

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

Genocidio: verdad, memoria, justicia y elaboración

DE LA ESCENA DEL CRIMEN A LA ESCENIFICACIÓN. EL PERPETRADOR COMO RECLUTADOR DE MIRADA; UN PROCESO PORNOGRÁFICO.

El derecho como narración

Una historia jurídica es un conjunto de relatos narrados ante un tribunal de justicia. En el entramado del proceso legal hay un relato acusador de alguien que demanda, que intenta referirse a otro relato institucional, más genérico y más abstracto que es la norma jurídica, ante otro relato defensivo de la parte demandada. El carácter jurídico de los relatos no se deriva de los hechos narrados, ni del carácter defensivo o acusatorio de cada uno de los relatos, sino del carácter institucional de quienes lo cuentan y de quienes lo escuchan.¹ La versión que la institución da del relato judicial es la que redacta el juez en la sentencia. De manera tal que, cada uno de las partes: juez, demandante, demandado, y sus relatos, cumplen una función decisiva en el derecho. El proceso está determinado por un conjunto de reglas que determinan qué historias son admitidas, quiénes, y en qué tiempo deben ser contadas; situación que hace que un relato o historia común devengan en historias o casos jurídicos. En su estructura, el relato debe ser contado por quien tenga capacidad y legitimidad para hacerlo. Es decir, debe contarse acerca de una lesión que se ha producido en los bienes o en la persona del narrador.

Esta postura del jurista como artista del lenguaje es sostenida por James Boyd White, reafirmada por la obra *Poetic Justice* de Martha Nussbaum, y en Bélgica, siguiendo tanto a los filósofos Castoriadis, Paul Ricoeur, como a Nicole Loraux, François Ost nos dice en *Raconter la loi*² que en la práctica jurídica frente a la instancia judicial opera el relato con sus diversas alternancias: descripción, prescripción, narración.

La potestad jurisdiccional, aquello que en latín es la *juris dictio* es la actividad del juez como intérprete o traductor, llevada a cabo bajo la intermediación de relatos presentados por la praxis narrativa de las partes.³

El *ars juris* o el arte del derecho es el arte de decir lo justo, lo que justamente es atribuible a cada uno; es decir la perpetua y constante voluntad de dar a cada uno lo suyo. Como todo arte, el dar a cada uno lo suyo exige un saber y un querer. La justicia es la virtud de cumplir y respetar el derecho, no la virtud de crearlo. La justicia no atribuye las cosas, sino que sigue al hecho de que ya están atribuidas. Precisamente porque Ticio tiene en su poder (o puede dañar) lo que es de Cayo, Ticio es justo cuando da a Cayo (o respeta) su cosa.⁴ De manera tal que la justicia es virtud de las relaciones sociales, siempre reclama dos sujetos: aquel de quien es la cosa y aquel que, por tenerla

¹ Talavera, Pedro. Derecho y literatura. Editorial Comares, Granada 2006

² Ost, François. Raconter la loi; aux sources de l'imaginaire juridique. Odile Jacob. Paris, 2004

³ Calvo, José. Derecho y narración. Materiales para una teoría y crítica narrativista del Derecho. Ariel Derecho. Barcelona, 1996

⁴ Hervada, Javier. Introducción crítica al derecho natural. Editorial Ábaco de Rodolfo Depalma. Buenos Aires, 2008

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

(o por dañarla) se la devuelve, se la da. La justicia mira a los hombres uno a uno, no en multitud, da lo suyo a cada uno. “Lo suyo” es una traducción del *ius suum*: la cosa que es debida, la cosa que se adeuda. Así, “lo justo” es lo mismo que lo suyo, fórmula impresa en Cicerón como el *ius suum cuique tribuendi*. De manera tal que el arte del derecho consiste en determinar lo que es de cada uno, siendo el derecho en sentido propio y estricto, no un poder o facultad, sino una cosa; una cosa dicha.

Ahora bien, el delito es esencialmente una acción, un acto, un hecho, un acontecimiento. Quien concreta una acción que coincide con la figura legal, realiza una acción típicamente antijurídica. De tal manera que la acción debe ser antijurídica, y la antijuridicidad, a su vez, típica.⁵ El delito es una acción típicamente antijurídica y culpable. Es decir, que la culpabilidad debe estar enmarcada dentro de la figura típica que da la legalidad. Cuando decimos que el delito es acción, señalamos la corporeidad de lo que jurídicamente se declara delictuoso; una acción que responde a la voluntad. La cualidad de típica está dada por la identificación de una conducta con la prevista en una figura de delito. La tipicidad responde al adagio latino *nullum crimen, nulla poena sine lege poenale*. La antijuridicidad es, formalmente, la contrariedad a derecho. En un Estado democrático de Derecho la antijuridicidad penal requiere la tipicidad penal sobre un comportamiento; la conducta humana no importa al derecho penal como movimiento físico, sino como dotada de significado social.⁶

El genocidio es un delito del *jus cogens*, norma imperativa de derecho internacional general; su juzgamiento y sanción están sujetos a la jurisdicción universal. Como gravísima violación de las normas imperativas del derecho internacional, el genocidio impone obligaciones del Estado que ha cometido el delito frente a la comunidad internacional toda, aquello que en la doctrina jurídica se denomina efecto *erga omnes*.⁷ De tal manera la Convención de 1948 para la Prevención y Sanción del Delito de Genocidio que tipifica la acción genocida bajo la definición dada por Rafael Lemkin, puede ser aplicada con retroactividad. Mientras que la Convención no excluye ni exige su aplicación retroactiva, el Estatuto de la Corte Penal Internacional, sancionado en 1998, estipula que la Corte tendrá competencia únicamente respecto de crímenes cometidos después de la entrada en vigor del Estatuto. De todas maneras, en caso de controversia en cuanto a si la Corte tiene o no jurisdicción, es la Corte quien debe decidir.

Si bien la Convención contra el Genocidio no ha sido ratificada universalmente, la prohibición del genocidio debe ser considerada de *ius cogens*. La necesidad de instituir sistemas supranacionales de tutela de los derechos universales es de vital importancia ya que los mayores responsables de los crímenes contra la humanidad han sido los mismos Estados. El poder normativo y coercitivo de los Estados nacionales resulta anacrónico y ya no sólo porque los propios Estados son los que cometen los delitos, sino porque las amenazas del mundo de hoy provienen de fuerzas transnacionales e infranacionales.⁸ Ello dio lugar a la aprobación en 1998 del Estatuto de Roma para una

⁵ Balestra, Fontán. Derecho Penal, Introducción y Parte General. Abeledo Perrot, Buenos Aires, 1980

⁶ Mir Puig, Santiago. Derecho Penal; Parte General. Julio César Faira editor, Montevideo- Buenos Aires, 2006

⁷ De Zayas, Alfred. El genocidio contra los armenios 1915- 1923. Y la relevancia de la Convención de 1948 para la prevención y sanción del delito de genocidio. Catálogos, Buenos Aires, 2009

⁸ Eiroa, Pablo. La Corte Penal Internacional. Fundamentos y jurisdicción. Ad- Hoc editora, Buenos Aires, 2004

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

Corte Penal Internacional. Se abría así la expectativa de que el derecho internacional penal pudiese disminuir el recurso a los acuerdos políticos que promovieran la impunidad de los Estado. La idea de instituir un tribunal penal internacional se hacía evidente una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, cuando se dispuso la creación del Tribunal de Nuremberg. Se trataba, sobre todo, de la justicia de los vencedores, de un tribunal impuesto por los aliados. Frente a los eventos acaecidos en la ex Yugoslavia y en Ruanda, se conformaron dos tribunales internacionales para perseguir y juzgar los crímenes cometidos en tales territorios. Se creyó que un sistema de justicia penal organizado a nivel internacional en modo preventivo e idóneo para ser aplicado de manera universal y geográficamente uniforme con jurisdicción obligatoria tutelaría los derechos universalmente reconocidos de manera eficaz.

A partir de la Segunda Guerra Mundial se creaba un nuevo orden internacional con la Carta de las Naciones Unidas en 1945 y la Declaración Universal de Derechos Humanos en 1948. La caída del muro en 1989 parecía inaugurar una instancia propicia para una consolidación de una internacionalización del derecho. Sin embargo, los años noventa revelaron el decenio en el cual la guerra fue instrumento de poder. Por otro lado, apenas comenzada la década, la operación “Desert Storm”, una coalición de países aliados bajo la coordinación de EEUU, se unía para reprimir con fuerza de guerra los crímenes internacionales, presentándose ante el mundo como el modelo de “guerra global”.

Este movimiento implicó una deslegitimación del orden establecido por la Carta de 1945. Después del 11 de septiembre de 2001, el gobierno de Estados Unidos anuncia la perspectiva de un futuro bélico que se perfila como elemento destructivo del derecho internacional. Tomar la seguridad internacional a manos de potencias aliadas implica un *dominus mundi* disolutorio del orden mundial. Las intervenciones en Afganistán e Iraq se basan en nuevos conceptos estratégicos norteamericanos que permiten anticipar el ataque para prevenir la supuesta amenaza. De manera tal que la entrada en vigor del Estatuto que crea la Corte Penal Internacional genera ciertas dudas si se piensa en el contexto político internacional.

El mantenimiento de la paz en base al modelo de Westfalia es inoperante en la era de la interdependencia global. De allí la necesidad de crear sistemas supranacionales de tutela de los derechos universalmente reconocidos. El Preámbulo del Estatuto de Roma establece: “los crímenes más graves de trascendencia para la Comunidad internacional en su conjunto no deben quedar sin castigo”. Para restablecer la legalidad el derecho internacional se vale de la aplicación de penas, supera las soluciones judiciarias específicas (tribunales *ad- hoc*) creando una Corte idónea para ser aplicada de manera universal y uniforme.

Los crímenes sobre los cuales la Corte tendría jurisdicción serían, genocidio (destrucción total o parcial de un grupo nacional, étnico, racial o religioso), crímenes contra la humanidad (ataque generalizado o sistemático contra una población civil) y los crímenes de guerra (cuando se comenten como parte de un plan o política).

Siendo los Estados reticentes en resignar sus soberanías, manteniendo el recurso a sus jurisdicciones estatales de manera insustituible el sistema se debilita ya que los alcances de la obligación de cooperar prevista en el Estatuto afectan sólo a los Estados que lo han ratificado. Luego de retirar su firma el 6 de mayo de 2002, EEUU promueve una

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

campaña dirigida a generar un fracaso de la Corte.⁹ Otro de los elementos que confirman la precariedad de la instancia internacional es la disposición que consiente al Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas suspender las investigaciones o un proceso judicial.¹⁰ Por lo pronto, la idea de una justicia planetaria o global se ve opacada por mecanismos que imponen el predominio mundial de los Estados más poderosos.

Asistimos hoy día a la necesidad de la configuración del ciudadano universal, con una jurisdicción universal que trascienda la soberanía territorial dispuesta por el estadio del nacimiento del Estado- Nación. Una subjetividad superadora de la modernidad. Sin embargo, este deseo de universalidad se topa con una generación de poder hegemónico que se arroga el lugar de gendarme internacional designando a un enemigo que le atribuye la cualidad de “común” en el sentido de enemigo de la comunidad. El renacimiento de la teoría de la seguridad nacional en el plano mundial le quita toda fuerza al derecho penal para contener al sujeto frente a los delitos, acelerando la producción discursiva acerca del “enemigo”.

Leer el “texto” sinfónico del derecho, ese relato conformado por las diversas voces del litigio transforma las subjetividades, las reforma éticamente, da responsabilidad y heteronomía.¹¹ Entidades que se forman “en respuesta” al testimonio “leído”. Decir la identidad de una comunidad es responder a la pregunta ¿quién? Así, la historia narrada dice el quién de la acción consolidándose en el derecho que responde a la pregunta ¿a quién?

“Genocidio” no es un término histórico, es una definición legal y como tal genera efectos en la relación y convivencia entre los pueblos. Todo derecho supone tres elementos: la ley que lo define, el órgano encargado de aplicar la ley y la sanción consiguiente para el transgresor. Por lo que venimos diciendo más arriba, la vida de relación internacional carece de un tribunal que actúe de manera compulsiva.

El Estado, a diferencia de las personas humanas, es una entidad cuya vida no está limitada a un breve plazo y su “herencia” no es una cuestión de patrimonio sino de soberanía. De eso se trata, de soberanía. La noción de soberanía enunciada y difundida por las revoluciones de 1776 y 1789 que se desarrolló en concepto de independencia y de igualdad de los Estados se ve absolutamente conmovida con los movimientos globalizantes. La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano caracterizó el sentido de “común” de la comunidad internacional.¹² Se ha operado un pasaje del paradigma de soberanía al de biopolítica,¹³ donde la vida común se reduce a pura materia o vida desnuda. Tiempo en el que el intruso da noción de hacer comunidad en la amenaza, el contagio; la común inmunidad.

El orden internacional resulta inefectivo por el hecho de que sus órganos son, al decir de Ferrajoli, un “tercero impotente”.¹⁴ Recordemos que 1789 no sólo fue el inicio del concepto de soberanía sino que en su reverso el Terror provocó una violencia en

⁹ Eiroa, Pablo, op. cit.

¹⁰ Barcesat, Eduardo, prólogo al libro de Zaffaroni, Raúl Eugenio. Crímenes de masa. Ediciones Madres de Plaza de Mayo. Buenos Aires, 2010

¹¹ Mèlich. Joan- Carles. La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto. Anthropos, Barcelona, 2001

¹² Costa, Podestá; Ruda, José María. Derecho Internacional Público. Tipográfica editora argentina, Buenos Aires, 1985

¹³ Espósito, Roberto. Immunitas: protección y negación de la vida. Amorrortu editores, Buenos Aires, 2005

¹⁴ Ferrajoli, La sovranità del mondo moderno, citado en Eiroa, Pablo, La Corte Penal Internacional, op.cit.

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

respuesta a la aristocracia del Antiguo Régimen. El cuerpo social necesitó nuevos rituales para convertir lo necesario en deseable, y allí, la retórica sadiana como discurso.¹⁵ Merodeo que realizamos para advertir cómo el horror, la violencia y la decapitación en el momento en que el derecho no se pronuncia o está en vías de pronunciarse genera una “novela” que toma a la parodia como nuevo modelo de representación. Complots, denuncias, traiciones, decapitaciones, correcciones punitivas, una puesta en escena teatral allí donde la justicia revolucionaria encontraba en la elocuencia judicial de Robespierre el panfleto de la moral republicana, su pedagogía.

Cuando el derecho de la Revolución no estaba consolidado, cuando su práctica procesal era aún equívoca, cuando la abyección del procedimiento consistía en el emplazamiento del pueblo en espectador sin posibilidad de un intervalo, una reflexión, una interpretación, Sade despierta un distanciamiento en el lector a través de un relato violento.¹⁶

1789, fin de siglo. Principios de una era donde aparecen las nacionalidades. Un catálogo agresivo que traduce las maneras sadianas de pensar en contra de la Revolución. O, 2010, principios de un siglo que vislumbra la dilución del Estado-Nación y sus decires. Un derecho que todavía no se escribe da lugar a la implosión de narrativas del odio. La voluntad de poder, el lazo de lo pulsional con lo social y lo político se encarna en destruir toda ilusión romántica, y en ese trabajo de zapa un nuevo terror manipula indicios, añade rastros, acomoda la zona del crimen.

Cuerpo de la víctima- cuerpo del delito

El cuerpo de la víctima en el delito de genocidio ha desaparecido. Perdido y muerto en el desierto, muerto y tirado al río o al mar, convertido a otra religión y anulada su identidad. Decir que la víctima ha sido exterminada del mundo es decir que no hay cuerpo enterrado, no hay sepultura que pueda hablar de él bajo la inscripción de un nombre en la piedra.

El derecho como artefacto de la civilización, de la cultura, en su práctica de reconstruir la escena recoge los indicios del crimen, el comportamiento geográfico del criminal, los elementos con que se cometió el acto delictivo. Los elementos materiales, los rastros, las huellas, los indicios que permiten probar el crimen evidenciando su existencia constituye el cuerpo del delito. El cuerpo del delito por excelencia en hechos que tienen como accionar la muerte es el cadáver. El proceso legal es la forma que tiene la comunidad de dramatizarse, de narrarse en un guión fundado en la proyección y la reciprocidad.¹⁷ El guión de una obra de teatro a diferencia del guión en el tribunal no se modifica, la audiencia permanece pasiva sosteniéndolo. Mientras que en el proceso la acción es incompleta y requiere la intervención del tribunal, su audiencia, en la medida en que la historia (jurídica, del delito) se vuelve a contar. El auditorio que configura el tribunal está allí para “hacer real” el hecho, mientras que en el teatro el simulacro es

¹⁵ Frappier- Mazur, Lucienne. Sade y la escritura de la orgía. Poder y parodia en Historia de Juliette. Ediciones artes del sur. Buenos Aires, 2006

¹⁶ Blanchot. M., citado en Frappier- Mazur, Lucienne, Sade y la estructura de la orgía, op.cit.

¹⁷ Scarry, Elaine. The body in pain. The Making and Unmaking of the World. Oxford University Press, New York, 1985

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

convenido. La reconstrucción del hecho tiene por fin la compensación, a la manera del protagonista y el antagonista en una obra, el abogado demandante y el demandado están allí para ofrecer y desestimar indicios alrededor de un cadáver (o aquellos elementos que prueben la muerte).

El terror del genocidio no sólo hace desaparecer los cuerpos sino que también destruye el lenguaje. La puesta a prueba de la lengua en los interrogatorios desvanece la creencia en su verdad. Además, el terror coloca al lenguaje en una situación anterior, en el estadio gutural de los gritos. Momento en el que el dolor causa una reversión al pre-lenguaje. Allí, la sentencia, como documento verbal, podría registrar ese pasaje del dolor al habla. De manera tal que el derecho se convierta en inventor de lenguaje. La destrucción de la voz en el interrogatorio al prisionero y el desmoronamiento de la lengua en el dolor físico necesitan de un sistema de la cultura que asuma la reconstrucción de la suspensión de la cultura.

La confiscación de las víctimas¹⁸, de la disposición sobre sus cuerpos requiere de nuevos rituales como constructores de civilidad. La puesta en escena desde el teatro dialéctico del tribunal podría recrear un cuerpo, el cuerpo del delito.

El principio universal en la costumbre internacional por el cual la violación a las normas del derecho de gentes pueden ser entendidas por cualquier tribunal nacional, encuentran en la Constitución de la Nación Argentina (artículo 118) su eco: *cuando el delito se cometa fuera de los límites de la Nación, contra el Derecho de Gentes, el Congreso determinará por una ley especial el lugar en que haya de seguirse el juicio*". Esta competencia supletoria o complementaria ha sido sometida por muchos estados a un tribunal internacional abriendo la competencia universal del tribunal de Roma. Universalidad de la competencia que está sujeta a la suscripción del tratado. Así la jurisdicción penal internacional surge como necesidad ante la opción entre proceso o linchamiento, entre Nüremberg y Dongo.¹⁹ (Allí donde se ejecutaron a quince personas, colgados por los pies y expuestos al público, pisoteados y desmembrados; Mussolini, su amante Clara Petacci, secretarios, ministros, Marcello Petacci, hermano de Clara). El derecho internacional penal se va configurando para reducir un ámbito de poder sin control, y las penas y las sentencias son una alternativa eficaz para no regresar al estado de *bellum* de sociedades preestatales. Sin embargo, como dijimos más arriba, la jurisdicción de ese estado mundial tiene las debilidades de la aplicación militarizada de poderes hegemónicos sobre el sujeto/s calificado como "enemigo".

Testificar el momento en que el dolor causa una reversión al registro del pre-lenguaje de gritos y gemidos es testificar la destrucción del lenguaje, pero estar presente en el tiempo en que una persona proyecta parte de su sensibilidad en un habla es estar frente al nacimiento del lenguaje mismo.²⁰ Los "traductores del dolor" como lugares de fe en la lengua, son la instancia médica y sus protocolos, el tribunal, pero también el arte. Cuando la medicina como el derecho, elaboradores institucionales del cuerpo y sus estados, vieron invertidos sus condiciones éticas en los campos de concentración; convergiendo el cuerpo en la escena del laboratorio y el status jurídico en un proceso de producción y de aniquilamiento, se participa de un estadio agónico del lenguaje. Queda el arte como fuente "inventora" de una lengua.

¹⁸ Zaffaroni, Eugenio Raúl. El enemigo en el derecho penal. Ediar, Buenos Aires, 2009

¹⁹ Zaffaroni, Eugenio Raúl. El enemigo en el derecho penal, op.cit.

²⁰ Scarry, Elaine. The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World, op.cit.

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

El genocidio extermina los cuerpos matando y aplicando un dolor extremo con sus figuras de terror. La naturaleza de la práctica del terror consiste en infligir dolor, en hacer visible ese dolor a los otros y en hacer que ese dolor visible sea leído como un dispositivo de poder. La desintegración muestra a un cuerpo transformado en un arma contra sí mismo forzado en interrogatorios y en torturas. De manera tal que el sujeto se encuentra en el mayor grado de aislamiento, pero en el mayor grado de exposición. Y allí radica la insignia del poder, el emblema de la fuerza de un régimen que lo expone a su destrucción. Ahí donde el tribunal no puede entender del caso es el arte como artefacto cultural que socorre en crear una polis. De tal manera que una narrativa hace comunidad, proveyendo símbolos, invistiendo relatos que conformen nuevos mitos históricos. Esas narrativas que conforman identidad no sólo son narrativas de la compasión o amorosas en torno a la destrucción de la que parten, sino que muchas veces suelen ser narrativas del odio²¹.

La hostilidad intensa y la aversión generan pensamientos de dilución. El odio es un afecto complejo cuyo objetivo primario es la destrucción. El elemento primordial de la narrativa del odio es la negación de la intimidad y unas técnicas de propaganda que instigan al odio bajo la instigación al miedo. Repertorios culturales que apelan al estereotipo se encuadran dentro de la política simbólica, deshumanizando al adversario, evocando la repulsión o el disgusto, creando un mensaje público que naturalice esa deshumanización. Políticas que sostienen el odio creando versiones ideológicas del pasado que definan al grupo como víctimas evocando el miedo y reafirmando el peligro latente del colectivo.

La Revolución Francesa fue, al decir de Foucault, una revolución judicial, revolución que intentó dejar atrás el sistema inquisitorial de la indagación propio de la Edad Media y la Iglesia. A pesar de que se creaban sujetos procesales que presentaban sus pruebas de manera pública, la inquisición sobrevivió a la revolución. La fractura que significa la revolución francesa en la historia occidental implica una vuelta a formas populares de administración de justicia.²² Los Estados nacionales dejaban atrás al *Ancien régime* y el poder de la monarquía para concentrar el poder en la pujante burguesía. Ya vimos cómo el terror, las decapitaciones, en definitiva cómo las modificaciones sucedían sobre los cuerpos.

Ante la pérdida de soberanía de los Estados, el proceso de administración de justicia también se ve conmovido; y esa inquisición que la Revolución francesa no pudo erradicar del todo, va extendiéndose desde los márgenes del poder hasta sus vértices. De manera tal que, las formas de interrogación y de persecución del delito sigue el régimen de las marcas sobre el cuerpo en la medida en que no se restaure el verdadero sistema de investigación. Sabemos, la Corte Penal Internacional es un jalón que ayuda a ese proceso, sin embargo, sus maneras deficientes de puesta en acción dejan intacto el germen inquisitorial que aun sigue vigente. Con la crisis del Estado, la desfiguración y la dislocación de cada rama del aparato estatal desarrolla redes estatales paralelas, ya estudiada por Poulantzas en *La crise de l'État*.

²¹ “narrativas del odio” es un término acuñado por el historiador turco Halil Berktaý, término que se centra en los conceptos de traición y victimización

²² Binder, Alberto. Política criminal de la formulación a la praxis. Ad- Hoc. Buenos aires, 1997

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

Así como se ha utilizado el término *weaponize* para referirse a la manera en que se instrumenta una disciplina para usos violentos²³. Podríamos decir que la vuelta a un sistema inquisitorial llevaría a *weaponize* el derecho.

Ante el cuerpo desaparecido de la víctima se expande un pánico demográfico en medio de la población que ve destruido su grupo. De allí, la búsqueda en la urgencia del cuerpo del delito que pueda dar indicios de la vida del colectivo aniquilado.

Difícil tarea, ya que siempre que hablamos de delito nos referimos a acciones cometidas por personas a personas. La tarea de rastreo de los indicios, no sólo se ve impedida por la falta del cuerpo físico de la víctima sino que el cuerpo del delito tiene que vérselas con lo inhumano. Recordemos las palabras de Primo Levi: “es hombre quien mata, es hombre quien comete o sufre injusticias; no es hombre quien perdido todo recato, comparte cama con un cadáver. Quien ha esperado que su vecino terminase de morir para quitarle un cuarto de pan está, aunque no se culpa suya, más lejos del hombre pensante que el más zafiro pigmeo y el sádico más atroz”²⁴

Régimen escópico: el arte como cuerpo del delito

Las prácticas genocidas con sus procesos concentracionarios y de exterminio despliegan sus acciones de cosificación, una lógica de nihilización o de animalización. La “miseria estética” en términos de Antelme no sucede por una pérdida de belleza sino, fundamentalmente, por la desaparición de la singularidad de los cuerpos y de los rasgos de identidad personal. En un proceso de des-erotización del cuerpo, carentes de nombre y de intimidad, se humilla de tal modo que la degradación moral lleva a distorsionar cualquier posibilidad de recuperar un lazo con el otro. Rebajados a la vida orgánica, sin las herramientas de los relatos (en el tribunal, en el derecho) para poder contar lo sucedido, habiendo perturbado toda posibilidad de prueba “...La historia de los campos seremos nosotros quien la escriba, porque con vosotros serán destruidas las pruebas”²⁵ Primo Levi en su introducción a “Si esto es un hombre” dice, “considerad si es una mujer quien no tiene cabellos ni nombre ni fuerzas para recordarlo vacía la mirada y frío el regazo como una rana invernal” y si “los testimonios más próximos a esa realidad no los han escrito las víctimas, sino los verdugos”²⁶ el arte más que ser un *testis*, como aquel que se sitúa como tercero en un litigio, con una necesidad constitutiva, con su ánimo de hacer ver, devolvería la sexualidad a las víctimas con un lenguaje nuevo ya que la lengua conocida hasta el momento ha sido utilizada por los verdugos.

No es el arte aristotélico con su función catártica, ni el arte producto de la Ilustración en su versión- novela como elaboración de una personalidad, como *Bildungsroman*; sino como cuerpo, cadáver, indicio que el delito ha ocurrido y es en él, sobre él, que se puede probar, comprobar el crimen. El arte como imperativo de transmisión de la

²³ Robben Antonius. Iraq at a Distance. What Anthropologists Can Teach Us About the War. University of Pennsylvania Press. Philadelphia, 2010

²⁴ citado en Zapatero, Sánchez Javier. Escribir el horror. Literatura y campos de concentración. Montesinos, Barcelona, 2010

²⁵ Levi, Primo. Si esto es un hombre. Muchnik editores. Barcelona, 1998

²⁶ Magris, Claudio. El Danubio. Anagrama. Barcelona, 2004

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

verdad²⁷ para que los lectores acojan sus expedientes de verdad. Porque el lenguaje es otro, porque “decimos hambre, cansancio, miedo y dolor y son otras cosas”²⁸ La catástrofe, nos ha desfigurado para siempre, dice Enzo Traversa, y esa monstruosidad sin precedentes no requiere la descripción del “yo vi” para legitimar un testimonio sino, “yo no hablo porque soy cadáver y este no hablar mío, este cadáver que soy, prueba que morí, y estos horrores en la autopsia prueban que me mataron”.

Únicamente el artificio, subraya Jorge Semprún, el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad. ¿Cómo contar una historia poco creíble? El arte como cuerpo del delito, como cadáver, como indicios. En un poema de León Felipe llamado Auschwitz, leemos “aquí se rompen las cuerdas de todos los violines del mundo/ ¿Me habéis entendido poetas infernales?/ Virgilio, Dante, Blake, Rimbaud.../ ¡Hablad más bajo!/ ¡Tocad más bajo! ¡Chist! ¡Callaos!/ Yo también soy un gran violinista.../ y he tocado en el infierno muchas veces.../ Pero ahora, aquí.../rompo mi violín...”

“Rompo mi violín”, el arte necesita de otro artificio, un artificio que descrea de la intimidad, artificio que erotice a los cuerpos desde su des-erotización, mezcla de ficción y realidad, postración del resto, del resto mismo del crimen: un arte pornográfico. Imposible la relación de alteridad inherente a otras formas representativas, un puro moverse, una inscripción sin relación realizada para que sea vista por un tercero. Imposible alteridad, decíamos, ya que el cuerpo por excelencia que aparece es el cadáver, y el artista aplica su guión para implicar la mirada impávida de un mundo “sin juicio”. El tercero inconstituido del tribunal, el tercero- testigo no notificado en el litigio, se convierte en el tercero- destino de esa legibilidad de una situación de cuerpos en guión pornográfico. Un tercero que mira tiene que oír, tocar, oler, eso de lo que no sabe y es muerte; “una socialización sin lazo”²⁹.

Por el delito de genocidio no sólo sucede la destrucción del cuerpo físico sino que también entra en la acción una alteración de tal grado en las condiciones vitales del grupo que impliquen una desarticulación de sus vínculos con sus descendientes, motivo que altera el funcionamiento del colectivo de que se trate. Una serie de actos como el funcionamiento de los *Sonderkommando* en el régimen nazi somete al sujeto a una aniquilación de sus marcos de convivencia que arrasa con todo tipo de compasión constructora de toda ética. “¿Acaso puede un muerto llorar por otro?”³⁰ dice un relato hallado en unos rollos en Auschwitz, para adentrarse al olvido de toda humanidad: “haz de cuenta que lo que ves en las imágenes no es el ser humano, sino a bestias repugnantes a las que es preciso aniquilar, porque si no, tu mirada no podrá resistirlo”. No resistir la culpa de esa alteración es otra de las cuestiones por las que el arte requiere el gesto pornográfico. Así, frente a los detenidos iraquíes en Abu Ghraib, las fotografías descarnadas tomadas por un fotógrafo del Daily Mirror son de tal violencia que le hacen pensar a la historiadora Joanna Bourke que “para la persona detrás de la cámara, la estética pornográfica protege de la culpa”³¹.

²⁷ Parrau A. *Écrire le camps*, citado en Zapatero, Sánchez Javier. *Escribir el horror*, op.cit.

²⁸ Levi, Primo. *Si esto es un hombre*; op.cit.

²⁹ Del Barco, Oscar/ Biset, Emmanuel. *Diálogo sobre pornografía*; en *Nombres*. Revista de filosofía. Córdoba, año IX, nº 23, noviembre de 2009

³⁰ Gradowski, Zalmen. *En el corazón del infierno*. Documento escrito por un Sonderkommando de Auschwitz-1944. *Anthropos*. Barcelona, 2008

³¹ Bourke, Joanna. *Torture as pornography*. *The Guardian*, Friday 7 May 2004

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

La pornografía remite a un escrito, jamás apunta a narrar una historia,³² un escrito que se afirme sobre el desgarramiento de la superficie, manera de borrar toda frontera entre el adentro y el afuera del cuerpo. Una voluntad, como enuncia la filósofa italiana Michela Marzano, de llegar a una suerte de videoscopia de la carne. Una visión visceral, unos primerísimos planos que pongan en juego la desposesión de sí por la posesión del otro. El arte debe poseer un cuerpo para darlo a ver; poseer un cuerpo parcial y fragmentado para inquietar la mirada de un mundo, administrar cada gesto según la utilidad de un rastro que indique que hubo un cuerpo.

Una vez sucedida la apropiación sobre el otro, el genocidio asume su consumo, su destrucción, su eliminación. De eso se trata, de re apropiarse, barriendo con las fronteras entre el yo y el tú, una escritura abyecta donde ver sea saber. Saber de la existencia de esos cuerpos- personas- comunidad mientras sean vistos piernas, brazos, un conglomerado de fragmentos. Hacer ver los desechos. La cámara- escritura revela lo íntimo, hace de lo íntimo una escena pública, construye una identidad jurídico- política sobre los trazos de intimidad expuestos. El lenguaje como “operador de visibilidad”³³ muestra un cuerpo diseminado que sólo en la mirada de un tercero adquirirá cierta integridad. Pero sólo si ese tercero “soporta” esa mirada y reconoce al sostenerla lo que no tiene nombre. Una imagen que ve más allá de la ficción, un acto real, un proceso de dilución de la subjetividad ahí donde ya no hay subjetividad y sólo crimen.

Tomábamos un momento de la historia, más arriba, muy particular, los sucesos del Terror y la Revolución Francesa, Sade, las decapitaciones y los tribunales napoleónicos. Los designios imperiales se trasladan a España que sufre durante seis años una guerra denominada Guerra de la Independencia entre franceses y españoles. Goya “toma nota” de esa guerra en unos grabados que tituló “Los desastres de la guerra” serie de empalmamientos, mutilados, torturados y violadas por soldados franceses descuartizadores. Junto con “El 2 de mayo” y “Los fusilados del 3 de mayo” son considerados por la crítica como las desmesuras de un genio creador. Sin embargo, el cálculo frío de la muerte, por un lado, y las leyendas que el pintor agrega en un tono irónico debajo de cada grabado de la atrocidad, por otro, configuran el tratamiento abyecto del artista frente a un régimen político anárquico de la época.

En los años sesenta, contemporáneo al juicio a Eichmann, aparece en Israel una publicación de narrativa bizarra bajo el nombre de *Stalag*, abreviatura de *Stammlager*: campo de concentración permanente. Apenas unos años antes, en 1955, se había publicado “La casa de muñecas” de K. Tzétnik, seudónimo de Yehiel De- Nur, nombre que aludía a KZ (*Konzentrationslager*) prisionero del campo de concentración; relato en el cual mujeres judías son presentadas como esclavas sexuales, escrito en hebreo. Tomando el contenido sexual de los libros de K- Tzétnik, por otro lado testigo en el proceso judicial a Eichmann en Jerusalén, se publican las revistas *Stalag* donde mujeres oficiales de la SS sometían sexualmente a soldados americanos. Las publicaciones de la serie pornográfica *Stalag* vieron su apogeo en el tiempo del proceso y luego decayeron, sin embargo los libros de K. Tzétnik se utilizan hoy día en los programas académicos escolares de Israel.

El proceso a Eichmann tuvo la característica de materializar la aplicación del principio de extraterritorialidad de la ley, configurando jurisdicción un tribunal fuera de

³² Marzano, Michela. La pornografía o el agotamiento del deseo. Manantial, Buenos Aires, 2006

³³ Baudrillard, Jean, citado en Marzano Michela. La pornografía o el agotamiento del deseo; op.cit.

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

los domicilios de las víctimas y los perpetradores. Recordemos que Eichmann había sido el creador de los *Judenräte*, los consejos judíos obligados a colaborar con las deportaciones. Ante estas figuras jurídicas sin precedentes, el artista fija la imperativa necesidad de hacer público un delito cometido contra el género humano, “publica” sus obras sobre la degradación de las personas que el juicio recién hacía lugar. La sentencia, siguiendo el axioma de Grocio, subrayó que el castigo es un elemento constructivo para defender el honor y la autoridad de aquel a quien el delito ha lesionado, para que la ausencia de castigo no le degrade mayormente.³⁴

Los libros de K. Tzétnik anteriores al juicio y las revistas pornográficas posteriores daban a ver al público un honor mancillado, le daban al público no los testimonios (K. Tzétnik en su testimonio en el proceso se desvaneció en medio de su relato) sino los indicios vivos del daño.

El museo, fábrica de expedientes

El vocablo museo deriva del griego: *museion*, de las musas; y las musas eran ciertas divinidades griegas que habitaban el Parnaso con el dios Apolo, cada una de las cuales protegía un arte. El tribunal, por su parte, es el lugar donde actúan los jueces para administrar justicia; el nombre se origina en el latín *tribuere*: abonar, atribuir, y propiamente, distribuir entre tribus, teniendo en cuenta que tribu era cada una de las divisiones tradicionales del pueblo romano.

“En cuanto nos creemos mirados, levantamos los ojos” dice Benjamin³⁵. Dar vuelta la frase, no ya el aura, ese poder de lo inanimado de hacer levantar los ojos, sino el espectador que provoca en su excitabilidad y hace que la cosa tome vida, levante los ojos y mire. Como escena pornográfica donde el personaje/ persona levanta la mirada y mira hacia la cámara, ese tercero espectador. La ausencia de ilusión y el declive del aura son idénticos, añade Benjamin. La ilusión ya no es creada por la cosa sino que el espectador, luego de esa mirada real y fuera de la ficción, genera la ilusión de que eso sucede. Museo como espacio de producción de verdad, como centro de producción. Luego de la caída de la fábrica fondista, en este período post-industrial, los objetos de arte actuarían en su crudeza como expedientes forenses; relato que hace público un crimen. El museo, a diferencia del depósito, intenta sacar a la cosa de su consumo, de su desaparición, codifica como si enumerara los folios de su expediente. La proliferación museal, alega Remo Guidieri, depende de necesidades cada vez menos estéticas.³⁶ De allí que concluya que el arte, como práctica, se ha convertido, a semejanza del trabajo, más que en un derecho, en un deber.

En el año 2002 tuvo lugar la inauguración oficial la exposición “Masacres” del pintor armenio francés Jansem, muestra permanente en el Museo del Genocidio de Ereván. Figuras descarnadas, mujeres en posturas que, de tener otros rostros y otro color, serían figuras de Klimt; o parejas al estilo del Picasso azul, pero exhibiendo su desnudez desde una cierta cólera. Los paneles que cubren la sala principal, en la semi penumbra del recinto en la enormidad de las dimensiones, muestran la carne. Cuerpos desnudos, pero

³⁴ Arendt, Hannah. Eichmann en Jerusalén. Debolsillo ediciones. Barcelona, 2010

³⁵ Benjamin, Walter; “Sur quelques thèmes baudelairiens”, citado en Guideri, Remo; El museo y sus fetiches. Tecnos. Madrid, 1997

³⁶ Guideri, Remo. El museo y sus fetiches. Op. cit.

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

des- erotizados, desaparecido cualquier deseo sexual sentido o suscitado en las miradas porque tienen desaparecidos el signo individual de los rostros. Carne amontonada, grupos de hombres y mujeres desnudos sin ninguna intimidad. Ningún cuerpo solo, en la soledad de su desnudez, sino hacinados en la proximidad de los sexos hecho cosas. Mujeres y hombres colgados, con los pelos como único trazo de humanidad, cabellos hirsutos, vellos en los genitales desahuciados. “Los cuerpos de los deportados no desean los cuerpos de las deportadas, pues de ambos ha sido eliminado todo resto de deseo. Y si el cuerpo deja de desear, entonces deja de ser cuerpo; entonces pasa a ser justamente cosa... Es todo lo relacionado con el deseo lo que permite a nuestro cuerpo ser algo más que un cuerpo: estar aquí y ahora y, al mismo tiempo, estar en otro lugar”³⁷. En la serie de la muestra llamada *Violencia*, el artista exhibe la manera en que el perpetrador ha suprimido la memoria a esos cuerpos carentes del velo de un recuerdo del hambre o de la sed.

El artista armenio- iraní Marcos Grigorian, habiendo exhibido en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la Galería Nacional de Armenia, en el Museo de Arte Contemporáneo de Teherán, pintó unos doce murales monumentales llamados “La puerta de Auschwitz”, cuyas copias se encuentran desde 1962 en el Museo del Holocausto Yad Vashem de Jerusalén. Allí: violaciones, mujeres suicidándose, hombres en fila con niños y mujeres desnudas. Los cuerpos no son famélicos; llenos, y sin embargo su des- erotización está en los rostros. Una cierta indiferencia en la desnudez, un expresionismo sin lágrimas ante la vejación. Una desposesión, “no tenemos nada nuestro: nos han quitado la ropa, los zapatos, hasta los cabellos: si hablamos no nos escucharán y si nos escuchasen no nos entenderían”³⁸ Carentes de nombre, de intimidad “ni un solo acto de la vida privada podía realizarse más que bajo la mirada de los demás... no hay nada peor que la transparencia absoluta de la vida privada”³⁹

No hablan porque no les entenderían, desnudos y sin hablar, desnudos bajo la mirada de los otros, otros anónimos; un proceso pornográfico. Un proceso de escritura, de grafía desafectada, degradada.

El proceso judicial está dotado de medios específicos, establecidos por la ley, con tiempos y fórmulas invariables. También el relato pornográfico tiene su guión, sus posturas invariables, sus reiteraciones, la repetición contraria a una sorpresa poética, a una mirada inaugural. Lo nuevo necesita ser reglamentado, dispuesto en una codificación de formas. Instituciones devotas, tanto el juzgado como el museo, saben que no hay una memoria espontánea, que debe ser creada, archivada, organizada. La memoria moderna es, sobre todo, de archivo.⁴⁰ Las sociedades hoy día tienden a “fabricar” memoria a través de pasajes de su historia. Un repertorio de trazos con la inmediatez de la visibilidad de la imagen. Colectar documentos, testimonios, imágenes, discursos; producir archivos. Esta forma de memoria que viene desde afuera, ya no es una práctica social sino una historización que requiere de lugares funcionales, así como el testamento o el expediente, se convierte en objeto de ritualización. De manera tal que la memoria es algo que sucede entre el evento y los memoriales, entre los memoriales y los espectadores, entre los espectadores y sus propias vidas. Si el genocidio intenta

³⁷ Mantegazza, Raffaele. *El olor del humo. Aushchwitz y la pedagogía del exterminio*. Anthropos. Barcelona, 2006

³⁸ Levi, Primo. *Si esto es un hombre*; op.cit.

³⁹ Semprún, Jorge. *Viviré con su nombre, moriré con el mío*. Quintero. Barcelona, 2002

⁴⁰ Nora, Pierre. *Les lieux de Mémoire*. Gallimard. París, 1997

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

provocar una amnesia, el museo, por su parte, trata de construir una memoria subalterna, que sobreviva en los límites de las versiones hegemónicas del pasado. Las imágenes sobre búsqueda, localización y exhumación de fosas comunes pueden llegar a un umbral de saturación y causar como efecto un desgaste en la empatía. La investigación de masacres, la erección de monumentos, la creación de museos institucionalizan el proceso del trauma protocolizando el recuerdo.⁴¹

Hanna Arendt describe dos casos en que el juicio fue necesario para demostrar al mundo (de- mostrar) a través del procedimiento judicial, los crímenes que se habían cometido contra un pueblo y que habían quedado impunes.⁴² El caso Shalom Schwartzbald quien, en 1926, en París, mata a tiros a Simón Petliura, antiguo jefe de los ejércitos ucranianos, responsable de los pogromos durante la guerra civil rusa, que alardeaba de haber dado muerte a cien mil personas entre 1917 y 1920. Y el caso del armenio Sogomón Tehlirian, quien, en 1921, en Berlín, mató a Talaat Pachá, uno de los responsables del genocidio armenio por el cual desaparecieron un millón quinientas mil personas de la población armenia de Turquía. Hanna Arendt explica que ninguno de los dos “vengadores” quedó satisfecho con a matar a “su” criminal; los dos se entregaron inmediatamente a la policía y solicitaron ser juzgados. En los dos casos se presentó una abultada documentación, y el acusado y el abogado fueron los portavoces de las víctimas. Los dos acusados fueron absueltos. De manera tal que el juicio adquiere el carácter de “juicio- exhibición”⁴³ El acusado se convierte en un casi fiscal que en su acto y en el mismo proceso dice *J'accuse*, poniendo literalmente su cuerpo.

Audiencia pública. En relación al tribunal que juzgó a Eichmann, Arendt dice “quien diseñó esta sala de la recientemente construida Beth Ha'am, Casa del Pueblo, ... lo hizo siguiendo el modelo de una sala de teatro, con platea, foso para la orquesta, proscenio y escenario, así como puertas laterales para que los actores entraran e hicieran mutis.” Y cuando se refiere al juicio, utiliza en varias ocasiones el vocablo espectáculo: “acudieron para contemplar un espectáculo tan sensacional como el juicio de Nuremberg”⁴⁴. La noción de teatro como forma física del tribunal y la de espectáculo como dinámica de los sujetos son elementos que hacen a las historias que allí se van a contar. Arendt afirma que los asistentes escuchaban el relato público de historias que no hubieran podido soportar si sus protagonistas se las hubieran contado en privado, cara a cara. La audiencia pública es una representación dramática donde el “auditorio” va conociendo los hechos soportes de la acción del sujeto activo o acusado. Así, el juicio o audiencia o teatro limita el concepto de “mentalidad de gueto”, como aquel comportamiento descrito por Bruno Bettelheim que considera al encierro como lugar de resguardo y salvación. “Puede ocurrir, y ha ocurrido, que un pueblo se extinga. Pero el destino de un pueblo jamás consiste en ser asesinado, sean incas, indios o judíos. Sin embargo, sobrevivir exige una clara comprensión de lo que está ocurriendo y una resistencia bien planeada antes de que sea demasiado tarde, antes de que se llegue al punto desde el cual es imposible el retorno”.⁴⁵ El juzgar en el juicio es un pasaje a la acción y, cuando esta instancia no se cumple, el artista con su accionar del pintar o

⁴¹ Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea. Número 7 (2007). Ferrándiz Martín, Francisco. Exhumaciones y políticas de la memoria en la España contemporánea. Universidad de Extremadura

⁴² Arendt, Hannah. Eichmann en Jerusalén. Debolsillo. Barcelona, 1999

⁴³ Arendt, Hannah. Eichmann en Jerusalén; op.cit.

⁴⁴ Arendt, Hannah. Eichmann en Jerusalén; op.cit.

⁴⁵ Bettelheim, Bruno. El peso de una vida. Editorial Crítica. Barcelona, 1991

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

escribir resiste la aniquilación. Edward Said estudiando la literatura de la resistencia, de Basra a Guantánamo, recorriendo desde el colonialismo a la descolonización, se pregunta si el sustantivo literatura puede ser usado como verbo. En otras palabras, si la literatura puede sublevarse. Y lo hace.

Delitos imprescriptibles o imágenes que no extinguen el derecho al castigo

“La prueba de la existencia del monstruo son sus víctimas”⁴⁶ dice el poeta polaco Zbigniew Herbert, nacido en Lwow, actualmente anexada a Ucrania; de abuela armenia, quien sufrió la invasión de Hitler a Polonia en 1939, invasión que se había producido sin previa declaración de guerra. Tierra que luego caería en manos del ejército soviético en 1944.

El cuerpo tiene una dimensión pública; nos expone a la mirada de los otros, a su contacto y a su violencia.⁴⁷ La detención indefinida de personas o los *black sites* que en terminología militar alude a las prisiones secretas operadas por EEUU como centros clandestinos de detención operan en diversas partes del mundo⁴⁸. La detención indefinida de una persona es decidida por el poder ejecutivo que asume las tareas soberanas del poder judicial abriendo la instancia a tribunales militares. De manera tal que observamos que esta práctica legitimada luego de la denominada “guerra al terrorismo” hace retornar las condiciones del poder al tiempo de la soberanía indivisible, momento anterior a la Revolución Francesa. Un tiempo histórico previo a la modernidad política que había dado lugar al Terror.

Los detenidos indefinidos en la Bahía de Guantánamo, detenidos sin el estatus de prisioneros tienen la garantía a partir del año 2009 de que sean revisados sus casos por la administración Obama.

Si las fotos del Holocausto judío, del genocidio armenio y del genocidio en los Balcanes son clandestinas, las prácticas políticas de hoy sobre la imagen asumen una retórica “pornográfica”. El Departamento de Defensa publicó, durante el gobierno de Bush, fotos de detenidos encadenados y de rodillas, esposados, con la boca cubierta de máscaras quirúrgicas, ojos tapados. Fotografías de la degradación con el deseo perverso de hacer pública dicha degradación. Fotografías sobre la bestialización de lo humano.

Por un lado, las fotografías tomadas por el propio Departamento de Defensa actúan como reclutadores de mirada, como entrenamiento del ojo al hostigamiento y al terror y, por otro lado, las fotografías analizadas ya fuera del sujeto que la capta es una especie de continuidad del acontecimiento⁴⁹. De manera tal que la circulación de las imágenes permite que el hecho siga sucediendo. Así la imprescriptibilidad del delito tiene un correlato fáctico: no sólo el delito en su antijuridicidad no vence, sino que el hecho en su acontecer deviene presente. Materializándose la frase de Susan Sontag: “¡Que estas

⁴⁶ Herbert, Zbigniew. Informe desde la ciudad sitiada. Poesía Hiperión. Madrid, 1993

⁴⁷ Butler, Judith. Vida precaria. El poder del duelo y la violencia. Paidós. Buenos Aires, 2009

⁴⁸ The Washington Post denunció en el año 2005 distintos centros de detención funcionando entre otros países en Marruecos, Egipto, Afganistán, Polonia, Rumania, Kazajistán

⁴⁹ Butler, Judith. Marco de guerra. Las vidas lloradas. Paidós. Buenos Aires, 2010

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

imágenes atroces nos persigan insistentemente!”⁵⁰ Perseguidos insistentemente por una fotografía.

En *Las Euménides*, Esquilo describe la manera en que la venganza se transforma en justicia gracias a su institucionalización, a la creación de los tribunales: “...mirad ahora la institución que yo fundo. En adelante subsistirá por siempre en el pueblo de Egeo este senado de jueces.” Las Erinias se convierten, dejan su furia: “Calma las negras oleadas de tu amarga cólera, y aquí serás honrada y venerada; y aquí habitarás conmigo, y en natalicios e himeneos recibirás en ofrenda las primicias de esta dilatada comarca, y por siempre celebrarás mi consejo” así se refiere a ellas la diosa Atena.⁵¹ Ella ofrece el amparo de su templo y de su imagen. Así, Esquilo diferencia el “lugar de las sangrientas justicias” *donde se cortan cabezas, se arrancan ojos, y se degüella, se provocan abortos y se castra y se descuartiza y se pone a los reos en el espantable tormento de la estaca de la apertura del juicio donde el acusador es quien debe hablar primero y exponer conforme a derecho los puntos de su querrela.*⁵² El Esquilo dramaturgo nos habla del “espíritu” regenerador del juicio como custodio de la ciudad, del rendirle culto. Tercera parte de su trilogía *La Orestía* (*Agamennón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*) la terrible tragedia del vencedor de Troya con la escalada de muerte desatada por Electra y Orestes encuentra a la justicia- Atenea como transformadora social.

En la falla en la constitución de identidades como sucede cuando opera la distribución justa, el artista se hace eco de la violencia pornográfica familiar y social.⁵³ La inscripción de los sujetos en una historia que el derecho alinearía cae, provocando una disolución. Crueldad sería el nombre que podríamos dar a ese gesto perforado, esa dislocación de sentido. Una genealogía marcada, según Foucault, en una disociación sistemática de la identidad, ya que la identidad se ha revelado como parodia. Sadismo, martirio y punición, son las instancias en la obra de Beckett. Los personajes de la obra *Quoi où* de 1983 son tomados de la situación de los prisioneros políticos torturados en Turquía⁵⁴. La violencia de las relaciones entre el verdugo y su víctima son presentadas en la obra *Comment c'est* en una especie de espasmos enunciativos. La piel como límite y envoltorio de fronteras se encuentra devastada, las caricias devienen laceraciones. Escrituras crueles, ritmos de heridas y de sutura. Decir mal. Mal es el proceso de esa tensión que desfigura hasta el infinito la imagen de lo visible⁵⁵. Un texto que se desfigura, se deforma. La desfiguración sería una forma de reinención de la identidad como teatro. Contraria a la representación social, política, fracasada; el lugar del poder es un sitio desfigurado, un cuerpo polimorfo, impropio. La imagen es gregaria por naturaleza, privilegia los efectos de grupo, de semejanza (uno al otro). Las formas desfiguradas del arte moderno constituyen un movimiento que deshace las figuras convenidas del otro, las re inventa en un esquema de descreación y de reconfiguración.

El espectador, sustraído de la calma de la posición del observador que examina es arrastrado a la acción.⁵⁶ La acción de mirar la imagen intolerable, inducido por el artista. Esa provocación, dice Jacques Rancière, es lo que hace del espectador un testigo. El

⁵⁰ Sontag, Susan, Ante el dolor de los demás. Citado en Butler, Judith. Marcos de guerra. Op. cit.

⁵¹ Esquilo. Tragedias. Losada. Buenos Aires, 2008

⁵² Esquilo. Tragedias. Op. cit.

⁵³ Grossman, Evelyne. La défiguration. Les Éditions de Minuit. Paris, 2004

⁵⁴ Revue d'Esthétique “Samuel Beckett”, hors série 1990. Édition Jean Michel Place, Paris

⁵⁵ Grossman, Evelyne. La défiguration. Op.cit.

⁵⁶ Rancière, Jacques. El espectador emancipado. Bordes Manantial. Buenos Aires, 2010

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

verdadero testigo habla porque lo obliga la interpelación de la institución jurídica, cuando falta, es la obra quien determina la nueva figura de espectador convirtiéndolo en testigo. Perturbar el régimen ordinario de la imagen desde el sistema oficial de la información. Así, trastornando la lógica de lo visual se redistribuyen elementos de la representación⁵⁷ (recordemos que el reparto es la acción propia del derecho). El artista chileno Alfredo Jaar ha consagrado la instalación “Real Pictures” al genocidio ruandés. Allí presentó unas cajas negras que contenían cada una de ellas un tutti masacrado, pero la caja estaba cerrada y la foto guardada había sido previamente quemada, siendo sólo visible el texto del exterior. Una estrategia de re distribución de lo intolerable.

Las imágenes crean un sentido, un sentido “común”, es decir hacen comunidad. Sujetos destruidos en lo absoluto de su intimidad se construyen sobre un cuerpo que deviene lo “otro” para el sistema genocida. Un cuerpo sin esa ley, o fuera de la ley genocida es un cuerpo deslindado de sus estrategias.⁵⁸

Un cuerpo es estar expuesto a una forma de carácter social⁵⁹. El general Phillip Sheridan decía que *un buen indio, es un indio muerto*. De manera que el dispositivo genocida aplica su tortura hasta la desposesión de sí. Allí el artista se coloca en medio de la escena para reivindicar el cuerpo como propio, disponiéndonos para sentir repulsa e indignación, vivificando una respuesta afectiva frente a las imágenes. Susan Crile, artista norteamericana, pinta unos espectros del martirio en su serie *Abuso de Poder, Abu Ghraib/ Abuse of Power* (2005) donde retrata a los prisioneros de la prisión iraquí. Sobre la fuente de las fotos que los mismos militares estadounidenses habían tomado, Susan Crile recorre el abuso sexual, la sodomía, el linchamiento. Hombres desnudos encapuchados de frente, que miran, si pudiesen mirar, al espectador del cuadro. Cuerpos desnudos amontonados. Prisioneros obligados a tocarse el sexo que está en el ángulo visual del espectador, ofreciéndose al mismo. Espacios cerrados en cuadrícula donde un perro está al acecho de un hombre desnudo mientras su verdugo lo mira. Soldados montados sobre el cuerpo desnudo de un prisionero. Colores pasteles, el uso de la tiza que hace los contornos de los cuerpos más imprecisos, tonos en pocas variaciones, pinturas casi monocromáticas donde sobresale sólo un color, el color rojo de las heridas o el rojo de una ropa interior. En el año 2010 Susan Crile pinta detenidos en los *Black Site* cubículos cercados, un detenido desnudo escondido al observador médico es encerrado por unos militares. La artista “pone” al espectador en connivencia con los militares ya que sólo los victimarios en la pintura saben que hay un prisionero en la caja que está abierta a la mirada del espectador. Prisioneros desnudos encapuchados son burlados (gozados) por un militar que mira al espectador. Escenas donde la legalidad, el sistema, las leyes humillan, someten hasta la aniquilación. La voluntad de poder, la lógica orgiástica implica al espectador y, con él, a toda la sociedad en su ser violento. Trasladando la mirada del verdugo al que mira la pintura, lo hace partícipe en su vulnerabilidad. Los colores claros, la suavidad en la elección de los pasteles, actúan como exorcismo y no hace más que actualizar la empatía con la imagen. Una mecánica que se acciona gracias a los grupos o “cuadrillas” genera una economía, un intercambio: la escritura- pintura del gesto obsceno por la implicancia social. Se trata de hacer comunidad. Un cuerpo social herido, mutilado, necesita de otra escritura, de otra codificación. Entonces la artista Susan Crile escribe en el idioma que pueda ser

⁵⁷ Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Op.cit.

⁵⁸ Del Barco, Oscar. *El abandono de las palabras*. Letra Viva. Buenos Aires, 2010

⁵⁹ Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós. Buenos Aires, 2010

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

entendida, sin “traducciones” los signos del arrasamiento. La aniquilación del otro y del deseo que sucede en la pornografía está simbolizada por la supresión del rostro.⁶⁰ La visión se transforma en captura. Una apropiación sobre el otro a la que le sigue su consumo, su destrucción, su eliminación. Figuras sin sombras suprimen y borran las sombras del pudor hasta convertir a los sujetos en desecho. Una de las obras de Crile llamada *Tracked Blood* pinta la sangre arrastrada por el piso como el único elemento que queda del prisionero. Y como en las escenas pornográficas, el acto que Susan Crile pinta es real; cada cuadro tiene su referente en una fotografía que han hecho circular los mismos verdugos.

La contraprestación es la base del derecho. Ya en las sociedades primitivas la obligación de devolver con dignidad es imperativa. Marcel Mauss estudia a los tsimshian entre quienes, si no se devuelve, o si no se destruyen los valores equivalentes, se pierde la “cara” para siempre.⁶¹ El individuo que no ha podido devolver pierde su rango e, incluso, la condición de hombre libre. Crile vuelve a distribuir, ante la representación jurídica imposible, conmueve en su representación de imágenes creando una posición para el espectador en la derrota de la ilusión. Así como el chileno Alfredo Jaar tituló a su instalación *Real Pictures*, dotar de “real” a las imágenes que atormentan es quebrar el estado de denegación de la mirada.⁶²

La artista construye sobre la destrucción siguiendo el adagio de Theodor Adorno del arte como la antítesis social de la sociedad. La imagen no termina siendo un pedazo de lo visible, sino que será una puesta en escena de lo visible, el teatro del encuentro entre las imágenes y el espectador. La firma sobre la obra es dar nombre allí donde están todos los cuerpos sin nombre del genocidio. Resiste, porque sabe ver el acontecimiento en lo que sucede. El acontecimiento como aquello puro expresado que nos apunta y nos espera.⁶³ Una contra- información, al decir de Deleuze, no un instrumento de información, de explicación, sino de implicancia.

“Hago arte para cualquiera que haya olvidado qué se siente al dar batalla” anuncia Kara Walker, artista que trabaja sobre la visibilidad del mundo afro- americano y la iconografía de poder y sojuzgamiento que ha sufrido. Sander Gilman, (él mismo denunciado como pornógrafo académico por la Modern Language Association) en su estudio “Confesiones de una pornógrafa académica” (tomando el desafío de la nominación y re- significándola) observa cómo la artista para describir los estereotipos de raza utiliza las imágenes concretas de esos estereotipos. Y la denomina pornógrafa porque no sólo pinta cuerpos degradados sino que de alguna manera se degrada al espectador. Un arte ígneo donde el espectador experimente una excitación; así las siluetas, especie de espectros, de sombras que pinta Walker, negro sobre blanco en la indistinción anónima. La naturaleza es desnaturalizada, la forma deformada, la cara deshecha, la figura desfigurada dando nacimiento a un universo negativo.⁶⁴ En uno de sus dibujos llamado “Solución final” una mujer de color borra con un pincel que previamente introdujo en un balde de pintura cuyo letrero reza “carne”, entonces la

⁶⁰ Marzano, Michela. La pornografía o el agotamiento del deseo. Op. cit.

⁶¹ Mauss, Marcel. Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas. Katz editores. Buenos Aires, 2009

⁶² Jaar, Alfredo. La política de las imágenes. Metales pesados. Santiago de Chile, 2008

⁶³ Deleuze, Gilles. Lógica del sentido. Paidós. Barcelona, 1994

⁶⁴ McEvilley, Thomas. Primitivism in the Works of an Emancipated Negress en Kara Walker : My Compliment, My Enemy, My Oppressor, My Love. Walker Art Center. Minnesota, 2007

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

mujer pinta la cara de una niña, también de color, con una pintura que tiene el efecto de borrar en lugar de pintar. La acción de darle pinceladas sobre el rostro de la niña se realiza con una leve sonrisa, mirando al espectador del cuadro, mirándonos.

La mirada, caja de recluta del perpetrador

La acción genocida tiene una estructura militar, política y cultural dirigida no sólo a exterminar sino a conquistar e imponer nuevas formas de gobierno.⁶⁵ La aniquilación y el negacionismo suceden sobre bases de operación de construcción ideológica, de manera tal que el discurso sostenido por las prácticas genocidas tiene por finalidad cambiar la percepción del observador. El discurso se presenta como nueva semiótica lingüística junto con nuevos signos de la imagen. En sentido estricto, argumenta Susan Sontag, no existe lo que se llama memoria colectiva, lo que se denomina memoria no es un recuerdo sino una declaración. Lo que sí existe es una instrucción colectiva. “Las ideologías crean archivos probatorios de imágenes”.⁶⁶

Las formas de muerte son presentadas como un espectáculo, festivales de crueldad donde se puede reconocer el placer del perpetrador.⁶⁷ El goce de ser observador del sufrimiento ya fue analizado por Nietzsche en *Genealogía de la Moral*. En el caso del proceso genocida el fin es reducir el ser humano a lo sub-humano, deshumanizar. Sin embargo, según Henry Theriault⁶⁸, no deberíamos enfocarnos sólo en el fin del procedimiento sino en el accionar mismo por el cual el perpetrador consume la humanidad de sus blancos reconvirtiendo dicho proceso para su propio placer, de tal manera que podríamos denominar esta instancia como de “intercambio genocidiario de la economía del sufrimiento”. La supremacía del perpetrador en su extremo es una hiper-dominación bajo la herramienta del sufrir. De manera que el sojuzgamiento se acelera hacia la destrucción total. La actitud de superioridad y el goce del sufrimiento del verdugo marca una diferencia fundamental con la víctima que queda sin asistencia internacional a menos que sea probada su extrema pasividad. Cuestión ésta que debe ser revisada, teniendo en cuenta que el activismo sobre la opresión pre genocida está siempre en situación inferior a la hegemonía del poder que ejerce el grupo perpetrador.

El genocida crea en la conciencia de los espectadores un mirador; mostrar el tormento, exhibir a los muertos, algo que ha de ser visto y no alguien que también ve.⁶⁹ El perpetrador al exponer la representación de cuerpos mutilados y atormentados se dirige al interés lascivo del espectador.

Ya en “*La República*” Platón le hace contar a Sócrates una historia que oyó sobre Leoncio “...vencido de su apetencia, abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo:- Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!”

⁶⁵ Robben, Antonius, editor. *Iraq at a Distance. What Anthropologists Can Teach Us About the War*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia, 2010

⁶⁶ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara. Buenos Aires, 2005

⁶⁷ Hovannisian, Richard, editor. *The Armenian Genocide. Cultural and Ethical Legacies*. Transaction Publishers. New Jersey, 2007

⁶⁸ Theriault, Henry. *Rethinking Dehumanization in Genocide*. En: *The Armenian Genocide*; op. cit.

⁶⁹ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Op. cit.

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

Vivir con las imágenes del sufrimiento en lugar de generar compasión, provoca inmovilidad, anestesia. La exposición reiterada de un acontecimiento en imágenes convierte al hecho en “menos real”.⁷⁰ De manera que se ha dado en llamar nuestro tiempo como el tiempo post imagen o post afecto en la saturación, masificación y digitalización de imágenes del sufrimiento.

El cineasta Gus van Sant en su película “Elephant” del año 2003 muestra en una sucesión de largos planos secuencias una violencia de propuesta desapasionada. Logra mantener al espectador hipnotizado bajo un minucioso montaje en el laberinto de signos donde los jóvenes no sólo son víctimas sino también verdugos. Gus van Sant se cuestiona acerca del simulacro de la imagen, sabe que ésta puede ser un arma mortal.

Anestesiarse poco a poco, neutralizar el juicio del espectador.⁷¹ Los videos en la web sobre el terror checheno, la decapitación del periodista Daniel Peral, sobre los crímenes en los Balcanes, videos sobre la muerte de armenios y azerís en la guerra de Karabagh; el ejecutor como productor de imágenes recluta miradas. Un hábito de estar en contacto con figuras de lo violento embota las emociones y atenúa la cólera. Habitarse a la liquidación de seres humanos mediante su primera deshumanización; las imágenes no generan identificación sino que promueven una hipnosis en trance sobre las personas-cosas. Así, los regímenes genocidas utilizan el poder que brinda la tecnología y construyen escaparates de “realidad- horror” con el fin de domesticar la mirada, no sólo para controlar sino para multiplicar el efecto muerte.

Los griegos crearon el teatro y el estadio, los romanos agregaron a éstos las luchas sangrientas en la arena, sin embargo hay un tipo de espectador que va más allá de la presencia y es el sujeto edificado bajo los juicios apocalípticos.⁷² El genocida cuenta con este espectador. El proceso de elaboración de la ira, la excitabilidad de los sentidos fue observado por los escritos de Tertuliano en su tratado *De spectaculis*. Las carreras de carros en el circo, los ejercicios de los atletas no eran suficientes...”es seguro que llegan todavía otros espectáculos, el último y definitivo día del Juicio...Se podrá reconocer perfectamente a los actores, a quienes las llamas habrán vuelto mucho más hábiles”. Así describe la ejecución de la pena: un espectáculo mucho más estimulante en el “otro mundo” mediante la visión de torturas eternas, las exigencias de los apocalípticos se verá correspondida en un único espectáculo. El sujeto moderno, en su inmanencia, ha trasladado su “voluntad apocalíptica” a su vida profana, su única vida. Y el perpetrador lo sabe. “De esta manera, resulta evidente que, tras la muerte de Dios, también tenía que descubrirse un nuevo portador de su ira”.⁷³ Visibilidad como campo de acción para la estimulación de los impulsos dirigidos a compensar la ira del odio sin dirección que hace indiferente el objeto. La sociedad reduce la vida, dicen Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, y el sexo es el cuerpo no reducido, aquello que los verdugos en secreto anhelan desesperadamente.

Dondequiera se presenten flagelador y flagelado se encuentran en un ritual sobre el cuerpo y, por ello, el dolor, el tormento, el castigo, el martirio se convierte en un lugar de una escenificación.⁷⁴ Una acción que supone un público. El teatro de los flagelantes

⁷⁰ Sontag, Susan. Sobre la fotografía. Alfaguara. México, 2006

⁷¹ Marzano, Michela. La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas. Tusquets. Buenos Aires, 2010

⁷² Sloterdijk, Peter. Ira y tiempo. Ediciones Siruela. Madrid, 2010

⁷³ Sloterdijk, Peter. Ira y tiempo. Op. cit.

⁷⁴ Largier, Niklaus. Elogio del látigo. Una historia cultural de la excitación. Océano. México, 2010

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

en los albores de la Edad Moderna tiene una gran cuota de crueldad que se dirige a la riqueza de la representación y al goce de la excitación teatral. Un tratado del franciscano portugués Felipe Diez trata de manera explícita la importancia de la mirada y de la “meditación visual”.

Puesta en escena es una puesta en tercero. Nunca una relación de dos.⁷⁵ Es, al decir del escritor y director de cine Jean Louis Comolli, una puesta en duda del mundo, su puesta en abismo como escena. Filmar al otro significa incorporarlo, hacer de él algo. Perturbar un lugar. Filmado, continúa argumentando el cineasta, el miedo da seguridad. Por ello el genocida opera a pleno con lo abyecto, y muestra; empuja al crimen. Se tensa al máximo al espectador hasta exponerlo a transformarse él mismo en parte de la imagen de los videos del horror.

Fiat ars, pereat mundus, acuña la frase fascista. “La humanidad que antaño con Homero fue objeto de espectáculo para los dioses, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. Así sucede con la estatización de la política que propugna el fascismo” De esta manera alertaba Walter Benjamin acerca del fascismo que encontraba en las teorías fascistas alemanas su modelo y guía. En el paralelogramo de fuerzas determinado por “nación” y “naturaleza” la diagonal es la guerra, sentenciaba el filósofo.⁷⁶ Tanto la Escuela de Frankfurt como la Situacionista entendieron que la imagen diseña nuevas sensibilidades. Un régimen de visibilidad se convierte en un régimen político como cualquier otro.⁷⁷ Constructor de situaciones, los cañones, el gatillo, el gran angular, impugnan políticamente a la ciudad, “educan” nuevos cuerpos-efectos de iluminación. El espectáculo no es un conjunto de imágenes, aclara Debord, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de las imágenes. Y el genocida, que no es un sujeto que se encuentre fuera de su tiempo, lo sabe y “utiliza ese saber”.

El adiestramiento consiste en avivar la vigilancia, mediante la reducción de los afectos promover una actitud activa. “Las primeras dos semanas aquí te reducen a nada; te hacen sentir menos que una serpiente en el hoyo, y las siguientes ocho- diez semanas se dedican a reconstruirte, vivía en un estado perpetuo de conmoción y miedo.”⁷⁸ Quebrar a los individuos para reconstruirlos como combatientes eficaces es el programa que sigue el perpetrador; programa militar basado en la despersonalización, los uniformes, la ausencia de privacidad, la desorientación; métodos de embrutecimiento que coinciden con sistemas de combate donde se enseña a torturar a prisioneros. Bombardear a la sociedad con impresiones bélicas hasta conseguir que sus tendencias adquiridas, sus reflejos, se vuelvan por completo bélicos.⁷⁹ Eso que en combate se denomina “vacunación por la batalla” constituye lo esencial de la idea de transformación del miedo por la furia.

⁷⁵ Comolli, Jean- Louis. Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental. Nueva Librería. Buenos Aires, 2007

⁷⁶ Benjamin, Walter. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Taurus. Buenos Aires, 2001

⁷⁷ Ferrer, Christian. El mundo inmóvil, prólogo al libro de Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. La marca editora. Buenos Aires, 2008

⁷⁸ carta de Edward Marks a su madre, 1 de diciembre de 1964; instrucción el Cuerpo de Marines, citada por Bourke, Joanna, Sed de sangre. Crítica. Barcelona, 2008

⁷⁹ Bourke, Joanna. Sed de sangre. Op.cit.

IX Conferencia Bianual de la International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

Insensibilizar es parte del entrenamiento del odio. En 1941 los reclutas ingleses recibían un baño de sangre de oveja, luego se los llevaba a un “salón del odio” donde se exhibían fotografías de las atrocidades cometidas por los alemanes en Polonia.⁸⁰ La acción genocida utiliza diversos medios y multiplica su brazo mortífero con ciudadanos como ejecutores. La saturación de la reproducción de las imágenes del sufrimiento, la selectividad de las mismas, su promiscuidad, no sólo llevan a la acción sino también al estado de negación.⁸¹ La cultura de la negación reconvierte al testigo electrónico, la mirada de los videos en la red, para crear aquello dado en llamar “la fatiga de la compasión”. Llevando al extremo los estímulos violentos, haciendo de ellos una rutina de la mirada, genera olvido; un correr la vista hacia otro lado.

Insensibilizar a través de imágenes y de acciones, el procedimiento genocida sigue su apropiación luego de la muerte de las personas con la utilización de los bienes de aquéllos y su difusión. Dicha acción no sólo genera un efecto económico sino de afecto: “y cuando alguien vive en una casa obtenida de ese modo, no es muy probable que desarrolle ningún respeto por lo ajeno, incluso por lo privado y personal, incluso es improbable que desarrolle un gusto personal”.⁸² Durante la década de 1990 la televisión en Belgrado sólo ponía imágenes locales en movimiento y las del exterior, fijas. Esto transmitía una sensación de aislamiento, de alejamiento del mundo exterior, volviéndolo irreal. En la última etapa del proceso genocida, el perpetrador termina apropiándose, entonces, de un lenguaje. De un discurso y de un lenguaje visual, hasta querer adueñarse de cierta universalidad: las imágenes históricas.

⁸⁰ “Realism in Army Training. The Spirit of Hate” recorte de prensa citado por Bourke, Joanna. Sed de sangre. Op. cit.

⁸¹ Cohen, Stanley. Status of denial. Knowing About Atrocities and Suffering. Polity Press. New Hampshire, 2010

⁸² Nuñez Isabel. Si un árbol cae. Conversaciones en torno a la guerra de los Balcanes. Alba. Barcelona, 2009

IX Conferencia Bianual de la
International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

BIBLIOGRAFÍA

- ARENDDT, HANNAH. Eichmann en Jerusalén. Debolsillo. Barcelona, 2010
- ARZOUMANIAN, ANA. El depósito humano. Una geografía de la desaparición. Xavier Bóveda. Buenos Aires, 2010
- BALESTRA, FONTÁN. Derecho Penal. Introducción y Parte General. Abeledo Perrot. Buenos Aires, 1980
- BENJAMIN, WALTER. Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Taurus. Buenos Aires, 2001
- BETTELHEIM, BRUNO. El peso de una vida. Editorial Crítica. Barcelona, 1991
- BINDER, ALBERTO. Política criminal. Ad- Hoc. Buenos Aires, 1997
- BOURKE, JOANNA. Sed de sangre. Historia íntima del combate cuerpo a cuerpo en las guerras del siglo XX. Crítica. Barcelona, 2008
- BOURKE, JOANNA. Torture as Pornography. The Guardian, Friday 7 May 2004
- BUTLER, JUDITH. Vida precaria. El poder del duelo y la violencia. Paidós. Buenos Aires, 2009
- BUTLER, JUDITH. Marcos de guerra. Las vidas lloradas. Paidós. Buenos Aires, 2010
- CALVO, JOSÉ. Derecho y narración. Materiales para una teoría y crítica narrativista del derecho. Ariel derecho. Barcelona, 1996
- CHALK, FRANK; JONASSONHN, KURT. Historia y sociología del genocidio. Análisis y estudio de casos. Prometeo. Buenos Aires, 2010
- COMOLLI, JEAN LOUIS. Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental. Nueva Librería. Buenos Aires, 2007
- COHEN, STANLEY. Status of Denial. Knowing about Atrocities and Suffering. Polity Press. New Hampshire, 2010
- COSTA, PODESTÁ; RUDA, JOSÉ MARÍA. Derecho Internacional Público. Tipográfica editora argentina. Buenos Aires, 1985
- DEBORD, GUY. La sociedad del espectáculo. La marca editora. Buenos Aires, 2008
- DEL BARCO, OSCAR. El abandono de las palabras. Letra Viva. Biblioteca internacional Martín Heidegger. Buenos Aires, 2010
- DEL BARCO, OSCAR/ BISET, EMMANUEL. Diálogo sobre pornografía; en Nombres, Revista de Filosofía. Córdoba, año IX, Nº 23, noviembre de 2009
- DELEUZE, GILLES. Lógica del sentido. Paidós. Buenos Aires, 1994
- DE ZAYAS, ALFRED. El genocidio contra los armenios 1915- 1923. Y la relevancia de la Convención de 1948 para la prevención y la sanción del delito de genocidio. Catálogos. Buenos Aires, 2009
- EIROA, PABLO D. La corte penal internacional. Fundamentos y jurisdicción. Ad- Hoc. Buenos Aires, 2004
- ESPÓSITO, ROBERTO. Immunitas. Protección y negación de la vida. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2005
- ESQUILO. Tragedias. Losada. Buenos Aires, 2008
- FERRÁNDIZ, MARTÍN FRANCISCO. Exhumaciones y políticas de la memoria en la España contemporánea. En Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea Nº 7. Universidad de Extremadura, 2007

IX Conferencia Bianual de la
International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

- FRAPPIER- MAZUR, LUCIENNE. Sade y la escritura de la orgía. Poder y parodia en Historia de Juliette. Ediciones Artes del Sur. Buenos Aires, 2006
- GRADOWSKI, ZALMEN. En el corazón del infierno. Documento escrito por un Sonderkommando de Auschwitz- 1944. Anthropos. Barcelona, 2008
- GROSSMAN, EVELYNE. La défiguration. Artaud- Beckett- Michaux. Les Éditions de Minuit. Paris, 2004
- GUIDIERI, REMO. El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola. Tecnos. Madrid, 1992
- HERBERT, ZBIGNIEW. Informe desde la ciudad sitiada y otros poemas. Hiperión. Madrid, 1993
- HERVADA, JAVIER. Introducción crítica al derecho natural. Editorial Ábaco. Rodolfo Depalma. Buenos Aires, 2008
- HOVANNISIAN, RICHARD (editor). The Armenian Genocide. Cultural and Ethical Legacies. Transaction Publishers. New Jersey, 2007
- JAAR, ALFREDO. La política de las imágenes. Metales pesados. Santiago de Chile, 2008
- JANSEM. Catalogue edité à l'occasion de l'Exposition Génocide. Musée du Génocide arménien. Erevan, 2002
- KAMMINGA, ABELE. Historical Hate Narratives. Research Master Modern History and Interantional Relations (master thesis). University of Groningen, 2010
- LANGER, LAWRENCE. Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory. Yale University Press. New Haven and London, 1991
- LARGIER, NIKLAUS. Elogio del látigo. Una historia cultural de la excitación. Océano. México, 2010
- LEVI, PRIMO. Si esto es un hombre. Muchnik editores. Buenos Aires, 1998
- MAGRIS, CLAUDIO. El Danubio. Anagrama. Barcelona, 2004
- MANTEGAZZA, RAFFAELE. El olor del humo. Auschwitz y la pedagogía del exterminio. Anthropos. Barcelona, 2006
- MARZANO, MICHELA. La pornografía o el agotamiento del deseo. Manantial. Buenos Aires, 2006
- MARZANO, MICHELA. La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas. Tusquets. Buenos Aires, 2010
- MAUSS, MARCEL. Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas. Katz Editores. Buenos Aires, 2009
- MÈLICH, JOAN- CARLES. La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto. Anthropos. Barcelona, 2001
- MIR PUIG, SANTIAGO. Derecho Penal, Parte General. Julio César Faira editor. Montevideo- Buenos Aires, 2006
- NORA, PIERRE. Les lieux de Mémoire. Gallimard. Paris, 1997
- NUÑEZ, ISABEL. Si un árbol cae. Conversaciones en torno a la guerra de los Balcanes. Alba. Barcelona, 2009
- OST, FRANÇOIS. Raconter la loi. Aux sources de l'imaginaire juridique. Odile Jacob. Paris, 2004
- RANCIÈRE, JACQUES. El espectador emancipado. Bordes manantial. Buenos Aires, 2010
- ROBBEN, ANTONIUS C. G. M. (editor). Iraq at a Distance. University of Pennsylvania Press. Pennsylvania, 2010

IX Conferencia Bianual de la
International Association of Genocide Scholars

ANA ARZOUMANIAN

SCARRY, ELAINE. The body in pain. The Making and Unmaking of the World. Oxford University Press. New York, 1985

SEMPRÚN, JORGE. Viviré con su nombre, moriré con el mío. Quintero. Barcelona, 2002

SLOTERDIJK, PETER. Ira y tiempo. Ensayo psicopolítico. Siruela. Madrid, 2010

SONTAG, SUSAN. Ante el dolor de los demás. Alfaguara. Buenos Aires, 2003

SONTAG, SUSAN. Sobre la fotografía. Alfaguara. México, 2006

TALAVERA, PEDRO. Derecho y literatura. Editorial Comares. Granada, 2006

TOTTEN, SAMUEL (editor). Plight and Fate of Women During and Following Genocide. Genocide: A Critical Bibliographic Review. Volumen 7. Transaction Publishers. New Jersey, 2009

VERGNE, PHILIPPE (editor). Kara Walker. My Complement, My Enemy, My Oppressor, My Love. Walker Art Center. Minneapolis, 2007

ZAFFARONI, EUGENIO RAÚL. Crímenes de masa. Ediciones Madres de Plaza de Mayo. Buenos Aires, 2010

ZAFFARONI, EUGENIO RAÚL. El enemigo en el derecho penal. Ediar. Buenos Aires, 2009