

En su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” Walter Benjamin indica que los regímenes políticos tienen una concepción de sí mismos como obras de arte cuyos materiales no son otra cosa que materia inerte moldeada según sus estándares estéticos: *“La humanidad, que alguna vez, en Homero, fue objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculos para sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético del nivel más elevado. Así es en la estetización de la política perpetrada por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte”*<sup>1</sup>

El 19 de marzo del año 2003 E.E.U.U. invade Irak. La invasión consumó una atroz masacre de la población civil, desmintiendo las retóricas de guerra indolora que difundió el Pentágono. El término guerra de Irak es inadecuado para describir el operativo de captura colonial norteamericana. La desintegración de la Unión Soviética y la Guerra del Golfo le habían permitido al presidente Georges Bush lanzar su proyecto del nuevo orden internacional. Los misiles inteligentes teleguiados, las operaciones quirúrgicas y el despliegue de tecnología de alta generación, hicieron del ataque llamado “impacto y pavor” un medio de destrucción del entramado social iraquí. En diciembre del año 2003 Saddam Hussein es capturado, y en el 2004 entregado a la justicia iraquí que lo procesa. El juicio es llevado a cabo a puertas cerradas y la sentencia fue de muerte en la horca. El Tribunal de Casación de Irak ratificó la sentencia de muerte, mientras que Amnistía Internacional condenaba la decisión. Si bien el proceso fue llevado por un tribunal especialmente designado, respondía a la justicia de los invasores, de manera tal que no hubo lugar a que la Corte Penal Internacional actuara. Ésta sólo hubiera actuado si la jurisdicción interna se hubiese abstenido, además Irak no era estado parte del estatuto de creación de dicha corte y, por otro lado, los crímenes sobre los cuales recaía la sentencia eran anteriores a la entrada en vigor de la corte. El 30 de diciembre del año 2006, Saddam Hussein fue ejecutado en la horca.

En la ejecución se encuentran un médico, un clérigo y un juez. Saddam se negó a que le cubrieran el rostro, mientras que los verdugos aparecen con los rostros encapuchados. Uno de los asistentes a la ejecución graba los últimos gestos de Hussein con un teléfono móvil que luego difunde la cadena Al Iraqiya. Así se distribuyen y circulan diversos videos con distintas ediciones finales: uno sin voz con los movimientos torpes de la mano en una aparato de

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter. Estética y política. Las Cuarenta. Buenos Aires, 2009

grabación móvil; otro con las voces originales, allí donde se escuchan plegarias contrapuestas sunitas y chiitas; y otro video cuyo montaje incluye música y sobreimpreso sobre las imágenes de Saddam ahorcado se escucha una melodía que culmina con unas tomas de un baile callejero de ciudadanos de Bagdad bajo el subtítulo inglés de la CNN. En el video más difundido se observan a los tres verdugos encapuchados, uno de ellos sostiene desde atrás a Saddam Hussein quien se encuentra con el rostro descubierto y en traje negro y camisa blanca. Otro de ellos le coloca un pañuelo negro alrededor del cuello y, sobre éste, la soga con su nudo corredizo. Un asistente lo coloca en posición central al cadalso. Hay una toma de unos segundos sobre la tarima a la que sube el condenado, y otros segundos al piso de metal que cubriría el pozo del cadalso según una estética de reminiscencias medievales. La mano de uno de los verdugos corre la soga y luego la cámara cae. Allí termina la escena.

En la red no sólo circulan las imágenes del ahorcamiento, sino también la puesta en escena del veredicto. Decimos puesta en escena, porque el proceso sigue un lineamiento más bien teatral donde los parlamentos de los diversos personajes se reinscriben sobre las propias imágenes. Mientras el juez lee la sentencia, el acusado Saddam Hussein en traje negro y con el Corán en su mano grita “larga vida a la nación”, “somos el pueblo” “ustedes son los ocupantes, los invasores”

El cuerpo es un texto sobre el cual se inscribe el poder de la sociedad. Foucault estudia las vicisitudes de esas inscripciones en diversas instituciones: hospitales, asilos, prisiones, escuelas. Los cuerpos son cuerpos emocionales, es más, la emoción, según el antropólogo Thomas Csordas, es: corporizada.<sup>2</sup> De manera tal que los valores se movilizan a través del espectáculo del cuerpo<sup>3</sup>. El paradigma de la “corporización” (embodiment) subraya que el cuerpo es el sujeto de la cultura, es decir, es el cimiento existencial de la misma. Para decir cuerpo el idioma alemán tiene dos términos diferentes: *Körper* y *Lieb*. *Körper* toma su raíz del latín *corpus* y hace referencia a los aspectos estructurales del cuerpo. Es el cuerpo objetivado, pero también el cuerpo muerto, el cadáver. En contraste, el vocablo *Lieb* hace referencia al cuerpo viviente, al cuerpo con sentimientos, sensaciones, percepciones y emociones. A su vez este término tiene una semejanza con el vocablo inglés *life*, aunque no tiene un equivalente semántico en el inglés moderno. Muchas

---

<sup>2</sup> Csordas Thomas J. (editor) *Embodiment and Experience*. Cambridge University Press. New York. 1994

<sup>3</sup> Feldman, Allen citado por French Lindsay, *Teh political economy of injury and compassion* en Csordas, Thomas J (editor). *Op. cit.*

de las traducciones del inglés utilizan el vocablo *body* tanto para designar lo que los alemanes llaman *Leib* o *Körper*. El español “cuerpo” deriva del latín *corpus* que fue originariamente: cuerpos en plural, y de ahí se extrajo el singular analógico “cuerpo” para el uso pronominal y la sinonimia antigua con persona.<sup>4</sup> La primera acepción de cuerpo en español hace referencia a cualquier porción de materia.<sup>5</sup> De manera tal que el cuerpo es tanto sujeto como objeto semiótico. Desde esa gramática analizaremos el video que el gobierno norteamericano ha distribuido sobre Saddam y su cuerpo ahorcado. El centro de interés del montaje es la escenificación del cuerpo, unida a la excitación de la fantasía que desea provocar en los espectadores.<sup>6</sup> Banquillos, postes, escaleras, cruces, mesas, potros, son los elementos para aplicar una flagelación como tortura, castigo, o estimulación erótica. El despliegue dramático de la muerte de una persona (un cuerpo) no es nuevo. La historia conoce la fascinación causada por la “Pasión”, pauta fundamental de la vida cristiana. La escenificación repetida una y otra vez conforma un texto que no es sólo ejemplo narrado de una excitación espiritual, sino a la vez una de sus fuerzas actuantes. El texto y la escena provocan una fascinación que conduce a la excitación.<sup>7</sup>

Las imágenes que circularon de Saddam tomadas por la cámara de ocupación americana sitúan el signo violento sobre el cuerpo en una posesión femenina de la muerte. El cuerpo del perpetrador cumple el guión que la civilización occidental otorga a la manera trágica de morir mujer. Nicole Loraux, estudiando el mundo antiguo griego, buscando los criterios de duelo y muerte, concluye que hay una manera de morir- hombre y otra de morir- mujer según el drama que se haya teatralizado. Así, la soga al cuello es la manera de morir- mujer. El ahorcamiento de Yocasta, de Fedra, de Leda, de Antígona, es el desgarramiento femenino de nudos, velos, cinturones, bandas. Lo propio de la suspensión cruenta es que no derrama sangre. En Atenas, mientras los hombres mueren en la guerra, cumpliendo el ideal de civismo, la mujer muere sin sangre y sin ruido. La soga y su movimiento de balanceo arrojan al sujeto al vacío en una precipitación sin profundidad, encontrando así el suelo. La soga cierra el cuerpo, aprisionando al cuerpo femenino aún en ese último gesto. Aprisionar el cuello por su parte delantera en el nudo.<sup>8</sup> Los asistentes en la muerte de Saddam Hussein lo toman por los hombros, lo ubican y le corren la soga por la

---

<sup>4</sup> Corominas J., Pascual J. A.. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Gredos. Madrid. 1992

<sup>5</sup> Moliner, María. Diccionario de uso del español. Gredos. Madrid. 1994

<sup>6</sup> Largier, Niklaus. Elogio del látigo. Una historia cultural de la excitación. Océano. México. 2010

<sup>7</sup> Largier, Niklaus. Op. cit.

<sup>8</sup> Loraux, Nicole. Maneras trágicas de matar a una mujer. Visor. Madrid. 1989

garganta. Una muerte agazapada, impecable, femenina, lejos de la muerte épica del cuerpo homérico, vulnerable al tajo, al aplastamiento, al despiece.

Según Niklaus Largier, la flagelación erótica y la religiosa aparecen como rituales que tiene por meta la liberación del deseo, de la imaginación y de las pasiones. Éste es el programa tanto de la mística religiosa como de la filosofía sadiana. El diagrama político de la guerra total retoma la ideología de las emociones sacrificiales cristianas y de la puesta en escena sadiana ante el terror. De manera tal que así como en la liturgia se actúa el *tableau vivant* del hijo de dios, la crueldad política convierte a Saddam en un cuadro vivo, haciendo de la escena un “testimonio de fe”. Y digo testimonio de fe no porque los asistentes a la muerte de Hussein dijeran sus plegarias, sino porque la fe está puesta en la figura misma que se dramatiza, en las imágenes dispuestas a “inflamar” a los espectadores y a los participantes, es decir, excitarlos afectivamente.<sup>9</sup> Así el observador vive en su propia persona el drama que se representa en la imagen. La doctrina de la tradición cristiana de la transustanciación es utilizada como dispositivo ideológico por las fuerzas políticas quienes cuentan con el poder de las imágenes para actuar sobre los sentimientos de los espectadores. Se trata de una historia de la seducción. El poder performativo de las imágenes en su coreografía de dominio y sometimiento.<sup>10</sup>

El fotógrafo, cineasta y arquitecto kurdo iraquí, Jamal Penjweny presenta en la Bienal de Venecia del año 2011 una serie de fotos de once tomas titulada *Saddam is here*. Esa misma serie es exhibida en la Bienal de Venecia de este año en el pabellón de Irak. Penjweny nació en el año 1981 en el pueblo fronterizo entre el Kurdistán iraquí e Irán. Atravesó diversas circunstancias políticas de su país, la guerra de Irán e Irak, la guerra del Golfo, la guerra civil en Kurdistán, la intervención americana del año 2003 que tuvieron circunstancias devastadoras sobre la identidad colectiva iraquí. Penjweny presenta una serie de fotos cuyos retratados posan en sus lugares de la vida cotidiana portando sobre sus rostros en una especie de juego de máscaras el retrato oficial de Saddam Hussein en blanco y negro. Así aparece un vendedor en su puesto ambulante de comida, un dentista con su asistente atrás y su paciente, un veterano de guerra sentado en el piso, un carnicero entre sus reses, una mujer sentada sobre una cama vestida con una enagua roja, un hombre adulto frente a su casa derruida, un hombre joven junto a un muchacho (se adivina su hijo) junto a dos cabras en la calle, tres hombres adultos jóvenes

---

<sup>9</sup> Largier, Niklaus. Op. cit.

<sup>10</sup> Largier, Niklaus. Op. cit.

sentados en una habitación de hotel enfundados en sus túnicas blancas, un joven delante de un muro de hormigón; todos sosteniendo el retrato de Hussein delante de sus rostros. La muestra se inicia con el retrato oficial de Saddam en blanco y negro sobre una pared. Esta foto dentro de su encuadre del rostro del dictador está sostenida por unas manos a los costados a color como anticipando el trabajo de “máscara” que desea realizar.

*Saddam is here* juega con la nota realizada por la cadena de radio y televisión de la Columbia Broadcasting System (CBS) titulada *Saddam was here* sobre el ataque realizado por las fuerzas de la coalición a la vieja Babilonia, nota que acompaña una foto que muestra una inscripción en árabe que dice “en el reino del victorioso Saddam Hussein, presidente de la República” acerca de la restauración arqueológica que se realizara en la ciudad bíblica de Babilonia en el año 1978.

Una máscara es una pieza de diversa materia colocada sobre la cara, utilizada para usos rituales, sociales o religiosos. La palabra máscara, según la etimología latina, alude a “fantasma”. Su fuente árabe *maskharah* remite al término “bufón”. La máscara es una representación que puede evocar la idea de “careta”. De todas maneras, es el portador quien, al usar la máscara, toma las cualidades de la misma en un singular cambio de identidad. En griego *prospan* era lo que estaba “delante de la faz”, moviéndose el vocablo hacia *personae* que remite no sólo a la idea de “personaje” sino al concepto de “persona”.

Desde la mirada de la intervención de Jamal Penjweny se observa la absorción de la identidad individual en esa ausencia del cuerpo real del dictador. El sujeto pasivo de la ocupación, el iraquí, en manos del fotógrafo, exhibe unas personas sin rostro hasta la recuperación de un rostro- ley- paternidad (otro).

Según Walter Benjamin, el rostro posee la habilidad de devolver la mirada, la retorna al observador.<sup>11</sup> El rostro del otro funciona como el límite del mundo, cuestiona la soberanía de la propia subjetividad. Las obras de arte, como las personas, “nos devuelven la mirada” y por lo tanto nos hacen un reclamo. Aquel que sólo cree ser mirado logra abrir sus ojos y conjuga una mirada gracias al trabajo del fotógrafo que enmascara para descubrir o reponer los fondos de la memoria colectiva. “En todos los atributos que vemos al fósil, nos ve a nosotros” dice Novalis. En ese doble movimiento de Jamal Penjweny de

---

<sup>11</sup> Uslenghi, Alejandra (compiladora). Walter Benjamin: Culturas de la imagen. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2010

cubrir un rostro con otro rostro (enmascarar) para que ese otro rostro (la máscara) mire y responda, la obra de arte ingresa al mundo político fundamentándose en el ritual. Rito que en el fotógrafo testigo consiste en exhumar. Operación semántica de “poner” una foto- rostro- máscara para que los sujetos fotografiados hagan la operación de “sacársela”. Que sean los mismos iraquíes quienes maten a Saddam. Para ello hace falta exhumar el cuerpo, recuperar el rostro y dárselo a la población. El grupo (fotografiado) es el vehículo poético de la articulación de ese discurso exhumatorio- inhumatorio. El desentierro que realiza Penjweny es el desentierro de un hombre; ya no el muerto por las fuerzas de la ocupación llevado a su cualidad femenina de la muerte, sino el hombre dictador en su retrato oficial. Y cuando decimos “oficial”, hacemos referencia a la noción de legitimidad de una imagen habilitada por su soberanía. Por ello, el desenterrado es un desenterrado hombre que niega con su presencia (Saddam *está* aquí) su desaparición.

Sin embargo, no es cualquier reaparición, la máscara es un espacio oportuno que Penjweny otorga a la sociedad para interrogarse acerca de los mecanismos simbólicos sobre los restos de un régimen. Así, en ese *mise en abîme* de la fotografía dentro de la fotografía, la apuesta de Jamal es cuestionar el estatus social de esos restos humanos y, en consecuencia, su destino, apuntando a una re- inhumación de los mismos.<sup>12</sup> La pregnancia que asume la obra de arte de devolver un cuerpo confiscado identificando los restos asume en Jamal Penjweny el plan ético de testimoniar lo impensable. Los sujetos “son” Saddam en la medida que “juegan” a serlo, convirtiendo el rostro enmascarado en la medida de una tumba posible. Tener el cuerpo será producirlo. Si en los casos de los desaparecidos en la Argentina tener el cuerpo es producirlo en términos de verdad en el ámbito de la justicia,<sup>13</sup> el poner en el cuerpo es un trabajo que realiza el fotógrafo testigo como un acto de legalidad sobre un régimen desquiciado. La máscara traduce lo trágico de un tiempo donde *time is out of joint*, para re escribir la frase shakesperiana en clave moderna. El bufón no es un clown, el bufón nos hace reír al mismo tiempo que nos hace temblar por la verdad que nos revela, con su parodia y su burla nos quiere matar de risa...literalmente. Allí, el acto de entierro de Jamal Penjweny.

---

<sup>12</sup> Anstett, Élizabéth; Jean- Marc Dreyfus (editores). *Cadavres impensables, cadavres impensés*. Editions Petra. Paris. 2012

<sup>13</sup> Garibian, Sévane. *Chercher les morts parmi les vivants. Donner corps aux disparus de la dictature argentine par le droit*. En Anstett, Élizabéth; Jean- Marc Dreyfus (editores). *Op. cit.*

De la política de la crueldad al ritual del artista. La pasión del testigo

Ana Arzoumanian

## Bibliografía

Anstett, Élizabeth; Dreyfus Jean- Marc (editores). Cadavres impensables, cadavres impensés. Editions Petra. Paris. 2012

Benjamin, Walter. Estética y política. Las Cuarenta. Buenos Aires. 2009

Borón, Atilio; Brieger, Pedro; Castillo, Cristian y otros. Imperialismo guerra y resistencias a comienzos del nuevo siglo. Imago Mundi. Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Buenos Aires. 2003

Corominas J., Pascual J. A..Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Gredos. Madrid.1989

Csordas,Thomas J. (editor). Embodiment and Experience. Cambridge University Press. New York. 2003

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

Loraux, Nicole. Maneras trágicas de matar a una mujer. Visor. Madrid. 1989

Moliner, María. Diccionario de uso del español. Gredos. Madrif. 1994

Uslenghi, Alejandra (compiladora). Walter Benjamin: culturas de la imagen. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2010

Sobre el artista Jamal Penjweny: <http://www.jamalpenjweny.com/>