parece oscilar entre dos fórmulas: la cinegética (gatos que cazan ratones) y la infernal, pero esta misma inestabilidad sugiere que ninguna de las dos es totalmente idónea.

Un segundo ejemplo, más reciente, es el de la película de animación *Vals con Bashir* (2008), de Ari Folman y David Polonski, que narra el intento de Folman por recuperar sus recuerdos de la invasión israelí del Líbano durante 1982, en la que participó como soldado cuando tenía 19 años. En un momento del relato, un psicólogo al que acude en el presente cuenta la historia de un soldado israelí, fotógrafo de profesión, que había logrado soportar la guerra convenciéndose a sí mismo de que estaba viendo todo a través de la lente de la cámara, creando una distancia que, en términos warburgianos, evitaba que los hechos le hicieran daño. Sin embargo, esta construcción se derrumba cuando asiste a la innecesaria masacre de unos caballos árabes en el hipódromo de Beirut. Los caballos han sido sacrificados por miembros de las milicias falangistas, aliados de los israelíes, cuando estos se dirigían hacia los campos de refugiados palestinos de Sabra y Shatila. La total inocencia de los animales que

¹² Art Spiegelman, *Maus: A Survivor's Tale: I. My Father Bleeds History, and II. And Here My Troubles Began*, Nueva York, 1986 y 1991. La primera versión del cómic apareció en 1972; lo que luego se convirtió en novela gráfica fue serializado en 1980-1991.

yacían en el suelo simboliza la inocencia de los refugiados que habrían de ser asesinados poco después. Desde tiempos remotos, las referencias a la caza han estado asociadas frecuentemente a una profunda simpatía por el dolor de los animales cazados, y ello en parte explica la atracción que ejerce la fórmula cinegética. Sin embargo, aunque la asociación del sufrimiento humano y animal presente en *Vals con Bashir* podría considerarse todavía como una reafirmación de la fórmula, las abrumadoras imágenes de la muerte no dejan lugar a un *Denkraum* [espacio de reflexión] ni a la posibilidad de una representación estable. Todo ello sugiere que ahora la fórmula es apenas capaz de contener el crimen.

Quizá sea exagerado afirmar que ha surgido una fórmula representacional completamente nueva; no obstante, se han realizado experimentos con otras posibilidades estéticas, principalmente a través del uso de siluetas. En Argentina, la dictadura militar estableció una maquinaria clandestina que reprimió brutalmente la disidencia social y política, en parte mediante lo que pronto habrían de llamarse *desapariciones*: el secuestro, encarcelamiento, tortura y asesinato de miles de personas, cuyo destino en muchos casos continúa siendo desconocido. Desde que se llevó a cabo una enorme manifestación conocida como *El siluetazo*, que tuvo lugar durante los últimos meses del régimen militar, el 21 de septiembre de 1983, las siluetas se han convertido en uno de los principales símbolos de los *desaparecidos*. Tres artistas, Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores, contactaron con la asociación de madres de los desaparecidos, las Madres de la Plaza de Mayo, y juntos organizaron una *performance* en la que los transeúntes posaban como modelos de siluetas que simbolizarían a los *desaparecidos*¹³. Los habitantes de Buenos Aires prestaron sus cuerpos vivos de modo que los contornos de los ausentes pudieran dibujarse sobre papel y distribuirse por toda la ciudad (Figura 5). De acuerdo con los propios artistas, la idea fue inspirada por un póster publicado en el *Correo* de la UNESCO en octubre de 1978, donde el artista polaco Jerzy Skapski representaba a las personas que morían todos los días en Auschwitz como una cadena de siluetas. *El siluetazo* constituyó el punto de partida de una larga tradición, todavía viva, en la que los *desaparecidos* son representados de la misma forma. A modo de ejemplo, el edificio de la Escuela de Mecánica de la Armada, en el corazón de Buenos Aires, sirvió durante la dictadura como campo

¹³ Para consultar la colección de documentos, testimonios y debates sobre el legado del evento, véase Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (eds.), *El siluetazo*, Buenos Aires, 2008.

de detención, tortura y asesinato. En 2005, fue convertido en un *lieu de mémoire*. Desde entonces, la valla que lo rodea ha quedado cubierta con docenas de siluetas, algunas coloreadas en tonos oscuros y otras grabadas con los nombres de desaparecidos.

FIGURA 5: *El siluetazo*, Buenos Aires, 1983.



Este mecanismo visual se ha extendido también al vecino Chile. En el sótano de un museo dedicado a los derechos humanos y la memoria de la dictadura de Pinochet, inaugurado en Santiago en 2010, los arquitectos brasileños construyeron una cámara subterránea en la cual Alfredo Jaar creó una instalación denominada *La geometría de la conciencia*. Tras descender a una habitación oscura, el visitante se enfrenta a un muro de siluetas luminosas, que representan tanto a las víctimas del régimen militar como a los supervivientes. De pronto, las luces se apagan, pero las figuras permanecen en las retinas de los espectadores. El paso de la luz a la oscuridad indica metafóricamente la relación existente entre presencia y desaparición, entre ausencia y memoria. La multiplicación de siluetas y la alternancia de luz y sombra producen una sensación abrumadora y siniestra, que refleja implícitamente la escala del asesinato masivo y el daño que supuso para la sociedad chilena. Al mismo tiempo, la ubicación de la obra de arte y su inclusión de las víctimas y de los supervivientes podría llevarnos a interpretar *La geometría de la conciencia* como un ritual funerario. La misma situación de los *desaparecidos* está definida por el hecho de que sus familias no pudieron identificar ni enterrar los cadáveres de sus seres queridos.

También el cine nos ofrece ejemplos relevantes. El título de la película de 1999, *Garage Olimpo*, dirigida por Marco Bechis, alude a uno de los centros de detención y tortura del régimen militar argentino. La protagonista es una activista política capturada por la junta. Al final de la película, vemos como es lanzada al océano desde un avión militar; pero no vemos su cuerpo, tan solo una sombra moviéndose apenas. La película de Patricio Guzmán de 2010, *Nostalgia de la luz*, ofrece otra muestra. Cerca del final, contemplamos docenas de fotografías de desaparecidos chilenos, algunos a la luz del sol y otros cubiertos por las sombras de los árboles que se mueven al viento. Guzmán cuenta la historia de algunas mujeres que han estado buscando a sus seres queridos durante décadas en el desierto de Atacama, personas que fueron secuestradas por la dictadura de Pinochet durante la «Caravana de la Muerte» de 1973. Todo lo que las mujeres pudieron encontrar de sus parientes fueron fragmentos de huesos. La película termina con una imagen que refleja la búsqueda interminable de las mujeres: la silueta de una de ellas frente a la puesta de sol en medio del desierto.

Hemos visto, pues, que un conjunto particular de sucesos (las desapariciones y los asesinatos asociados a ellas) han sido sistemáticamente representados mediante el uso de un recurso estético específico: la multiplicación de contornos de cuerpos humanos. Sin embargo, la destrucción de vidas e identidades individuales que constituye el núcleo del fenómeno de la desaparición de personas es también una de las principales características de otras masacres históricas que se han producido durante el último siglo. ¿Nos permite este denominador común lanzar la hipótesis de que la silueta podría ser una de las principales fórmulas para la representación de las masacres contemporáneas de manera más general? De hecho, este mecanismo se ha utilizado de manera amplia en los *lieux de mémoire* alemanes vinculados a la Shoah. En algunos casos, se ha empleado directamente. Józef Szajna, un superviviente polaco de Buchenwald, participó en la edición de 1970 de la Bienal de Venecia con su instalación *Reminiscencias*, en la que podemos ver siluetas íntegras, siluetas vacías, y otras pintadas con las rayas de los uniformes del *Lager*. A finales de la década de 1990, Szajna concibió diversas instalaciones que habrían de añadirse al Memorial de Buchenwald en las que un conjunto de siluetas de diferentes tamaños realizadas con cartón y madera formaban una multitud¹⁴. En Berlín, en la estación Grunewald S-Bahn, se levanta un monumento que rinde homenaje a las víctimas que fueron enviadas a los guetos, a los campos de concentración y a los campos

¹⁴ Ingrid Scheurmann y Volkhard Knigge (eds.), *Josef Szajna: Kunst und Theater*, Göttingen, 2002.

de exterminio desde aquel mismo lugar: *Gleis Siebzehn*. En 1991, el escultor polaco Karol Broniatowski excavó el muro delante de la estación creando siete formas humanas huecas que podrían muy bien describirse como siluetas tridimensionales.

Pero no son solamente siluetas, en el sentido estricto del término, lo que se ha utilizado a tal efecto en Berlín. El *Monumento a los judíos de Europa asesinados*, construido por Peter Eisenman y Buro Happold entre 2003 y 2004, es una vasta extensión de grises estelas de cemento cerca de la puerta de Brandenburgo. Puede producir un efecto fantasmal similar al que se crea cuando los visitantes alcanzan a ver a la gente caminando a lo largo de los senderos entre los bloques. No son siluetas, pero sus sombras fugaces nos las recuerdan vagamente. Tratamos de identificar a las personas, de reconocer sus cuerpos, pero es imposible. Esta experiencia nos sugirió la necesidad de ampliar la fórmula de las siluetas para incluir seres espectrales y otros tipos de imágenes. Un ejemplo sería *Fallen Leaves*, la instalación de 1997 de Menashe Kadishman en el Museo Judío de Berlín. El artista cubrió el suelo con miles de máscaras de metal de diferentes tamaños; los visitantes atravesaban este mar de máscaras que emitían sonidos angustiados y discordantes. De nuevo no nos enfrentamos en este caso con una multiplicación de siluetas, sino con máscaras, réplicas, fantasmas, que podrían considerarse como tipos de *Doppelgänger*.

En realidad, quizá podríamos describir la fórmula contemporánea empleada para representar masacres y genocidios como «la multiplicación de los *Doppelgänger*». Naturalmente, esta fórmula no ha sustituido totalmente a las anteriores, pero ha llegado a predominar. La extensión del concepto nos permite articular nuestros argumentos con representaciones de inquietantes dobles, así como de sombras ausentes. En este punto resulta quizá significativo que Sigmund Freud, en su elaboración del concepto de lo siniestro, cita en cuatro ocasiones fragmentos de la novela de Adelbert von Chamisso *Peter Schlemihl*, de 1814, en la que el protagonista vende su sombra al diablo sin darse cuenta de que, al perderla, también pierde su lugar en el mundo. El romanticismo alemán constituye también la fuente de la poderosa asociación existente entre sombras, siluetas y dobles: desde que Jean Paul Richter acuñó el término *Doppelgänger* en su novela *Siebenkäs*, de 1796, este motivo ha representado un asunto patológicamente dividido entre realidad y fantasía, lo que E. T. A. Hoffman definió como un «dualismo crónico»¹⁵.

¹⁵ E. T. A. Hoffmann, «Chronischer Dualismus», en *Werke, Band 5: Späte Werke*, Darmstadt, 1979, p. 311.

¿Es posible que sea esta capacidad de oscilación lo que otorga a las sombras y a los *Doppelgänger* su fuerza como componentes de una fórmula representacional contemporánea? El dualismo está presente, por ejemplo, en dos líneas del trabajo artístico de Christian Boltansky: los teatros de sombras, en los que pequeñas figuras hechas a mano son iluminadas de modo que proyecten extensas sombras sobre el muro y sus series de retratos de personas identificables. En estas obras, los sujetos fotografiados son en algunos casos víctimas de la Shoah, pero en otros no tienen conexión con el genocidio. No obstante, de acuerdo con el experto en literatura holandés Ernst van Alphen, el Holocausto está presente en ambos tipos de imagen, porque transforman a los sujetos en objetos, están envueltos en un clima de duelo y transmiten una triste normalidad ante la muerte¹⁶. La descripción es válida también para los monumentos y obras artísticas que hacen referencia a otras masacres. En el Museo de Tuol Sleng, en Phnom Penh, una multitud de fotografías y restos humanos, al verse desde cierta distancia, crean la ilusión de encontrarse frente a siluetas inidentificables. En Ruanda, el *Doppelgänger* deja de ser una creación estética para convertirse en un vestigio físico de vida y de muerte. En 1994, Gilles Peress fotografió a las víctimas ruandesas *in situ*; en una de sus imágenes, la descomposición del cuerpo asesinado de una persona ha dejado grabada en el suelo su silueta (Figura 6). En otra, una mortaja oculta la individualidad de un cadáver, que se convierte en una silueta tridimensional.

Las masacres históricas, no la guerra, constituyen el centro de nuestra investigación. Sin embargo, en algunos casos excepcionales, la disparidad de medios existente entre dos bandos en conflicto es tan enorme que los resultados pueden ser considerados masacres. Max Ernst utilizó tres siluetas completas idénticas en 1920 en un *collage* titulado *La masacre de los inocentes*. Son representaciones de mártires que, atormentados por el miedo, huyen de un monstruo, mitad animal, mitad máquina, que los ataca desde lo alto. En la antigua masacre cristiana a la que alude el título de la obra de Ernst, escuchamos ecos de la moderna matanza que se produjo durante la Gran Guerra. Los ataques nucleares contra Hiroshima y Nagasaki constituyen otro ejemplo obvio. El día de la explosión en Hiroshima, el periodista gráfico Yoshito Matsushige tomó una foto de la sombra que había dejado en unos escalones una persona que se había sentado en ellos. Pocos días después, otro fotógrafo, Eiichi Matsumoto,

¹⁶ Ernst van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford, 1997, pp. 103-109.

tomó fotos similares de la huella dejada por una persona apoyada contra un muro en Nagasaki. Varios artistas y supervivientes japoneses se han hecho eco de estas imágenes en su obra. Ogawa Sagami, que tenía 28 años en el momento de la explosión de Hiroshima, pintó un lienzo veinte años después en el que los muertos aparecen como siluetas; Rikuo Fukamachi, que tenía 13 años en agosto de 1945, dibujó la imagen de un niño convirtiéndose en una silueta con los bordes iluminados por el resplandor de la explosión. La repetición del recurso de las sombras en estos casos indica la amplia validez transcultural de la fórmula representacional de la silueta/*Doppelgänger*.

IV

¿Cuál es el objetivo de esta investigación? Quizá pueda crear una distancia, un *Denkraum* en términos warburgianos, entre los hechos traumáticos y la persona que trata de narrarlos o explicarlos. Esta separación no soluciona el problema de los límites de la representación, pero nos permite evitar el riesgo de parálisis, silencio y rechazo de cualquier tipo de comprensión de estos horrores. La búsqueda de las fórmulas históricas utilizadas para describir las masacres también puede ayudarnos a comprender dos cosas importantes. En primer lugar, nos acerca más al contexto de las masacres (las cadenas de causa y efecto que las rodean) aunque su núcleo siga estando fuera de nuestro alcance. En segundo lugar, nos proporciona herramientas para examinar los recursos simbólicos de los autores, que usaban estas fórmulas antes de que los defensores de las víctimas se las apropiaran para recordar y comprender lo que ocurrió.

Sin embargo, también existe un grave peligro en la búsqueda de tales fórmulas, puesto que implica un proceso de generalización que, sin querer, podría reproducir la uniformidad que el perpetrador trató de imponer sobre las víctimas. Este es el origen de las identidades colectivas imaginarias que los asesinos, a su vez, transforman en una fuente de legitimación para el exterminio de miles de vidas y experiencias. ¿Cómo podemos evitar tales distorsiones? Equilibrando, siempre que sea posible, el uso de categorías globales con una búsqueda de personas concretas, individuales y de sus sufrimientos y destinos específicos. El Centro de Documentación que se encuentra bajo el *Monumento a los judíos de Europa asesinados*, en Berlín, ofrece un ejemplo. Las estelas que se extienden sobre la tierra son uniformes, indistinguibles y señalan la enormidad del delito que fue cometido sin dar ningún detalle. Pero

la documentación disponible bajo tierra altera la escala abruptamente. Allí, los visitantes tienen acceso a una colección de pequeños testimonios, precisos, profundamente emocionales, expresados por personas identificables. Contemplamos su escritura, aprendemos sus nombres, descubrimos detalles sobre sus vidas.

FIGURA 6: Gilles Peress, *Rwanda*, 1994.



El genocidio nazi ha sido objeto de varias descripciones contemporáneas. Por ejemplo, dos fotógrafos profesionales de las SS, Ernst Hoffman y Bernard Walter, capturaron imágenes de Auschwitz que supuestamente iban a ser destruidas una vez que el campo de concentración fuera abandonado. Pero ciento noventa y tres de esas fotografías fueron encontradas fortuitamente y valientemente conservadas por Lilly Jacob, una superviviente. Muchas de estas imágenes tratan de representar a las víctimas como alimañas, revirtiendo la metáfora cinegética que se había venido utilizando para describir las masacres desde la antigüedad clásica, animalizando a los asesinados y no a los asesinos. No obstante, en otras instantáneas, la humanidad de las víctimas resiste cualquier intento de suprimirla; la inmediatez de la imagen frustra cualquier tentativa de manipularla por parte del fotógrafo. Los investigadores de Yad Vashem han identificado al menos a seis personas de una de estas imágenes (Figura 7). De derecha izquierda, la niña que está de pie es Gerti Mermelstein, de Mukacheve, en lo que ahora es Ucrania; la niña que está sentada en el suelo a su derecha es su hermana y la mujer detrás de la niña es la madre

de ambas; a su izquierda, la anciana con el pañuelo en la cabeza es Tauba Mermelstein, la abuela de Gerti; la mujer del gorro de lana a su lado es su hija, Laja Mermelstein-Vogel y los dos niños que permanecen de pie en primer plano son Reuven y Gershon, los hijos de Laja. Todos ellos murieron en las cámaras de gas de Auschwitz, entre mayo y junio de 1944.

FIGURA 7: Birkenau, Polonia, mayo-junio de 1944.



Quizá deberíamos finalizar donde empezamos, con un ejemplo de Argentina que refleje la misma lucha por conservar la identidad propia. Víctor Bastera trabajaba en una imprenta de Buenos Aires. Fue encarcelado en la Escuela de Mecánica de la Armada, pero sobrevivió. En 1980, Bastera tomó algunas fotografías en secreto de varios desaparecidos. Quería sacar clandestinamente las imágenes del campo y llevarlas a las familias de las víctimas. Graciela Alberti, que fue secuestrada el 17 de marzo de 1980, parece profundamente triste. Fernando Brodsky, en cambio, sonríe confiadamente, aunque su rostro muestra claros signos del tormento que ha sufrido (Figura 8). Los cuerpos de Graciela y de Fernando fueron probablemente lanzados al mar desde un avión, quizá mientras todavía estaban vivos. Aún están desaparecidos.

FIGURA 8: Víctor Bastera, retratos de Graciela Alberti y Fernando Brodsky, 1980.

