

Nahuel Cerrutti Carol
Editor

Cuadernos para el Arte

Ana Arzoumanian

Hacer violencia

El régimen insurrecto en el arte

Ana Arzoumanian

Hacer violencia · El régimen insurrecto en el arte

© Ana Arzoumanian, 2014 / © Nahuel Cerrutti Carol, 2014

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CADRA (Centro de Administración de Derechos Reprográficos de Argentina. www.cadra.org.ar / licencias@cadra.org.ar) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Colección: *Cuadernos para el Arte*

Foto logotipo: violín construido por el lutier Francisco D. Carol

Referencia: CA-AR-HA·1A14

Diseño y dirección: Nahuel Cerrutti Carol

Arzoumanian, Ana

Hacer violencia · El régimen insurrecto en el arte

1ª ed. Buenos Aires, Nahuel Cerrutti Carol · Editor, 2014

180 pp.; 22x15 cm.

(Cuadernos para el Arte / Nahuel Cerrutti Carol)

ISBN: 978-987-.....-.-.

1. Literatura. 2. Ensayo. I. Título

CDD....

Fecha de catalogación: ../03/2014

Hecho el depósito previsto por la Ley 11.723

Impreso en Argentina por:

Bibliográfika de Voros, S. A.

Bucarelli 1160

C1427BDF – Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Abril de 2014

Nahuel Cerrutti Carol · Editor

www.violindecaryl.com.ar / info@violindecaryl.com.ar

Ciudad Autónoma de Buenos Aires – Argentina

www.violindecaryl.com / info@violindecaryl.com

Sevilla – España

HACER VIOLENCIA

EL RÉGIMEN INSURRECTO EN EL ARTE

El delito de genocidio,
cuando el arte ejecuta la pena

I

El otro cuerpo de la lengua

La poesía como resistencia a prácticas genocidas

«¿Habría en algún pequeño rincón todavía sitio para la Biblia? ¿Y, si fuese posible, para el Libro de las Horas y las Cartas a un Joven Poeta de Rilke? Y también me gustaría llevarme mis dos pequeños diccionarios de ruso y El Idiota para no olvidarme de la lengua».

7 de julio de 1942, martes por la tarde, del diario de Ety Hillesum. Renunciar a cualquier atadura y tener el valor de dejarlo todo, dejar todas las normas y convenciones y atreverse a dar el gran salto. El jueves 9 de julio de 1942 pide para sí misma ser de nuevo sencilla y sin palabras como el grano que crece o la lluvia que cae.

«¿Soy realmente honesta conmigo cuando digo que espero ir a un campo de trabajo para ayudar a los muchachos de dieciséis años que también irán? Se trata de salvar un pedazo de alma intacto a pesar de todo. Y encontrar un nuevo lenguaje, apropiado a la nueva forma de ver la vida, hay que callar hasta haberlo encontrado».

Intentar encontrar el lenguaje mientras se habla. El 7 de septiembre de 1943 fue deportada junto con toda su familia.

París, 25 de agosto de 1944, Robert Capa toma su fotografía el día que las tropas aliadas ocupan la ciudad francesa de Chartres. Hay banderas y personas en la calle, festejan. El cráneo rapado de una mujer que lleva un niño en brazos indicaría que se trata de alguien que colaboró con la ocupación alemana; quizá la prueba de esa colaboración sea justamente el niño. Unos pasos delante de ella camina un hombre que lleva un atado con sus ropas. Los habitantes-

espectadores presencian el paso de la mujer rapada y la acompañan en su marcha hacia la prisión en una actitud casi heroica. Pero en ese mismo momento, señala el director de cine y estudioso de la fotografía Raúl Becerro, en las calles de la ciudad de Chartres, presenciando el paso de la mujer rapada, había una persona que no participaba de la excitación general, que efectuaba una segunda lectura de ese hecho que quedaba registrada en la imagen. Esa persona era el fotógrafo Robert Capa. Un punto de cámara que los habitantes no comparten, porque todos ellos están frente a la cámara, es el medio para hablar de la humillación y de la derrota, de la resistencia y de la ocupación. Como si en la foto el artista quisiera recrear el acto resistente desenmascarando la crueldad de los ocupados. El *Nouvel Observateur* comenta acerca de la foto: festejan la suerte de no ser ellos los rapados. Fiesta innoble. El diario culmina su nota diciendo, esta imagen no tiene nombre.

Lo que no tiene nombre

A principios de 1945, un hombre de treinta y nueve años cuyo pasaporte irlandés lleva el nombre de Samuel Beckett, en el momento mismo de pisar Londres, es interrogado; se verá obligado a relatar cómo pasó a formar parte de la Resistencia en París. Escribe un texto donde confiesa querer dar una idea clara de lo que es la humanidad en ruinas, y quizás incluso un bosquejo de cómo habrá que pensar de nuevo nuestra condición, «para estar ahí y no huir y huir y estar ahí».

En su ensayo, *A Defense of Poetry* Percy Shelley dice que la poesía es la expresión de la imaginación, y los poetas los fundadores de la sociedad civil. Los poetas, según las circunstancias de la época y el lugar donde aparecieron, fueron llamados legisladores o profetas. De manera tal que la Torá, en el mundo judío, la *Ilíada* y la *Odisea* en el mundo griego; en el espacio imaginario de la Edad Media, la *Divina Comedia*; el *Quijote* y los textos shakesperianos a comienzos de la Edad Moderna, construían el pensar. Lo que puede llamarse poesía, enfatiza Shelley, es esa figura del habla que considera el efecto sinónimo de la causa. Lucrecio y Virgilio, Horacio, Cátulo y Ovidio; la poesía en Roma parece seguir la idea de perfección de la sociedad doméstica y política.

Casa. Cuerpo. Lenguaje. Memoria. La Modernidad llamó Estado a la comunidad organizada bajo un orden jurídico centralizado. Una cualidad del poder político es la soberanía que, destituido el axioma monárquico «Yo soy la ley» en ocasión de la Revolución Francesa, pasa a residir

en el pueblo, quien la delega a sus representantes. Primer momento de la ficción jurídica: el teatro de la fraternidad instauro el contrato o pacto social. El sujeto de derecho es la instancia que crea la Ilustración diferenciándolo así de la noción de persona y de personaje. Como si, tardíamente, se siguiera el precepto de Platón de poner a los poetas bajo tutela para preservar la integridad del dogma. Golpe de efecto, al precepto *ex facto ius oritur*, que indica que el derecho se origina en el hecho, habría que argumentar la sentencia de Aristóteles en *Del alma* «...El alma nunca piensa sin fantasmas». Porque hay verdad, porque la verdad hay que hacerla, crearla, lo cual quiere decir, en primer lugar, y ante todo, imaginarla.

Urgencia y escándalo, el cuerpo del hermano muerto expuesto a los perros se pudría bajo el sol tórrido de Viotía, en Grecia central. Algunos puñados de arena volcados sobre el cadáver, hubiera alcanzado para anular el efecto del decreto de Creón. Sin embargo, Antígona se quiere libre, arrancándose de su condición de mujer y por lo tanto de pupila, se abre al último remedio político: la resistencia. Una resistencia que se podría nombrar como disidencia más que como objeción de conciencia cuyo acto es desprovisto de la voluntad política de transformar la ley. Más que una desobediencia civil; ya que la disidencia implica la denuncia social.

Cuando el espacio ternario del triángulo jurídico es roto, la resistencia actúa en un espacio binario de confrontación política: esta ley por otra. Ciertamente el arte implica el conocimiento de la realidad, y no hay ninguna realidad que no sea social.

De la metáfora a la metamorfosis

Con la creación del sujeto de derecho la Modernidad desacredita al personaje. Y, si bien la ley tiene una trama ficcional, las categorías de poder y autoridad pusieron en jaque a la facultad imaginativa comprometiendo así la naturaleza misma del lenguaje.

La catástrofe que significó el Holocausto cuestionó no a la ley y sus procedimientos ya que el desastre requería del amparo de un cierto marco jurídico que luego se desarrolló en los juicios; sino que objetó al decir poético, desconfiando de sus metáforas.

No se puede escribir poesía después de Auschwitz, quiere decir también que si el lenguaje era la casa del ser según Heidegger. Y, si pensar era en cierto sentido para este filósofo al igual que para Platón, recordar. Los poetas y los pensadores eran los custodios de esta morada. Si asemejamos la casa al cuerpo y si los cuerpos fueron aniquilados, el siglo XX marca el tiempo de un vivir ex-puesto fuera del cuerpo, por lo tanto, fuera de la casa del ser, fuera de la memoria.

El Holocausto, en el corazón de la Modernidad, desfiguró la idea de civilización mutilando la relación que el sujeto tenía con su propio cuerpo, trastornando los conceptos de espacio y tiempo, haciendo del cuerpo un objeto físico a matar o a sobrevivir, fracasando en su transformación en cuerpo viviente.

Adorno y Horkheimer, desde la dolorosa experiencia histórica, entienden que la humanidad no solo no ha avanzado hacia el reino de la libertad, hacia la plenitud de

la Ilustración, sino que más bien retrocede y se hunde en un nuevo género de barbarie.

Un desprecio de la imaginación frente a la voluntad de saber. Lo que ocurre «realmente» invade el campo jurídico y médico. Tomando la medicina el saber sobre la muerte; y el derecho, el control sobre las desproporciones. El lenguaje les da asilo, la creciente catástrofe, diría Adorno, se expresa como si fuera la salvación. Las palabras se convierten en las de la jerga por el gesto de unicidad de cada una de ellas. Un tono puro empapado de positividad hace vibrar la voz que firma el contrato social. Palabras a las que les son robadas lo corpóreo.

Deleuze y Guatari, en *Kafka, por una literatura menor*, afirman que la metamorfosis es lo contrario a la metáfora. El uso que Kafka hace del lenguaje tiende a abolir sus facultades de representación (metaforización, simbolización) en beneficio de una fuerza que crece en intensidad. Aquello que LaCapra, siguiendo a Barthes, entiende como tarea apremiante de la escritura moderna, una voz alternativa a la voz activa y pasiva; voz que Hayden White identificó con la voz media y que podría traducirse como la intransitividad del escribir; sujeto que se afecta a sí mismo al actuar.

Teniendo en cuenta que la evolución del lenguaje en Occidente fue paralela a la aparición de la noción de voluntad, la idea del sujeto como agente se instaló en la fundación de las codificaciones modernas. La literatura Holocausto recupera esa voz media no sin riesgo de elidir o desdibujar las figuras de víctima y victimario.

Descubierto como falso el acceso a la dimensión ternaria de la comunicación-ley, la posición de la tercera persona del singular se ve comprometida, el tú de la segunda pervertida, operándose en el yo una lenta transformación interna en un proceso que remite tanto a su acepción judicial

como a la patológica. Una temporalidad invertida en el espacio binario de la confrontación. En el Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau, forma oficial con la que se nombra a los campos de exterminio de Auschwitz que funciona como memorial; el encargado de archivos en el Departamento de Publicaciones, Información y Prensa, aunque invoque el pasado, utiliza el tiempo presente para hablar de los sucesos de los años treinta.

Literatura Holocausto

«El sufrimiento perenne tiene tanto derecho a la expresión como el martirizado a aullar; por eso quizás haya sido falso que después de Auschwitz ya no se podía escribir ningún poema. Pero no es falsa la cuestión menos cultural de si después de Auschwitz se puede seguir viviendo». Así Adorno da vuelta su propia sentencia cuando retrata al sobreviviente como espectador, como si no estuviera del todo presente, y su existencia posterior no tuviera asidero más que en la imaginación.

¿Qué imaginación? El testimonio por delegación, la anamnesis, lo antimorfológico (obras basadas en distorsiones visuales) la prosopopeya (o la personificación) y las lamentaciones antielegíacas constituyen lo que Susan Gubar dio en llamar la versificación Holocausto. Tanto en su libro *Poetry after Auschwitz* como en su ensayo *Lo largo y lo corto del verso Holocausto*, Susan Gubar nombra a la poesía, a los poetas y a los versos Holocausto, con mayúscula. Aludiendo así no solo a una cualidad sino a la idea de lo Holocausto como gentilicio; haciendo del lenguaje arrasado de la Shoá, una patria.

Una práctica genocida genera un trauma que provoca una distorsión cultural. Aquello que Piotr Sztompka denominó trauma cultural o trauma a una cultura. De manera tal que el trauma cultural exige un nuevo aprendizaje, una resocialización. La innovación y la rebelión son formas activas de responder al estado de anomia; el ritualismo y la desligadura son sus formas pasivas. Desde la no existencia de nombre para la atrocidad, hasta la utilización del término Holocausto con su carga sacrificial de lo todo

quemado, y su distinción con la referencia a la palabra Shoá evocada por la Torá como sufrimientos, o la palabra genocidio o prácticas genocidas, todas son instancias de volver a nombrar, dramatizar y ritualizar la construcción de una moral. De tal manera que la necesidad de volver a contar no tiene solo una intención emocional sino moral, de resistencia. La violencia y el miedo se encuentran en el epicentro de la Modernidad. Un colapso de las instituciones públicas reemplaza al Estado social por el Estado penal. La preocupación por el racismo europeo, según Balibar, renueva las teorías sobre sus vinculaciones históricas o funcionales con la inmigración, la crisis del orden nacional y las diferentes facetas de la actual transición económica posfordista. Se puede seguir una secuencia que recorre el discurso del progreso como paradigma de la euforia modernizadora, pasando por el discurso de la crisis desde mediados del siglo XX hasta el discurso del trauma que se apodera de las ciencias sociales y las humanidades. Así, el trauma supera su connotación biológica para representar el efecto sobre el tejido social y cultural.

Los implicados en el acto violento son: victimario, víctima y testigo. La manera de narrar el Holocausto requiere de una identificación que desde el punto de vista estético, y siguiendo a Mijaíl Bajtín, sería la organización en el tiempo, pero no en un tiempo cronológico; sino en el tiempo de la vida que posee una carga emocional y valorativa, de la vida del otro.

La materia verbal

Susan Gubar analiza la manera en que los poetas de la primera, segunda y tercera generación se las arreglan con el Holocausto. Exceso; hermetismo o verbosidad con oraciones mutiladas y blasfemias que representan un sofocamiento de aquello bloqueado sobre lo que testimonia el poeta.

El artista es alguien que no solo participa en la vida y que la comprende desde su interior, sino alguien que también la ama desde el exterior, allí donde ella no existe para sí misma. En esta tensión se encuentra el poeta que trata esta materia traumática; con algo que debe ver desde el exterior, ya fuera de la vida. Con algo que todavía no puede tener la categoría de «carne mortal del mundo» porque no termina de morir.

Imaginar, colocarse en el lugar del otro, salir de sí para luego volver y dar cuerpo a la obra como un todo. Esto es lo que permite hacer uso de la poesía como resistencia. Porque el poema se coloca en el lugar de la víctima, pero desde un lugar activo. Esto es lo que diferencia el juego del arte. El juego no presupone un espectador fuera de los mismos jugadores. Mientras que el arte cuenta con un espectador que está fuera del juego. El acontecimiento estético imagina y sale de la ilusión cuando aparece un participante exterior: el espectador-lector. El placer estético es un sentimiento real, más allá de la empatía a los sentimientos con un personaje que solo es ideal. De manera tal que lo real del sentimiento despierta la voluntad de acción. El acontecimiento estético no puede tener un solo participante, más allá de la técnica pero más allá

también de la identificación, de lo que se trata es de un traslado de la vivencia dentro de una serie semántica.

Nadie te deja dormir para que veas las distancias.

Crujís de huesos, vos.

Así, sea.

Juan Gelman, de *Bajo la lluvia ajena*

A-létheia

La palabra tiene un significado colectivo e implica una relación social. «No me engañes»; le dice Zeus a Hera caracterizando la alétheia como una no-ocultación. El texto poético no tiene categoría de discurso, sino que lo idealizado en él aparece como real y concreto. Una suerte de presente propio, de manera que lo inhóspito del discurrir del tiempo se hace presente.

A-létheia, des-acuerdo, di-sidencia. El poeta Lawrence Ferlinghetti tiene en su librería un cartel que reza «Impeachment». Al estilo del «yo acuso» de Zola, Ferlinghetti define su poesía como disidente. En un extremo del edificio de la City Lights Bookstore otro cartel dice, «¿Dónde está la furia?».

Disidente es la voz de Juan Gelman escribiendo un libro en sefardí como forma extrema de auto exiliarse de la lengua. Para él ese exilio será usar una lengua extinta hablada por judíos antes de la invasión mora. La poesía, al decir de Celan en el Discurso de Bremen, es una forma de aparición del lenguaje. Lenguaje que nunca refiere sino que crea realidad en el interior mismo del lenguaje, en la memoria de la lengua.

Tu piede
pisa la noche
suavi
avri la yuvia
avri il día
la muerte no savi nada di vos
tu piede teni yerva dibaxu

y una solombra qui scrivi
il mar

Juan Gelman, de *Dibaxu*

Tzvetan Todorov, recorriendo las categorías de ficción y realidad, distingue dos tipos de verdad; la verdad-adequación y la verdad-revelación. Concluye que el novelista solamente aspira al segundo tipo de verdad. Problema no menor, ya que llevó al debate que abriera Hayden White con su postulado sobre la estrategia tropológica de la historia. El protocolo lingüístico con el que trabaja el historiador enredó a muchos en el dilema de considerar que no hay hecho, sino solo discursos sobre los hechos.

Ante la proposición «Colón descubrió América», Todorov argumenta que tenemos dos navegantes-narradores, Colón y Américo Vespucio. Colón que escribe documentos y Américo, literatura. Quizá tendríamos que hacer un recorrido por las dos vertientes de la palabra verdad que responden a mundos diversos. La palabra griega *alétheia* que implica una manifestación de desvelamiento y por tanto de revelación, y la hebrea *emeth*, cualidad de lo sólido, cuyo sustantivo *emunah* es la confianza o la seguridad que hace a la fe.

El relato bíblico de la aparición de Dios en Sinaí, es un fenómeno puramente verbal. Este acontecimiento lingüístico, a diferencia de otras ocasiones cuando Dios se manifestaba a un personaje del relato, es en este caso un colectivo, vivido por el pueblo hebreo en su totalidad. La revelación en sí procede de haber escuchado el *aleph*. Y el *aleph* es una vocal muda, es decir no pronunciada. Vacío que solo puede construirse como texto a través de su interpretación.

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. Recordemos que no hay verbo que accione al sustantivo literatura, pero sí existe un verbo en relación al nombre poesía, y es poetizar.

Puede nacer al pie de los sentenciados por el poder
al pie de los torturados los fusilados de por acá nace
al pie de traiciones miedos pobreza
la poesía nace

Juan Gelman, de *Relaciones*

Ética y poesía

«Una insinuación al silencio» escribe Mallarmé. La metáfora de que todo sitio de acontecimiento está al borde del vacío, así asume la poesía ese puro indecible que es. Una acción que no se puede saber que ha tenido lugar hasta tanto no se haya apostado sobre su verdad. Una tirada de dados escenifica lo indecible. «Nada habrá tenido lugar, sino el lugar», fuera de todo cálculo posible, más allá de los intercambios que realiza el lenguaje profano, el poema apuesta, legisla sin ley.

El coraje del fuera de lugar de la poesía hace posible el proceso de verdad que no se deja pensar por los saberes establecidos ni por los usos corrientes del lenguaje. La ruptura en el orden en que la poesía tiene lugar es la fidelidad al acontecimiento que Badiou denomina verdad. Roto de los efectos de la sociabilidad comunicante, el poema sale al encuentro de eso inmortal en la palabra. Una verdad que fuerza los saberes creando ese vacío que nombra. Y allí, al nombrar, adviene el poema, su completud. Proceso que es el trabajo esencial de la poesía. Georges Perec recurrió a un subterfugio para dar una idea de esa ruptura en su novela *La Disparition*, allí el autor deja de escribir todas las letras «e» de la novela. Tengamos en cuenta que la «e» es la letra más usada en francés, y que en la versión española se suprimieron las letras «a». Modos de deformar el lenguaje con el fin de aniquilar una coherencia para liberarlo de cierto intercambio pragmático. Un poema que no tiene el poder de nominación total ya que querer a cualquier precio forzar la nominación de lo innombrable

es el principio del desastre. El poeta se encuentra allí, y no lo hace a cualquier precio, sino al costo de remontar la pendiente de la memoria, en esa errancia nómada de la anábasis.

Orden puramente viajero de estos extranjeros que Jenofonte describe en su relato *Anábasis*, retirada hacia su casa de gente extraviada, fuera de lugar y fuera de la ley.

Conversaciones con cortezas de árboles. Tú
descortézate, ven,
descortézame de mi palabra.
Tan tarde es, tan
desnudos y cercanos a los cuchillos queremos
estar nosotros.

Paul Celan, de *Los poemas póstumos*

A la pregunta, ¿quién habla?, el poema responde, nadie. Siguiendo la teoría barthesiana, el verbo escribir sería como en el francés nacer «Je suis née» cuando para decir nací, la traducción literal diría «fui nacida».

El otro cuerpo de la lengua

Quien piensa que la realidad es solo lo que se toca
no entiende nada de la realidad.

Carlo Ginzburg

Vida y vida narrada se corresponden. El poetizar representa un modo de la praxis, de manera tal que cuando hablamos de prácticas genocidas no nos referimos solo a los «hechos» de esas prácticas sino también a su configuración narrativa. El acontecimiento del trauma se caracteriza por la inhabilidad del recuerdo completo de la violencia o de su total olvido. Así, la memoria se vuelve obsesiva y la consternación lingüística se manifiesta, según Susan Gubar, en esa subversión que los poetas realizan sobre la lengua exhibiendo su hermetismo o su tartamudeo. El pánico semántico que inflige el genocidio se dramatiza en lo desposeídos que están los poetas del lenguaje; desplegando así una escasez o un exceso de palabras.

Las prácticas genocidas generan traumas masivos que son otra cosa que la suma de sufrimientos individuales, ya que destruyen el lazo social, mutilan el sentido de comunidad, y provocan una desorientación cultural volviendo obsoletas las ideas que se tenían del mundo. Una de las cuestiones significativas frente a estas prácticas es la imposibilidad de «duelar» las pérdidas ante la negación que el victimario hace sobre dichas pérdidas.

Si el trauma genera una compulsión a la repetición, la poesía como verbo que define el poetizar puede actuar como

forma de resistencia repitiéndose contra el aniquilamiento. De tal manera que el poema se constituye como lugar de la experiencia.

Yo no escribí ese libro en todo caso
me golpeaban me sufrían
me sacaban palabras
yo no escribí ese libro enténdanlo
así, estará mejor o muy mejor
visto nomás que la poesía
gira en sus propios brazos nada
teniendo al fin que ver con ella
a ver testículos los míos vuelen
pero a ver si se dejan de doler
hay que dejarme solo furia
bajo mis capas de tabaco
hay que dormirme el corazón
el dulce no da más
bestias de amor que me lo comen
yo nunca escribí libros

Juan Gelman, de *Cólera buey*

Zygmunt Bauman considera que la acción adiafórica, aquello que se torna indiferente en una valoración ni buena ni mala, consiste en una manipulación social de la moralidad. El mecanismo adiaforizante de la sociedad hace que los actores sociales no perciban los efectos de sus actos, sus consecuencias catastróficas. «Desorientadores», los poetas dislocan el orden del contrato que medió en esa relación entre lector y autor de la novela del siglo XIX que se ha disuelto. Las prácticas de representación del modernismo cultural marcan el fin del relatar, comprendido en el sentido de «el cuento» de Walter Benjamin por el cual los signos de una cultura son transmisibles. Las técnicas

tradicionales de narración se hacen inútiles y cuestionan aquello que Rousseau analizaba en *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Allí se dice que el amor fue el inventor del dibujo. Pudo también inventar la palabra, pero descontento con ella, la desdeñó, encontrando maneras más vivas de expresarse.

Movimiento y música; poesía.

La obstrucción de la narrativa en la Modernidad se hace eco del desgaste del lenguaje. La expansión de la prensa consolida un espacio público que pone en entredicho aquella línea divisoria entre ámbito privado y colectivo. La tendencia a apartar el poema de la palabra circulante lleva al poeta a levantar un acta de lo que su mirada registra, un poeta camarógrafo, indica Edgardo Dobry. Disociación o fragmentación de funciones narrativas, clausuras artificiales, formas que violentan las convenciones del relato tradicional cuyo deceso fue anunciado por Benjamin en su ensayo *El narrador*. Dislocada la gramática del pronombre en primera persona y del verbo en tercera del «*Je est un autre*» del pasaje de Rimbaud, se trata del yo como objeto, de una cosa distinta al sí mismo al que se puede referir desde fuera.

Si resistir deriva del latín *resistĕre* y éste tomado de *existĕre*, salir, nacer, aparecer, derivado de *sistĕre*, colocar, sentar, detener, tenerse; la poesía ejerciendo la memoria en el sentido benjaminiano de facultad épica detiene la palabra haciendo aparecer un lugar de enunciación nuevo que pone en resonancia dos series semánticas heterogéneas: lo vivido, por un lado, y la experimentación por otro, la puesta a prueba empírica, esa acumulación mediante la cual lo vivido adquiere su espesor.

Palabras o términos, aquella línea que va del *mots* francés a *morts*. Algo muere en ese lugar de términos. La práctica del inacabamiento de la poesía expone a la

palabra a su multiplicidad estallada. De ahí que hayamos comenzado este trabajo con la puesta en escena de un diálogo sin término según la fotografía de Robert Capa que, más que copiar el mundo, lo produce. Un orden de lo singular y de la excepción; a esas experiencias que arrancan el pensamiento al sistema y lo ponen constantemente en movimiento descubriendo nuevos espacios a redistribuir. Si la resistencia está implicada en el ámbito del derecho y la poesía es una práctica resistente, el poema hace justicia.

A medida que escribe arrastra al saber en una deriva desplegando un mecanismo que se debate con la potencia salvaje de lo no sabido. Es de esa forma que el poema dice su fuerza vincular.

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay cadáveres

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En una olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay cadáveres

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay cadáveres

.....

¿No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.
Respuesta: No hay cadáveres.

Néstor Perlongher, de *Cadáveres*.

Todo resuena en «cadáver» ya que el cadáver está ausente. Necesidad e imposibilidad de hacer visible el exterminio en la Argentina. No hay narrativa porque hay una cancelación del tiempo, una incertidumbre de lo visible. El poema ve contra toda evidencia, se torna prueba de lo que no está.

Quién sabe si aún hoy no llegan cabellos por las tuberías. (Martyniuk, 2004).

Cuerpo muerto que no encuentra su sepultura. El cuerpo que habitaba la palabra se torna carroña. La poesía al acercarse y mirar la escena, pierde, arroja, derriba. Una lengua abyecta se separa del grito, resiste.

II

El cuerpo como resto,
efecto de vaciamiento del derecho
en instancias posgenocidas

El derecho y la literatura ante el desastre, un devenir deserotizado de los cuerpos

Las leyes en verso de Licurgo y Dracón, la ley romana de las XII Tablas. La Torá para los judíos, donde el *shir* (canto) constituye la inscripción del sujeto en la historia. Una gramática generativa, un poema-ley que no cuenta historias ya que es de un orden diferente al de la ficción. El poema es el momento en que las metáforas se realizan; lugar que no inventa otro mundo, sino que transforma la relación que uno tiene con éste.

Para los romanos, la poesía era la fórmula mágica; el encantamiento, el oráculo, la plegaria; pero también la ley, o más exactamente la fórmula de la ley.

Con la Modernidad, la escritura del derecho se transformó. Bajo los modelos racionalistas y en el contexto del nacimiento y desarrollo del Estado Nación, el derecho se concentró fundamentalmente en los textos escritos; y su escritura pasó a ser la puesta al día de un universal, en el sentido de no ser más decir del ritmo, decir del cuerpo, un decir poético. Así el derecho moderno abreva su forma en el decir de la modernidad: la novela.

Un orden ligado a la idea utópica de un legislador racional, único y todopoderoso como el narrador omnisciente capaz de concebir toda la realidad, analizarla y valorarla, convirtiéndola en los postulados normativos del Código. Pensemos en la manera tan disímil que tiene la Torá de presentar sus «relatos», el gusto por el fragmento, su poética. El derecho, como narración, camina de modo paralelo a los recorridos de la literatura. La

figura del legislador todopoderoso es similar al narrador de las grandes novelas realistas que evita situarse dentro de la acción, pero la domina. Un autor-legislador que asume, al decir de Flaubert, el punto de vista de Dios. Un derecho conformado por normas positivas, conjunto de proposiciones descriptivas de una situación de hecho.

Si entendemos el derecho como praxis, la hipótesis estética hace, construye forma. «Las constituciones son las mitologías de las sociedades modernas», dice Rousseau. De manera tal que en la historia de las grandes declaraciones de derechos encontramos un relato evocando aquello que constituye el momento fuerte de la comunidad: una revolución, una declaración de independencia (Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, 1789; Declaración universal de derechos humanos, 1948). Algo que el jurista Dworkin dio en llamar «novela en cadena».

Los avances tecnológicos del S. XXI, la caída de la noción de soberanía y del Estado-Nación, la reformulación del concepto de autoridad y de propiedad, producen una nueva esquematización de jerarquías, tanto del autor como del lector. La figura del narrador que todo lo sabe ha desaparecido, al igual que la unicidad de perspectiva y la linealidad de la narración. Las miradas individuales se multiplican, el propio sujeto pierde su centralidad como identificado a una única identidad, dejando un lugar vacante en la soberanía de los relatos, para convertirse en alguien ajeno y también múltiple.

En el derecho actores de diversos ámbitos interactúan, se entrecruzan textos de diversas procedencias (acaso una vuelta a la forma reticular de una red al estilo de la Torá judía). La estructura indefinida del texto. Materia volátil, escrita y reescrita. El eclipse del código unitario. Un cuerpo afectado al fluir en una cultura cuya gramática no girara alrededor del verbo «ser» y la máquina identitaria. Por un

lado, los aparatos de control y los equipos de vigilancia, por otro lado, el deseo de fuga a la disminución vital que implican el terror y la crisis como formas de gobernar.

«Palabras para fascinar, estrofas sobre catástrofes», escribe Gottfried Benn (Magris, 2008). La noción de catástrofe parece emerger cuando el hombre comienza a interrogarse sobre sí mismo. Occidente se funda en una catástrofe: el Diluvio. Hay una forma de recordar nuestra extrañeza respecto a nosotros mismos y a volvernos más presentes frente a la presencia de eso «otro». Lo impensable puede suceder, y quiebra la norma.

Lo normal —la norma, lo codificado— se ve excedido por lo catastrófico y demanda otra forma de colocarse ante el hecho. Ya no como una descripción del derecho sino como una acción: el decir poético. Justamente aquí se une la vertiente de esplendor y despliegue erótico al momento catastrófico. Se produce entonces la incandescencia del cuerpo, la transformación de éste en superficie ultrasensible.

Ya Sade, en ese momento crítico, antes del nacimiento de las narrativas modernas* en la *Nouvelle Justine* se confiesa «un día que contemplaba el Etna, cuyo seno vomitaba llamas, deseé ser este célebre volcán». Aquí, catástrofe y despliegue erótico se encuentran aunados. No una administración del desastre, sino un diálogo con las cosas justamente en ese lugar de la destrucción. Fuera del siglo de las Luces, una subversión por saturación (Le Brunn, 2011).

*Entiéndase como narrativas modernas tanto la novela como el derecho codificado a la manera del Código de Napoleón.

La función clínica del derecho

El procedimiento judicial sobre el cuerpo intervenido

El proceso judicial es un acto institucional donde se juegan tres posiciones: el acusador, el acusado, el juez. Según Pierre Legendre, la justicia penal no tiene como fin administrar el miedo social hacia el homicidio y el homicida, sino el de intentar retomar un discurso que el acto delictivo ha roto. Si el orden industrial tiende a gobernar «pedazos», seres fragmentados, desubjetivados; la sentencia actúa de manera fundadora restaurando lo desligado. El proceso judicial, en su instancia de tercero institucionalizado, ata a cada sujeto con su ligadura social hecho pedazos.

El espacio judicial, como espacio ritualizado, trata de hacer visible, de manera eficiente para el acusado y de manera significativa para la sociedad, el discurso del tercero.

Teniendo en cuenta la función balsámica de la palabra, su valor constitutivo, es importante reflexionar sobre la función clínica del derecho (Legendre, 1994). El estatuto subjetivo de lo humano al cual se dirige el derecho es acceso de un decir sobre un puro hecho. Cuando falta o falla la instancia judicial, por inoperancia del tribunal o por su inexistencia, se hipoteca un decir que también es oxígeno y ritmo de una sociedad.

El proceso inscribe el delito dándole estatuto de acto ilegal y notificando a su autor; inscribe al homicida o los homicidas en el discurso de la deuda imponiendo al autor o autores del crimen el pago. De manera tal que el juez

viene a separar al asesino de su crimen. Así cuando falta o falla el proceso aquello que provoca esencialmente es una desmetaforización, la imposibilidad de «despegar el cuerpo» (Legendre, 1994). Ser parte acreedora significa ser acreedor de los nombres que aparecen en la ley, del funcionamiento del dispositivo propuesto por los montajes del Estado y del derecho.

Una sociedad no es objeto de ser contabilizada, sino, ligada en un conjunto, en una constelación histórica de sujetos diferenciados. El ejercicio judicial distribuye lugares; declara, enuncia lugares que son cuerpos.

Las prácticas genocidas con sus procesos concentracionarios y de exterminio despliegan sus acciones de cosificación. Una vez sucedida la apropiación sobre el otro, el genocidio asume su consumo, su destrucción, su eliminación. Rebajados a la vida orgánica, sin las herramientas de los relatos del derecho en un tribunal aún no constituido para poder contar lo sucedido, los sobrevivientes y las generaciones que le siguen exponen sus cuerpos como prueba.

Desde la definición dada por Lemkin tipificando el genocidio como delito, hasta las interpretaciones sociológicas de dicha definición, que incluyen dentro de la acción, matar física o civilmente a un grupo, a un colectivo dentro de una sociedad; el siglo XX ha sido testigo de numerosas prácticas de aniquilación de la vitalidad social, de la pérdida de las relaciones sociales con sus contemporáneos y la ruptura de la memoria transgeneracional. Prácticas que, lejos de haber sido un signo del pasado, siguen su curso bajo una estructura de guerra infringiendo dolor sobre cuerpos expuestos a la acción de tortura, haciendo que el cuerpo sea un arma contra sí mismo, produciendo comportamientos que lo constituyen como «el enemigo» en las prácticas antiterroristas.

El modelo militar del contraterrorismo implica literalmente: armas, encierros, interrogatorios, tortura, violaciones, esclavitud sexual, mutilaciones. El genocidio como acto catastrófico genera respuestas a la atrocidad similares a los efectos del estado de guerra en actos de tortura contraterroristas.

Militarización de los Estados

Relación pornográfica con los cuerpos

Insensibilizar. Insensibilizados. Joanna Bourke analiza los manuales de entrenamiento de la *Home Guard* británica donde se propone que los milicianos prueben por sí mismos la «resistencia de un cuerpo» utilizando los cuchillos en animales muertos para comprobar la fuerza que se requiere para apuñalarlos (Bourke, 2008). La utilización del arma como instrumento, la construcción de la tortura como elemento «democratizador» sobre grupos implica, como la guerra, la destrucción de una civilidad. La tortura crea el enemigo interior y provoca la autodestrucción de una civilización. La «acción dramática» de la tortura pasa en un número contado de habitaciones donde la destrucción se ejecuta sobre el cuerpo y se actúa simbólicamente (Scarry, 1987). Se imita el poder destructor de la guerra, pero en lugar de destruir los lugares concretos como calles, fábricas o escuelas, se destruyen de la manera en que están en la mente del prisionero.

«Cuando estaba en prisión aprendí
durante trece años
que este es un mundo de cuerpos
que cada cuerpo contiene una fuerza terrible
torturándose a solas con uno
desgarrándose
a solas, te digo, en medio
de un mar de muros»

Peter Weiss, de *Marat-Sade*.

Deshacerse de las personas, vaciar a las naciones de sus cuerpos es el propósito del estado de guerra. Tanto en la guerra del siglo XIX, como en los estados de guerra donde la tortura ocupa un lugar funcional, la realidad del dolor sobre los cuerpos conforma la realidad del régimen.

Los manuales de táctica militar aleccionan en un cuerpo a cuerpo sobre el despedazamiento que acecha a los sujetos, semejante a los relatos pornográficos. Fragmentación y deshumanización, propios del porno, como procesos que se instauran en la ideología de la Modernidad, ideología que culminó con el Holocausto y siguió su desarrollo en las instancias del estado de guerra del contraterrorismo actual. La estrategia militar desarrollando la fantasía de dominio y aceptación (Claramonte, 2009). Un grado elevado de pasividad producido sobre una distancia infinita que separa a los sujetos dominados. La tropa, una masa de carne lanzada al choque, un amontonamiento de cuerpos regidos por el estratega cuyo deseo consiste en engullir al enemigo. Una pornotopía, el aparato de producción de víctimas de las sociedades en estado de guerra o colectivos en situación de posgenocidio donde la falta o falla de justicia coloca a los sujetos en el lugar de víctimas *ad infinitum*. La violencia y la deshumanización debe ser «mostrada», exhibida, como lo muestra la mirada pornógrafa; ya no hacia su partenaire sino al tercero indefinido, indeterminado, la cámara voyerista.

Reducción de los cuerpos a su peso, a sus volúmenes, la degeneración de un sujeto a su geometría. El aparato mecanicista de la organización militar se instala allí donde los efectos del genocidio siguen produciendo destrucción, toda vez que la narración clínica de la justicia no se haya pronunciado. El artefacto militarizado produce y distribuye el deseo denunciador de la exhibición.

Si no existe experiencia independiente de los mecanismos

ordenadores de la gramática, la trama y el género, en el momento del decir, de dar cuenta del acto de matar, el lenguaje se convierte en un «operador de visibilidad», escritura abyecta donde ver es saber. La cámara-escritura revela lo íntimo, hace de lo íntimo una escena pública, construye una identidad jurídico-política sobre los trazos de intimidad expuestos.

Cuando la tecnología militar hizo que los combatientes no pudieran «ver» el efecto de sus armas, cuando se evapora el cara a cara con el adversario haciendo objeto de la violencia a ese otro, en el terror del fuera de escena, el cuadro pornográfico donde se mira a la cámara se confirmaba, manteniéndose una bestialización donde no hay regreso a casa posible, extendiéndose el campo de batalla hasta los umbrales de la casa propia.

Peter Balakian dice en *Sarajevo*: «en el ruido verde del confort postsoviético / donde cada tres canales era porno y los argumentos/ acerca de la limpieza étnica se juntaban/ con el disco falsete de los Bee-Gees» (Balakian, 2010).

Desactivada la escena jurídica y del tribunal, el sobreviviente se encuentra en una posición subjetiva de prueba constante. Una guerra de miradas: producir un imaginario de la destrucción y la atrocidad.

«¿No han visto nada? Los obligaré a ver la destrucción y la atrocidad, los pondré delante de sus ojos, los mantendré abiertos todo lo que haga falta, como una mesa de operación» (Nichanian, 2006). Mirar la destrucción misma de la mirada.

De la cronicidad del crimen al «cuerpo de a varios» Cuando el tiempo posterior a la catástrofe no construye derecho

En la medida en que no haya sentencia sobre un delito de genocidio hablamos de un crimen que se vuelve crónico. Y, si bien podemos categorizar a cierta literatura o cierta expresión artística como posholocausto. Técnicamente no podríamos llamar a las respuestas artísticas de ciertos genocidios, como el caso del genocidio armenio, como respuestas post-genocidas ya que siendo delito imprescriptible, al no ser juzgado no cesa de suceder. De todas maneras, debido a la situación del sujeto sobreviviente que escribe, éste lo hace desde un tramo de tiempo donde lo «post» de aquello posterior tiene que ver con una colisión de un Ahora con el Otrora. Inquietar el tiempo, afirma Georges Didi-Huberman. Entonces se pregunta «¿cómo hacer la historia de un corpus donde nada está fechado?» (Didi-Huberman, 2006). Porque: «los cuerpos aventados / nadie los juntó todavía / nadie los enumeró / ni los contó / nadie levantó / todavía los escombros», en *Diario de bodas de sangre*, de Tawfiq Zayyad (1979).

Cronicidad del crimen donde la emergencia de la voz está ligada al borrado de los cuerpos de las víctimas (Le Brunn, 2008). En esa cronicidad no hay un volver de la guerra, porque no hay un volver. Occidente se construye desde un relato conformado por la palabra de quien regresa de la guerra. A la *Ilíada* le sigue la *Odisea*, el corolario de la furia de Aquiles es el deseo de Ulises por volver a

Ítaca. Se vuelve con la palabra (Davoine, 2011). Ya en la *Ilíada*, Patroclo representa el segundo en el combate, el doble ritual de Aquiles, aquel que es llamado *Theraphon* (Bogado, 2011).

La terapéutica como sujeto segundo del combate, la función clínica del derecho como ese segundo que deserta el escenario. Ningún «compañero de armas» porque ya no se puede recitar el «*canta oh diosa, la cólera de Aquiles*» de la *Ilíada*, porque no hay lugar para el canto porque nadie vuelve.

En ese «cuerpo de a varios», en el dispositivo de supervivencia que se levanta contra las perversiones de las barbaries el arte hace de la muerte una compañera. Ya no es la fascinación mórbida sino una dimensión llamada de *expectancy*, otro tomando la posta, alguien que alimenta, que calma, el más calor de un cuerpo, cuando, en tiempos normales, se acercaría a alguna noción de lo promiscuo (Davoine, 2011).

La literatura, campo de resistencia del desecho Un recorrido por *Vidures (Restos)* de Denis Donikian

La obra de arte no solo es testimonio, lugar de memoria del trauma. Sino que tiene una función mucho más sutil y paradójica, la función de «generar» el trauma. En tiempos del delito crónico, en el estado de guerra, en esa instancia post-genocida, donde lo posterior habla solo del paso de un tiempo sin implicancias jurídicas ni políticas; las narrativas de una relación social colapsada giran en torno a la construcción de heroicidad.

La fotoperiodista Elizabeth Herman analiza en *The Stories We Tell*: «si uno tiene narrativas glorificadoras, si tenemos héroes que van a la guerra, no hay espacio para el trauma, no hay espacio para las experiencias individuales o ambiguas» (blog).

Como el trauma no se ha instalado para ocupar esta zona de asedio perpetuo (por lo injusto, por la amenaza del poder) la respuesta que da el arte a la calamidad frente al aparato bélico no es, como sucede con la literatura Holocausto, la vergüenza o la humillación. Justamente porque la producción social se centra en el culto heroico, en la veneración ancestral.

«Nos han machacado con cantos narcisíticos para cubrir el ruido de nuestras repulsiones mutuas», en *Vidures*, de Denis Donikian.

La novela *Restos*, de Denis Donikian, comienza con versos de la liturgia «¡Señor, ten piedad! ¡Señor, ten

piedad!». Y el canto parece dirigido al propio escritor cuando su texto le pide clemencia, compasión.

«Desnudo, las piernas separadas, Gam' apuntaba su sexo sobre Ereván y orinaba». Gam' es el personaje principal del libro. Su nombre alude al vocablo diaspórico *gam* o en Armenia *kam* que significa «yo soy, yo existo», pero refiere igualmente a la conjunción «o bien», «o... o...», cuando en el capítulo veintinueve se pregunta, «con o sin preservativos», y el personaje armenio dice: «nosotros lo hacemos sin. Es el privilegio de la función. Si no, ¿cómo querés que el país compense las pérdidas del genocidio?»; explica él: yo existo, o bien, ellos no existen. Que el personaje se llame Gam' en lugar de Kam' —así en el armenio hablado en Armenia—, claramente orienta el texto hacia la percepción de una ciudad (Ereván) desde la narrativa del sobreviviente, desde el lugar diaspórico. Otra novela, pero en este caso de un armenio de Armenia, Vahram Martirosyan, no entiende a los cuerpos como despojo sino, viviendo en un «deslizamiento de tierra» —la disolución de la Unión Soviética, el corrimiento de fronteras—, traduce lo humano a la condición de anélidos, ya que deben, como los agujeros de gusanos, atravesar una garganta de tierra viajando de un extremo a otro*.

El texto se ubica en una geografía paradigmática de la desolación, el barrio modelo de Noubarachén, entre el cementerio y el basural. Un cementerio que, además, está en venta.

La cultura pierde sus derechos sobre el desecho. Rinde culto al cuerpo perdiendo los derechos sobre los restos. El arte se hace eco de esta instancia. La poeta armenia Naira

*«Nadie debería creer que es fácil estar en el interior del Deslizamiento. No sabés cómo ponerte para respirar y evitar tener la nariz y la boca llena de tierra» (Martirosyan, 2007).

Harutyunyan en su poema *Después de la guerra*, describe su cuerpo como desperdicio: «No me arruinaron / me crearon como Ruina»; o «tumbás el cuerpo, buscás en la basura. Yo te canto canciones medievales del vasallaje bajando las montañas. Te canto entre la quema de la peste y el griterío del hambre», en *La granada* de Ana Arzoumanian.

«Nuestra tierra nos ha devorado y los techos se han abismado sobre nuestros cuerpos» sentencia Denis Donikian, para preguntarse luego: «¿qué hemos salvado de nuestros escombros? Libros —se contesta—, fotos de familia y dos retratos: uno de Stalin y otro de Cristo». En consonancia con la obra de teatro *Gólgota Picnic*, donde el español Rodrigo García enfrenta al espectador con los fantasmas, hace una carnicería con los restos de Cristo de tal manera que su compañía de teatro se llama La Carnicería. La exhibición desnuda del desecho.

«Un pueblo que celebra a sus difuntos cuatro veces al año, más el encuentro en masa en el monumento al genocidio en la colina de Tzitzernakaberd, que tiene el duelo de forma visceral en su alma, su miedo de víctima en su carne». La muerte como alimento: «¿no es tu pan cotidiano? La comés. Así, cuando una madre da de mamar a su bebe, ella cree alimentarlo —dice Denis Donikian—. Pero no, ella lo envenena».

En la instancia de amenaza, vigilancia y terror de los estados de guerra no ya de ejércitos contra ejércitos, sino de ejércitos contra poblaciones civiles; se disemina en la misma comunidad un arrasamiento que comienza con la aniquilación de la condición sexuada. «Nuestro sexo es nuestro dolor. El miedo ha reemplazado al placer... Nuestro sexo es una herida inmunda», continúa Donikian.

Situación análoga a las experiencias descritas en la película *Das Experiment* de Oliver Hirschbiegel quien toma el ensayo llevado a cabo por Philip Zimbardo de la

Universidad de Stanford en el año 1971, cuando intenta estudiar el comportamiento del hombre ante la autoridad y se construye un juego de cárcel simulada. En dicho juego-experimento la primera regla a la que se sometían los participantes era la pérdida de los derechos civiles, el control por la humillación y la desorientación. De tal manera que a los hombres se los desnudaba y se los vestía con una especie de bata-camisón. Así, la lectura que se hace de la víctima es: prisionero-paciente-mujer.

La catástrofe política es asimilada a la catástrofe climática: «lluvias, comunismo, vientos, pogromos, nieves, terremotos, deportación, arrestos, tormentas, huracanes, genocidios, independencia, fríos, humos, brumas...». Donikian describe su paisaje patológico, lugar voraz donde los hombres fuerzan a la naturaleza a la eliminación de lo que no es humanizable.

El autor armenio-francés compara Ereván, la capital de Armenia, con una mujer, mujer recostada, organismo vivo. En el fondo, se alimenta, fabrica su energía, produce acción y evacua desechos. Cada uno llega hasta allí, haciendo mención a los visitantes de la diáspora «llegan y frotan sus bajos vientres sobre ella en una suerte de orgía patriótica». Compara el Ararat, símbolo nacional, pero bajo la ubicación geográfica de la ocupación turca, con un miembro en erección. Es, dice, el miembro del pueblo criado por la nostalgia, la expresión simbólica de una virilidad perdida. Observamos cómo de las narraciones sobre las tierras producto de violaciones y mestizajes, el relato pasa por la impotencia. «Impotente, eunuco, castrado, pelotas blandas, eso es lo que hemos devenido». Refiriéndose a la patria como depósito que los jóvenes quieren desertar. Una masculinidad que, al no poder fertilizar a la mujer expectante, al no poder «seminar» su tierra, le otorga lo otro de la expulsión: el desecho. Una tierra que se

alimenta de la deyección no llega a «parir» ciudadanos sino a «expulsar» eso que no es un hijo y es escoria. Así, mientras el varón es descrito como eunuco, la mujer, o es la tierra que genera desperdicio, o es exiliada y ejerce la prostitución en el país del verdugo. En una perspectiva pervertida (Le Brunn, 1999), Donikian utiliza las bases ideológicas de la Revolución Francesa, pero dando su significado alterado. De manera tal que el bautismo funda la hermandad de los armenios. Hermano, del armenio: *aghpar*; que al acentuar la primera sílaba *agh* significaría basura. Así, de la hermandad a la carroña, la ciudad «un cuerpo que se dilata a las purgas», un basural.

«Un solo crimen», dice Donikian. «Un solo crimen impune y es a toda la humanidad que uno abandona». Los verdugos hacen víctimas y las víctimas a su vez se convierten en verdugos ellas mismas.

Un cementerio que da a un basural: de los muertos del genocidio a la ciudad imagen de la descomposición. El amor como la incorporación de lo otro, otro que se ha alimentado de los excrementos de una ciudad de desechos, es el multiplicador de las sobras. «Si no somos libres —escribe Donikian— es porque nuestro cuerpo y nuestra alma no encuentran un alimento a la altura humana». El alimento y su incorporación recuerdan los ritos sacrificiales. Ritos que en las ciudades de detritos se traducen como el sacrificio paterno del hijo propio de las literaturas post-catastróficas (Nichanian, 2006).

La novela se cierra con el mismo canto con el que abre, el: «Señor, ten piedad». El mito cristiano revisitado por el sobrante cuando lo que sobra son muertos, bajo el adagio armenio de tinte patriótico: «la muerte inconsciente, es la muerte. La muerte consciente, es la inmortalidad». Inmortalidad de la muerte, una muerte crónica que no admite el trauma.

De la fragmentación al despojo, el personaje-escritor como recolector de basura

El personaje principal de la novela *Vidures*, Gam' es un escritor que atraviesa un día entre los desheredados conduciendo una danza desposeída. El escritor se encuentra entre el guardia del cementerio y el administrador del vertedero nacional, en medio de un «océano de inmundicias» donde las mujeres se excitan con impotentes. Un escritor que, más que escribir, hunde sus manos en los tiraderos para buscar «botellas vacías». El vertedero es su exilio, el rincón «más podrido de nuestras tierras».

Una entidad que deviene «des-identidad»(Grossman, 2004) contra la normopatía de los sistemas de representación social, mediática y política; el escritor de este tiempo (Denis Donikian haciéndole decir a su personaje Gam') describe el proceso de des-corporización. El arte nos muestra una obra des-figurada, una escritura cruel que sale de aquella complicidad soma-sema. Palabra descarnada. El cuerpo político fuera de las nociones de soberanía que creía en la ficción de la «encarnación» en el príncipe del poder del pueblo, versión moderna de la lectura cristiana sobre el cuerpo y sus poderes re-surrectos*.

*«descorporizado, el poder cesa de manifestar el principio de generación y de organización de un cuerpo social» (Claude Lefort, en Grossman, 2004).

Ante el estado de guerra contra el terrorismo declarado por las grandes potencias y la condición de *state capture* de las denominadas economías en transición, el concepto de «captura del Estado» donde las transacciones de corrupción están por sobre la legalidad; este momento político es análogo a los estadios posgenocidas donde ninguna sentencia pone fin a la cronicidad del crimen; el artista ocupa ahí el lugar del in-surrecto. No aviene a ninguna resurrección. «La constatación de nuestro propio hundimiento, porque es de ahí de donde nosotros partimos», designa el colectivo Tiqqun (Deleuze-Tiqqun, 2012).

El cineasta Harun Farocki, en su documental *Inextinguishable Fire* del año 1969, muestra en pantalla esa función política de la obra de arte en generar trauma. Ante la cámara, un hombre se pregunta, «¿cómo podemos mostrar las heridas que causa el napalm? Si muestro fotos de víctimas ustedes cerrarán los ojos, primero a las fotos, luego a la memoria, más tarde a los hechos y por último si muestro una persona quemada herirá tanto sus sentimientos que cerrarán los ojos a todo el contexto»... «Es como si hubiera tirado napalm sobre usted», sigue el guión de Farocki mientras el actor-narrador se quema el brazo con un cigarrillo. Entonces una voz en off aclara que un cigarrillo quema a 400° c y el napalm a 3000° c. Luego tiran napalm sobre un objeto, y la voz cuenta que el objeto se quemará en media hora.

La acción del actor quemando con un cigarrillo ante las cámaras sigue la idea de inmersión que el mismo Harun Farocki llevó a cabo en su video instalación *Ernste Spiele (Juegos serios)*. Allí se coloca al espectador frente a una animación computarizada, la misma que se ha utilizado por los soldados estadounidenses en la guerra de Irak. De manera tal que la acción no consiste en representar una forma de entrenamiento militar sino de crearla mediante

el acto interactivo de una animación bélica. Mientras que esos videos son usados para enseñar a los soldados o para tratarlos luego mediante la rememoración en terapéuticas de inmersión emocional; en la instalación el fin consiste en crear el trauma en el espectador.

A partir de la guerra total, ya no hay guerras exteriores, extranjeras; ahora las fronteras pasan al interior de las ciudades, todo pasa por el desierto fronterizo (Virilio, 2006). Donde las armas de control pasan por obligar al sujeto a interrumpir su movimiento, inmovilizarlo. De allí que el basurero, el lugar de inmundicia cloacal descrito por Denis Donikian sea el sitio donde se arrojan los restos de la ciudad, pero sea también desde allí que una voz pueda emerger. El escritor-periodista-poeta Gam’.

Un texto hecho casto es un texto violado, dice Stephanie Jed, haciendo el recorrido de la práctica filológica al pensamiento político (Jed, 1989). El topos del basural no admite ninguna resurrección. Es, de alguna manera, la clausura de la política crística. Lo no aprovechable, allí; la descomposición. Situarse en el interior de la limitación y adueñarse de ella, asume Tiquun (Deleuze-Tiquun, 2012). Un dispositivo que produce determinados cuerpos en tanto apestados: margina, destierra, reprime.

Insurrecto, imposible de ser reabsorbido, el artista ya no representa sino que interviene*.

* *“If you are a painter of a figure and you don’t use a model, in the end you have to end up with pornography; the figure doing very strange things, the body doing things that they they don’t do elsewhere and anywhere else” (Marlene Dumas).*

Las instalaciones de la fotógrafa croata Sanja Ivekovic que pone su propio cuerpo «en evidencia» hablan en su retrospectiva *Sweet Violence* acerca de la desintegración de Yugoslavia y lo dicen en acciones de cortes (la artista cortando con una tijera la máscara de látex que lleva sobre su rostro) en el video llamado *Personal Cuts*. Aquella calificación de Howerdena Pindell sobre Kara Walker como de «terrorista visual». Cuando el sufrimiento del esclavo negro es consumido por el blanco americano de clase media, la desublimación en Kara Walker, la manera pornográfica de hacer ver al espectador, es una forma de pintar-escribir desde el interior de la violencia (Walker, 2007).

Así como en las películas de terror los personajes miran hacia la cámara generando terror en el espectador, así el arte que recoge las sobras muestra públicamente los despojos; aquello que solo podría ser admitido en la intimidad de los cuerpos, y lo hace político. Quizá por ello Gam', el personaje de la novela *Vidures*, comienza murmurando: «Señor, ten piedad. Señor, ten piedad»; y termina el libro con sus propias palabras, pero con una reducción, una resta que son unos puntos suspensivos. Por ello, Gam' dice al final: «¡Señor, ten piedad! Señor,...». Y esos puntos suspensivos no abren a la redención ni a la engañosa virtud de la victimización. Tres puntos en seguidilla, pérdida de continuidad de texto (o de piel), la pena expuesta por el golpe, hierde.

III

Saddam Hussein De la política de la crueldad a una dramaturgia del entierro

El terror de Isdam

El 19 de marzo del año 2003 Estados Unidos invade Irak. La invasión consumó una atroz masacre de la población civil, desmintiendo las retóricas de guerra indolora que difundió el Pentágono. 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.

Saddam Hussein nació a ciento cincuenta kilómetros de Bagdad, en la pequeña aldea musulmana suní de Al Awja, al este de la histórica localidad de Tikrit, antigua fortaleza y cuna del personaje kurdo de las Cruzadas, Saladino.

Para el iraquí medio, él es Isdam, no Saddam, como se escribe, ni Suddam, como se pronuncia, y ciertamente no Sadam como Georges Bush insistía en llamarlo. Nombre árabe poco común, cruza entre «chocador» y «provocador» (Aburish, 2001). La gente de Tikrit y la zona circundante pertenecía a los Abu Nasser, una tribu menor de musulmanes suníes sedentarios.

El Irak moderno es una sociedad fracturada en numerosas congregaciones. El cisma mayor se da entre los musulmanes suníes y los chiíes. Esta escisión religiosa comenzó en el año 680, por la naturaleza de sucesión del Profeta. Los persas promovían a los chiíes, mientras que Turquía respaldaba a los suníes.

Después de la Primera Guerra Mundial, la victoriosa Gran Bretaña constituyó una monarquía e instaló en el territorio iraquí un rey árabe, Faisal I, mientras delegaba la auténtica autoridad en el Alto Comisionado de Gran Bretaña. Los ingleses y la nueva monarquía agravaron los problemas históricos que habían aquejado al país, ignorando a los chiíes y pasando por alto la promesa de otorgar la independencia de los kurdos que se había incluido en el tratado de Sèvres de 1920. El sistema monárquico gobernó Irak hasta el año 1958, cuando el 14 de julio se produce el golpe y se anuncia por radio Bagdad el fin del reinado. El golpe se transformó en revolución. Y no solo afectó a Irak sino que tuvo repercusiones en todo Medio Oriente. Saddam formaba parte del partido Ba'ath (renacimiento) o Partido Socialista del Renacimiento Árabe. Gamal Abdel Nasser, de Egipto, era el nombre del símbolo de la unidad árabe, y la consigna: «somos tus soldados, Gamal». Cayó la monarquía y la élite suní que había dirigido el país perdía su lugar. El partido Ba'ath incluía en su plan de gobierno reformas agrarias y un nuevo concepto de propiedad.

Al estallar la revolución, el partido nombra a Saddam miembro del Buró Central de campesinos. Y desde allí trabajó hasta el golpe de Estado dado por Abdussalam Arif el 18 de noviembre de 1963 (Iskander, 1982). La revolución basaba su concepción en otra idea acerca del patrimonio. El fundador del partido Ba'ath, Michel Aflaq decía en la conferencia que pronunció en la Universidad de Damasco: «nuestro partido desde su nacimiento y desde su primera evolución, se ha inspirado en el patrimonio árabe... nuestro patrimonio espiritual» (Iskander, 1982). Dicho ideario se basaba en el control de los medios de producción y la nacionalización. Irak es un país rico en petróleo y la decisión de nacionalizarlo llevó a entrar en posesión de un sesenta y cinco por ciento de la producción petrolera que

se encontraba hasta ese momento bajo dominio extranjero. La Unión Soviética fue el primer país que compró el petróleo iraquí nacionalizado, seguida por Francia, España, Turquía, Italia. En el año 1975 el gobierno decidió nacionalizar el quince por ciento restante. De manera que se puso en marcha el lema «el petróleo árabe para los árabes».

En el frente externo, y a causa de una enemistad cultural y religiosa, más los reclamos territoriales y el deseo de ejercer la hegemonía sobre el golfo; alentado por el apoyo de occidente, Saddam inicia una guerra contra Irán que dura ocho años. Guerra que se denominó Primera Guerra del Golfo, para distinguirla de la posterior invasión a Kuwait en 1990. Los iraquíes describieron su invasión militar del sudoeste de Irán como un contraataque. Las controversias fronterizas estallaron en el verano del año 1980. En diciembre de 1982, el departamento de Estado norteamericano aprobó la venta de sesenta helicópteros Hughes a Irak. Sin embargo, el gobierno estadounidense también apoyaba las bases de Irán. Mientras que en el año 1983, los franceses comenzaron a cumplir un convenio secreto para alquilar cinco aviones Super Entendard equipados con misiles Exocet a Saddam (Aburish, 2001). La superioridad en materia de armamentos alteró la naturaleza de la guerra, los ataques iraquíes eran dirigidos contra los buques petroleros y las terminales petroleras. Irán respondió atacando los buques que compraban petróleo iraquí, principalmente Kuwait. El 3 de noviembre de 1986, el semanario *Al Shira* de Beirut publicó un informe sobre negociaciones secretas entre Estados Unidos e Irán. Era el comienzo de lo que se conocería como el escándalo «Irangate» que se inició en noviembre de 1985, cuando el gobierno de Ronald Reagan aprobó la venta a Irán, hecha desde Israel, de misiles antitanque Tow; mientras que Israel atacaba la sede de la OLP en Túnez.

En el año 1987, luego de que unos peregrinos causaran disturbios en La Meca, siendo muertas cuatrocientas personas por agentes de seguridad saudíes, EE. UU. se suma a la batalla sosteniendo que Khomeini amenazaba a su aliado saudí (Aburish, 2001). Situación que alienta a Saddam a eliminar toda contención en el uso de armas químicas y cohetes, llegando a violaciones de las convenciones internacionales. Así se puso en marcha la operación *Staunch*, destinada a detener las ventas de armas a Khomeini que se realizaban desde el año 1983. En 1987, Saddam designó a su primo, el general Ali Hassan Al Majid, comandante de la fuerzas del norte, otorgándole poder absoluto para sofocar todo indicio de resistencia al régimen. Fue así como Majid utilizó armas químicas contra miles de kurdos que perecieron. Iniciando el 20 de junio del mismo año, por orden 4008 el programa de despoblación de aldeas kurdas. De manera tal que tres mil aldeas fueron arrasadas y quinientas mil personas fueron trasladadas a campos de concentración del sur (Kurds McDowall, en Aburish, 2001). El 3 de julio de 1998, el buque Vincennes derribó un avión de pasajeros iraní que llevaba más de trescientos civiles a los Emiratos Árabes Unidos.

A principios de 1988, las localidades despobladas sumaban cuatro mil y el número de kurdos desplazados al sur se había elevado a 1.500.000 (Kurds McDowall, en Aburish, 2001). Esta operación contra civiles se denominó *anfál*, por el octavo sura del Corán, que celebraba la victoria musulmana en la batalla de Badr.

El uso de armas químicas contra los kurdos y el programa de deportación se intensificaron con el comienzo de lo que se denominó la «guerra de las ciudades».

El 18 de julio de 1988, casi ocho años después del estallido de la guerra, Khomeini aceptó la resolución 598 del Consejo de Seguridad de la ONU del 20 de julio de 1987.

Saddam declaró la victoria sobre trescientos sesenta mil iraníes e iraquíes que habían perecido y más de setecientos mil heridos.

Por otro lado, la ocupación de Kuwait fue condenada por resolución 660 de la ONU del 2 de agosto de 1990, que exigía el retiro inmediato de Irak y condenaba la invasión. Hubo un bloqueo alimentario y económico por lo que la Cruz Roja Internacional admitía que las acciones aplicadas contra Irak violaban la ley internacional.

El 1º de septiembre de 1989, la primera ministra Thatcher anunció que Saddam sería acusado de crímenes contra la humanidad. Solo Jordania, los palestinos y Yemen tomaron partido por Saddam contra el resto del mundo. Conducidos por Estados Unidos, los aliados se negaron a prorrogar el plazo de la resolución del Consejo de Seguridad 678 del 29 de noviembre de 1990, y los ataques aéreos contra Irak comenzaron en la mañana del 16 de enero del año 1991. Se usaba napalm y uranio reducido y la lista de blancos civiles incluía plantas generadoras de electricidad, estaciones de riego, escuelas y hospitales (Geoff Simons, en Aburish, 2001). El 26 de enero, por orden personal de Saddam, una unidad blindada iraquí apostada en Kuwait atacó y ocupó la ciudad saudí de Kafji, para ser expulsada dos días después.

El 15 de febrero, el Consejo de la Revolución aceptó la resolución 660 del Consejo de Seguridad que reclamaba el retiro incondicional de Kuwait. Saddam incendia los yacimientos kuwaitíes e inicia un derrame de petróleo de tamaño inédito. Luego comenzó una evacuación iraquí que fue atacada durante cuarenta horas por la fuerza aérea estadounidense. La derrota militar de Irak fue total y Bush declaraba: «todos queremos deponer a Saddam. Espero que el pueblo iraquí haga algo al respecto» (Sahib Al Hakim, en Aburish, 2001).

Dos días después de la rendición, los chiíes del norte de Irak se alzaron en abierta rebelión contra Saddam, los kurdos se sumaron a la rebelión en una acción que se denominó la «intifada» de 1991 bajo el lema, *Saddam shil idak, shaab al Iraq ma yredak* (Saddam, aparta tu mano, el pueblo de Irak no te quiere). Los aliados ayudaron a Saddam a aplastar la rebelión. Hussein obtiene la ventaja venciendo a chiíes y kurdos, obligando a dos millones de kurdos a huir a Turquía. Quince hospitales fueron destruidos durante la intifada. Una familia entera fue arrojada desde un helicóptero, las personas sospechadas de simpatizar con la intifada eran marcadas con una cicatriz en la frente, a otras se le cortaba una oreja. Los oficiales que habían participado fueron ejecutados. Así, en el sur de Irak, murieron alrededor de cien mil personas. En el norte, Saddam reconquistó el Kurdistán y enterró a cien mil kurdos en fosas comunes.

Entre 1991 y 1997 las condiciones del bloqueo económico habían deteriorado tanto la situación social que los iraquíes alcanzaron una inflación del mil por ciento anual, con un aumento del cólera y del tífus. La Organización de Alimentos y Agricultura de la ONU informó que los iraquíes solo ingerían el treinta y cuatro por ciento de las calorías necesarias para sobrevivir (Aburish, 2001).

Mientras tanto, Saddam declaraba: «no quiero que ninguno de vosotros huya cuando invada Kuwait (de nuevo)» (Saad Bazzaz, en Aburish, 2001).

Derecho de la ocupación

*somos nuestros voceros
somos nuestra propia verdad
y en esta mudez, cada uno habla consigo mismo*

Anwar Al-Ghassani, de *Balance después del desastre*.

En diciembre del año 2011 se retiraron los últimos soldados estadounidenses de Irak. La ocupación había durado desde el 20 de marzo de 2003 al 18 de diciembre del año 2011 (Antoon, 2004).

La administración de justicia se transformó en una cuestión esencial para las fuerzas militares de la Coalición presentes en Irak tras la caída del régimen. Tras una extensa labor que generó meses de debate, los abogados estadounidenses, británicos e iraquíes promulgan el Estatuto del Tribunal Penal Iraquí el 10 de diciembre del año 2003 (Newton, 2006).

La creación del Alto Tribunal Penal Iraquí, que fue considerado competente para el enjuiciamiento público de los crímenes cometidos por el régimen baasista. La competencia temporal del Alto Tribunal abarca a cualquier nacional o residente de Irak acusado de haber cometido alguno de los crímenes detallados en el Estatuto entre el 17 de julio de 1968 y el 1º de mayo del 2003. Además la jurisdicción geográfica se extiende a actos cometidos en el territorio soberano de la República de Irak y en otros Estados, con inclusión de los crímenes perpetrados en relación con las guerras de Irak contra la República Islámica

de Irán y el Estado de Kuwait.

Los artículos 11 a 13 del Estatuto establecen la competencia del tribunal para enjuiciar el crimen de genocidio (art. 11), los crímenes de lesa humanidad (art. 12) y los crímenes de guerra cometidos durante los conflictos armados tanto internacionales como no internacionales (art. 13).

Según el Reglamento de La Haya del año 1907, sobre leyes y costumbres de guerra, la relación de una población civil subyugada con la potencia extranjera que ejerce transitoriamente la soberanía *de facto* se rige por la amplia normativa del derecho a la ocupación (Newton, 2006). Irak se consideró como territorio ocupado.

La naturaleza del derecho de la ocupación radica en las siguientes consideraciones: primero, cuando las estructuras del gobierno existentes hayan quedado incapacitadas para ejercer su autoridad normal, y segundo, cuando la potencia ocupante esté en posición de llevar a cabo las funciones de gobierno normales en la región afectada (Newton, 2006). La presunción de autoridad sobre el territorio ocupado significa, implícitamente, que las instituciones existentes de la sociedad han sido descartadas.

La Autoridad Provisional de la Coalición planteó su poder en términos declarativos: «La Autoridad Provisional de la Coalición posee toda la autoridad, ejecutiva, legislativa y judicial necesaria para lograr sus objetivos, que será ejercida conforme a las resoluciones del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas, con inclusión de la resolución 1483 del año 2003 sobre la administración del Irak ocupado luego del levantamiento de las sanciones impuestas, y las leyes y costumbres de guerra» (Newton, 2006). La Autoridad Provisional de la Coalición representaba a los Estados Unidos, al Reino Unido, así como la coalición de los más de veinte otros estados que, conforme a la

resolución 1483 actuaban bajo la autoridad. Su primer paso fue garantizar la efectiva administración de justicia. La creación del Tribunal Especial Iraquí bajo la autoridad del Consejo de Gobierno de Irak reflejaba la práctica seguida en las ocupaciones de la Segunda Guerra Mundial cuando británicos y estadounidenses elaboraron las directivas para democratizar a Alemania.

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.

La inclusión de la pena de muerte como un castigo permisible para el Alto Tribunal Penal Iraquí derivó del derecho iraquí preexistente. Permitir interferencias del derecho de los actores extranjeros hubiera sido una forma moderna de colonialismo jurídico. De todas maneras, esas interferencias actuaron de forma solapada. El proceso fue local, llevándose a cabo en el centro de Bagdad. Fue inaccesible y cerrado en el interior de la zona verde —sector estadounidense—, aplicándose no el sistema estadounidense ni el inglés del «common law» sino el proceso del derecho continental, del modelo francés (Sharf, 2006). El proceso fue dudoso y se denunciaron irregularidades como dudas en los argumentos de la acusación y sobre la imparcialidad del presidente del tribunal (Garapon, 2007). Así, si bien la realidad de los crímenes estaba probada, el expediente de la acusación reunía documentación que distaba de ser inobjetable, existiendo disfunciones administrativas y fallas de la corte en materia de protección y de comunicación pública.

El primer caso que entendió el tribunal se inició el 19 de octubre del 2005. Se trataba de un intento de asesinato contra Saddam Hussein perpetrado por civiles en la aldea

de Dujail, y los asesinatos que siguieron como represalia: la ejecución en 1983 de ciento cuarenta y ocho chiíes, la tortura de mujeres y niños, y la detención de trescientas noventa y nueve personas supuestamente relacionadas con el intento de magnicidio en Dujail, a sesenta kilómetros al norte de Bagdad. Saddam se negó a declarar y subrayó aquello que dijo cuando un soldado estadounidense estadounidense de la Cuarta División de Infantería lo sacó del agujero en la tierra donde se ocultaba: «Soy Saddam Hussein, el presidente de Irak» (R. McCarthy, en Newton, 2006).

El 4 de abril del 2006 se remitió a juicio el segundo caso, en el que se acusaba a Saddam Hussein y a seis coacusados de atrocidades cometidas contra la población kurda durante las campañas realizadas en Anfal, durante el año 1988. El juicio de Anfal refleja los padecimientos causados por el régimen baasista y constituye la base de la jurisprudencia sobre genocidio con que se enfrentaron los iraquíes. Un régimen que contó con sesenta mil desaparecidos (Antoon, 2004) y fosas comunes en los que se descubrieron más de quince mil restos humanos.

Las sentencias fueron: Saddam Hussein, muerte en la horca; Awad Hamed al-Bander, juez principal de la Corte Revolucionaria: muerte en la horca; Barzan Ibrahim al-Tikriti, medio hermano de Hussein: muerte en la horca; Taha Yassin Ramadan, ex vicepresidente de Irak: cadena perpetua; Abdullah Kadhem Ruaid, dirigente de Ba'ath: 15 años de prisión; Abdullah Rawed Mizher, dirigente de Ba'ath: 15 años de prisión; Ali Daeem Ali, dirigente de Ba'ath: 15 años de prisión.

Muerte sin épica

«*Porque él muere irreconciliado*»

Jean Starobinsky, de *Trois Fureurs*.

Saddam, de sesenta y nueve años, compareció en el tribunal con traje, camisa, con un estado de salud deteriorado propio de una huelga de hambre de quince días; dos semanas después de que Jamis el Obaidi, el número dos del comité de defensa, fuera secuestrado y asesinado.

Después de once meses de juicio, el juez Rauf Abdelrraham lee el veredicto: «El tribunal ha decidido sentenciar a Saddam Hussein al Majid a morir en la horca por crímenes contra la humanidad». Saddam que, inicialmente se había negado a ponerse de pie para escuchar el veredicto, gritó: *Alaha Akbar* (Dios es el más grande) «Larga vida a Irak (El País, 2006)».

No hubo lugar a que la Corte Penal Internacional actuara. Ésta solo 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 dicha corte.

Según el artículo 11 del Estatuto de Roma: «La Corte tendrá competencia únicamente respecto de crímenes cometidos después de la entrada en vigor del presente Estatuto». Teniendo en cuenta que la Corte Penal Internacional entró en vigor en el año 2002, la misma no tenía competencia para juzgar los crímenes por los que se inculpaba a Saddam Hussein.

De todas formas, según Antoine Garapon y Joël Hubrecht, en su estudio sobre el tribunal especial iraquí, la administración Bush hubiera podido constituir un Tribunal Penal Internacional *ad hoc* solicitando el apoyo logístico de la Corte Penal Internacional como sucedió con el caso del ex presidente de Libia, Charles Taylor (Garapon, 2007).

El 30 de diciembre del año 2006, Saddam Hussein fue ejecutado en la horca. El 30 de diciembre no era un día común, se celebraba *Aid el Adhar*, el día del sacrificio del cordero. Setenta días después de *Aid el Fitr* del mes de Ramadán conmemorativo del sacrificio del profeta Mohamed, se rememora el momento en que Abraham fue a sacrificar a su hijo y en su lugar Dios le pide un carnero. En las casas se elige un animal rumiante, un carnero, una vaca o un búfalo y se lo degüella. El animal primero debe ser aturdido, luego se le realiza una incisión en la espalda, se le corta la vena yugular y luego la carótida hasta el desangramiento. Pues bien, en medio de esas celebraciones, Hussein fue ahorcado, muerto sin sangre.

La elección del día del sacrificio para su muerte configura aquello que en las disciplinas psicológicas se denomina *double bind* o de conductas que desean observar un resultado, pero obtienen el contrario. Se deberá analizar no solo la decisión de la fecha particular de su muerte (el día del sacrificio) sino también el modo o la manera en que es muerto (el ahorcamiento). De manera tal que la soga que le da muerte lleva a colocarlo no en el lugar del carnero (primera interpretación desde Occidente) ya que no hubo desangrado, sino que lo coloca en el lugar del hijo de Abraham, confiriéndole así, un carácter sagrado. Es él y no el carnero quien muere en su lugar. En ese sentido podríamos decir que, si las fuerzas de la coalición tuvieron como intención darle a su deceso el carácter del sacrificio del animal, no ahondaron en las raíces profundas del

entramado coránico.

En la ejecución se encuentran un médico, un clérigo y un juez. Saddam se negó a que le cubrieran el rostro, mientras que los ejecutores 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 un aparato de grabación móvil; otro con las voces originales, allí donde se escuchan plegarias contrapuestas sunitas y chiíes; 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 solo circulan las imágenes del ahorcamiento, sino también la puesta en escena del veredicto (Saddam execution: <http://youtu.be/kGo1UF-GS9s>). 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 cadáver fue trasladado durante la noche del sábado al domingo en un helicóptero militar estadounidense a la ciudad de Trikrit, capital de la provincia suní de Salahedin, y donde está Auya, lugar donde se encuentra su tumba, a unos ciento sesenta kilómetros de Bagdad*. El cuerpo fue acompañado por el gobernador de Salehedin, Hamad Hamud.

La tumba se encuentra en un edificio perteneciente a la familia de Saddam, habitualmente reservado a la exposición pública de los cuerpos y a las ceremonias fúnebres. Hoy día es visitada por unas cincuenta personas al día, número que aumenta los días de su cumpleaños o aniversario de su muerte. El nicho está cubierto por una bandera iraquí y rodeado de flores. De manera tal que el lugar donde yace el ex dictador es una mezcla de museo y lugar de peregrinación. Allí se exhibe también una cama donde supuestamente durmió Hussein.

Los residentes del lugar llaman al edificio: «el mausoleo del presidente». Dentro, los grupos de visitantes deambulan por el recinto donde está la tumba y no cesan de fotografiarse**.

El edificio, una antigua sala de recepciones construida en 1988 tiene un salón principal revestido de mármol donde se exhiben fotos, tapices, pancartas y tablas de madera con loas y recuerdos a la memoria del verdugo.

*www.20minutos.es/noticia/187075/0/traslado/cuerpo/sadam

**diario.latercera.com/2010/08/31/01/contenido/mundo

Junto al edificio, en un pequeño jardín, se encuentran siete sepulturas. Son las tumbas de sus hijos, Uday y Quesay, muertos por el ejército estadounidense el 22 de julio del año 2003, y de otros jefes del antiguo régimen como Barzan Ibrahim al Tikrit, hermano de Saddam, el ex vicepresidente, Taha Yassin Ramadan, Ali Hasan al Majeed, alias «Alí el Químico». Simples sepulcros de mármol blanco. Saddam había dejado en su testamento que quería que todos sus colaboradores fueran enterrados allí.

Observemos la diferencia entre exhibición del cuerpo no enterrado de Saddam y la sepultura para los otros miembros del régimen. Decimos «no enterrado» en el sentido literal de la expresión, ya que el cuerpo no está bajo tierra, y tampoco alojado en un nicho, sino que está exhibido en su tumba.

El cuerpo es un texto sobre el cual se inscribe el poder de la sociedad. En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault estudia las vicisitudes de esas inscripciones en diversas instituciones: hospitales, asilos, prisiones, escuelas (Foucault, 2002). Los cuerpos son cuerpos emocionales, es más, la emoción, según el antropólogo Thomas Csordas, es: corporizada (Csordas, 2003). De manera tal que los valores se movilizan a través del espectáculo del cuerpo (A. Feldman, cit. por L. French, en Csordas, 2003). 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 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 (Corominas, 1992). La primera acepción de «cuerpo» en español hace referencia a cualquier porción de materia (Moliner, 1994). 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 (Largier, 2010). 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 solo ejemplo narrado de una excitación espiritual, sino a la vez una de las fuerzas actuantes. El texto y la escena provocan una fascinación que conduce a la excitación (Largier, 2010).

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» (Benjamin, 2009).

Las imágenes que circularon de Saddam tomadas por la cámara de ocupación estadounidense 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 (Loraux, 1989). Los asistentes en la muerte de Saddam Hussein lo toman por los hombros, lo ubican y le corren la soga por la garganta. Una muerte agazapada, impecable, femenina, lejos de la muerte épica del cuerpo homérico, vulnerable al tajo, al aplastamiento, al despiece.

Por otro lado, la retórica de la reconstrucción en la sociedad iraquí puso a la mujer en sus intereses nacionales estratégicos promoviéndola como «heroína» en ese proceso de refundación. Sin embargo, la resistencia a

las ideas de occidente tiende a identificar la lucha por los derechos de la mujer con lo occidental. El símbolo utilizado para calificar un «nosotros» de un «ellos» ha sido la mujer. Ese «nosotros» o ese «ellos» debe ser discriminado ya que la sociedad iraquí es una sociedad compuesta por un mosaico de variedades. Se tiende a simplificar hablando de los suníes, los chiíes y los kurdos desde una perspectiva etnocéntrica, pero la sociedad alberga otras divisiones: diferencia de clases, afiliaciones tribales, variados registros de creencias religiosas, los exiliados y los residentes; y la mujer ha sido utilizada para marcar la diferencia entre culturas (Robben, 2010).

Según Niklaus Largier, la flagelación erótica y la religiosa aparecen como rituales que tienen por meta la liberación del deseo, de la imaginación y de las pasiones. Este 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 decimos 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 (Largier, 2010). Así el observador vive en su propia persona el drama que se representa en la imagen. La doctrina de la tradición cristiana de la transubstanciación, 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 (Largier, 2010).

Los vínculos del vasallaje De «el rey ha muerto, viva el rey» a una dramaturgia del entierro

«¿sabés
que la ventana del útero
mira
a una tierra confiscada?».

Sinan Antoon, de *The Baghdad Blues*.

A pesar de las intenciones seculares de Saddam, el territorio iraquí de Hussein tenía las características del universo feudal donde las relaciones de vasallaje hacían que el vínculo entre el señor y las cosas tuviera una naturaleza casi teológica (Le Gauffey, 2001). Dicho carácter se observaba en diversas manifestaciones en el estatus del poder, de manera tal que se cree que la «corona» no muere jamás y que dicho poder tiene la naturaleza de una corporación.

La teoría de los dos cuerpos del rey de Ernst Kantorowicz (2012), en su libro *Los dos cuerpos del rey*, explica la naturaleza corporativa del cuerpo del rey que, si bien la corona perdura indefinidamente y el rey muere en el *tempus*, su poder se construye sobre el lema «El rey ha muerto, viva el rey». De manera que al grito del heraldo «El rey ha muerto» le seguía la consagración del nuevo rey que se consideraba una continuidad del cuerpo del primero. Un cuerpo de más, un vínculo sagrado que hace traducir el cuerpo del rey muerto al rey vivo. De manera que hay dos individuos y una relación transformándose en un «yo», la autorización social pone al rey vivo en el lugar

del rey muerto devenido ficción. Occidente y la Revolución Francesa lograron una escisión entre esos dos cuerpos creando la figura de la representación y la de autor / autoridad.

Si los tiempos de Hussein eran tiempos de vasallaje, si además su cuerpo quedaba exhibido en un mausoleo, muerto en calidad sagrada según la fecha elegida, pero muerto de manera no épica por la forma femenina adoptada; para que el territorio se edificase según parámetros democráticos se requería un entierro. Un entierro que es dramaturgia, ficción de un cuerpo muerto debajo de la tierra de nuevos cuerpos vivientes.

Quien lo cierra con tierra es un artista.

Judith Butler en su libro «Vida precaria» ha insistido en el carácter no privado del duelo al tener en cuenta los vínculos que crea capaces de construir el sentido de comunidad política (Butler, 2006).

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* (www.jamalpenjweny.com). Esa misma serie es exhibida en la Bienal de Venecia de este año 2014 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 y la intervención estadounidense 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 vestida con una enagua roja sentada sobre una cama de un lugar que no parece un hogar (la cama deshecha, sin sábanas), 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 sentados en una habitación de hotel enfundados en sus túnicas blancas, un joven delante de un muro de hormigón, tres hombres en una calle entre chatarras, tres hombres delante de una mezquita; 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. Observamos un dato interesante, de las once fotos, solo una retrata a una mujer. Hay otra toma, aquella del odontólogo y su paciente donde también se ve una mujer, pero ésta está de espaldas y no porta el retrato de Saddam. La única fotografía donde aparece una mujer con el retrato está trabajada con ciertos tópicos: mujer medio desvestida, el color rojo de la enagua, la cama deshecha, que cargan con la simbología de la prostitución.

La ex/posición de la serie del fotógrafo deviene acto constituyente de la vida social. De manera tal que su alta escenificación teatral posibilita performatividades y narrativas del duelo público (Diéguez, 2013). Lo que importa no es la «vida» de la foto, sino la certeza de que el cuerpo fotografiado toca al otro, edificándose así una especie de teatro desnaturalizado, según el concepto que Roland Barthes ensayara en *La cámara lúcida*, donde la muerte no puede contemplarse a sí misma sino afrontando el despertar de la «intratable intratable realidad» (Barthes, 1988). Hacer comunidad no es un pasaje del «yo» al

«nosotros», es como enuncia Gilles Deleuze en relación a la escritura (tengamos en cuenta a la fotografía como otro tipo de escritura o dramaturgia) cuando afirma que la literatura empieza en el momento en que nace en nosotros una tercera persona que nos despoja del poder decir Yo (Deleuze, 1996). Las imágenes que propone Jamal Penjweny configuran una interrupción en el *continuum* de la vida de los protagonistas con el fin de actualizar un lazo en medio de la desposesión.

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*. La nota hacía referencia al ataque realizado por las fuerzas de la coalición a la vieja Babilonia, y acompañaba 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 solo 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 (Uslenghi, 2010). 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 solo 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 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 (Anstett, 2012). Con su *Saddam is here*, el artista nos da a entender acerca de la duración de las atrocidades cometidas por el verdugo, de sus efectos post mórtem.

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 (Garibian, S., en Anstett, 2012), 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 reescribir 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.

IV

De la escena del crimen
a la escenificación

El perpetrador
como reclutador de la 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 (Talavera, 2006). 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* (Ost, 2004) 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 (Calvo, 1996).

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 (Hervada, 2008).

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 (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 (Balestra, 1980). 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 (Mir Puig, 2006).

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* (De Zayas, 2009). 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 solo porque los propios Estados son los que cometen los delitos, sino porque las amenazas del mundo de hoy provienen de fuerzas transnacionales e infranacionales (Eiroa, 2004). Ello dio lugar a la aprobación en 1998 del Estatuto de Roma para una Corte Penal Internacional. Se abrió así la expectativa de que el derecho internacional penal pudiese disminuir el recurso a los acuerdos políticos que promovieran la impunidad de los Estados. 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 Núremberg. 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 EE. UU., 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 estadounidenses 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 judiciales 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 solo a los Estados que lo han ratificado. Luego de retirar su firma el 6 de mayo de 2002, EE.UU. promueve una campaña dirigida a generar un fracaso de la Corte (Eiroa, 2004). 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 (Barcesat, 2010). 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 (Mélích, 2001). 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 (Costa, 1985). Se ha operado un pasaje del paradigma de soberanía al de biopolítica (Espósito, 2005), 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» (Eiroa, 2004) Recordemos que 1789 no solo fue el inicio del concepto de soberanía sino que en su reverso el Terror provocó una violencia en 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 (Frappier-Mazur, 2006). 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 (M. Blanchot cit. en Frappier-Mazur, 2006).

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 encarniza 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 (Scarry, 1985). 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 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 solo 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 prelenguaje. 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 víctimas (Zaffaroni, 2009), 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 Núremberg y Dongo (Zaffaroni, 2009). (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 (Scarry, 1985). 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 estatus 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.

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. Una narrativa hace comunidad, proveyendo símbolos, invistiendo relatos que conformen nuevos mitos históricos. Esas narrativas que conforman identidad no solo son narrativas de la compasión o amorosas en torno a la destrucción de la que parten, sino que muchas veces suelen ser narrativas del odio*. 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

*«Narrativas del odio» es un término acuñado por el historiador turco Halil Berktaş, término que se centra en los conceptos de traición y victimización.

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 (Binder, 2007). 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 aún 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*.

Así como se ha utilizado el término *weaponize* para referirse a la manera en que se instrumenta una disciplina para usos violentos (Robben, 2010). 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 solo 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 sea culpa suya, más lejos del hombre pensante que el más zafiro pigmeo y el sádico más atroz» (cit. en Sánchez Zapatero, 2010).

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» (Levy, 1998). 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» (Magris, 2004) 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 verdad (A. Parrau, cit. en Sánchez, 2010) 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» (Levy, 1998). 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 tercerotestigo no notificado en el litigio, se convierte en el tercerodestino 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» (Del Barco, 2009).

Por el delito de genocidio no solo 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?!» (Gradowski, 2008), 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» (Bourke, 2004).

La pornografía remite a un escrito, jamás apunta a narrar una historia, (Marzano, 2006) 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» (J. Baudrillard, cit. en Marzano, 2006), muestra un cuerpo diseminado que solo en la mirada de un tercero adquirirá cierta integridad. Pero solo 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 solo 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 empalamientos, 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. Tzénik, 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. Tzénik, 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 estadounidenses. Las publicaciones de la serie pornográfica *Stalag* vieron su apogeo en el tiempo del proceso y luego decayeron, sin embargo los libros de K. Tzénik 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 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 (Arendt, 1999).

Los libros de K. Tzénik anteriores al juicio y las revistas pornográficas posteriores daban a ver al público un honor mancillado, le daban al público no los testimonios (K. Tzénik 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 Walter Benjamin (cit. en Guideri, 1997). 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 fordista, 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 (Guideri, 1997). 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 armeniofrancés 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 semipenumbra del recinto en la enormidad de las dimensiones, muestran la carne. Cuerpos desnudos, pero 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» (Mantegazza, 2006). 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 armenioiraní 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» (Levi, 1998). 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» (Semprún, 2002).

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 (Nora, 1997). 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 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 (Ferrándiz, 2007).

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 (Arendt, 1999). 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» (Arendt, 1999). 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 Nüremberg» (Arendt, 1999). 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» (Bettelheim, 1991). 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 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» (Herbert, 1993), 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 (Butler, 2009). La detención indefinida de personas o los *black sites*, que en terminología militar alude a las prisiones secretas operadas por Estados Unidos como centros clandestinos de detención operan en diversas partes del mundo*. 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.

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

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 acontecimiento (Butler, 2010). 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 solo el delito en su antijuridicidad no vence, sino que el hecho en su acontecer deviene presente. Materializándose la frase de Susan Sontag: «¡Que estas imágenes atroces nos persigan insistentemente!» (S. Sontag, cit. en Butler, 2010). 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 (Esquilo, 2008). 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 (Esquilo, 2008). 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 (Agamenón, 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 (Grossman, 2004). 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 Turquía (Revue, 1990). 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 visible (Grossman, 2004). 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 reinventa 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 (Rancière, 2010). 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 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 representación (Rancière, 2010) —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 solo visible el texto del exterior. Una estrategia de redistribución 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 (Del Barco, 2010).

Un cuerpo es estar expuesto a una forma de carácter social (Butler, 2010). 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 solo 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 solo

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 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 (Marzano, 2006). 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 (Maus, 2009). 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 (Jaar, 2008).

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 (Deleuze, 1994). Una contrainformación, 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 afroamericano 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 solo 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 (T. McEvelley, en Walker, 2007). 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 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 solo a exterminar sino a conquistar e imponer nuevas formas de gobierno (Robben, 2010). 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» (Sontag, 2005).

Las formas de muerte son presentadas como un espectáculo, festivales de crueldad donde se puede reconocer el placer del perpetrador (Hovannisian, 2007). 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 subhumano, deshumanizar. Sin embargo, según Henry Theriault (en Hovannisian, 2007), no deberíamos enfocarnos solo 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 hiperdominación 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 (Sontag, 2005). 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!».

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» (Sontag, 2006). 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 solo 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 (Marzano, 2010). 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 azeríes 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 solo 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 (Sloterdijk, 2010). 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» (Sloterdijk, 2010). 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 (Largier, 2010). Una acción que supone un público. El teatro de los flagelantes 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. Es, al decir del escritor y director de cine Jean-Louis Comolli, una puesta en duda del mundo, su puesta en abismo como escena (Comolli, 2007). 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 (Benjamin, 2001). 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 (C. Ferrer, en Debord, 2008). 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»*. 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

*Carta de Edward Marks a su madre, 1.12.1964. Instrucción en el Cuerpo de Marines, cit. en Bourke, 2008.

la sociedad con impresiones bélicas hasta conseguir que sus tendencias adquiridas, sus reflejos, se vuelvan por completo bélicos (Bourke, 2008). Eso que en combate se denomina «vacunación por la batalla» constituye lo esencial de la idea de transformación del miedo por la furia.

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 (cit. en Bourke, 2008). 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 solo llevan a la acción sino también al estado de negación (Cohen, 2010). 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 solo 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» (Núñez, 2009). Durante la década de 1990 la televisión en Belgrado solo 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.

V

Palabras cortadas

El vocalizar judío del poeta

«¿Qué más —o qué menos— podría decir de lo que puede leerse en mis libros? Sin duda nada que se pareciese a una clausura, nada que los encerrara en sí mismos, nada que se obstinase en abolir el desierto».

Edmond Jabès

El fluir de la arena, su capilaridad, esa corriente que se alimenta de casas móviles. Lo discontinuo, lo que golpea los contornos de las cosas y corroe. La arena. La corriente que avanza y no es agua, que avanza y no ahoga; hunde. Movimiento que exige más movimiento. Acaso una lucha, acaso piernas manos de un abrazo animal en el cuadrilátero desierto, abandonado. Distorsión granulada sin puertas, sin ventanas, sin mirillas para el prisionero liberado solo a condición de una dinámica de la desertión. Desertado, despoblado; vacío. El desierto representa la cartografía del silencio. Paisaje que reduce la voz bajo los influjos espejados de lo inhóspito. Allí, la inmensidad aciaga, el poeta, el judío, camina con el Libro a cuestas, arrastrándolo por una extensión convertida a su paso en desfiladero. De ahí, el riesgo. La fragilidad y el deber de paso. Del «haremos y escucharemos» judío nace el desafío de escuchar la paradoja en el atravesamiento, en esa forma radical de internarse en aquello que abisma. Procesión, o viaje, o diáspora; la escritura.

La dialéctica del desierto; bajo lo inconmensurable, la percepción de lo mínimo, el desplazamiento del origen

hacia su pluralidad. Idioma vacilante enfrentándose a la distorsión. Entrar al desierto. Salir. En Éxodo 12 Jehová es aquel que saca a los hijos de Israel de Egipto. Entonces Moisés exhorta al pueblo a tener memoria del día en el cual salieron de la casa de la servidumbre. «Y contarás en aquel día a tu hijo...» sigue, con esa señal sobre la mano para que la ley de Jehová esté en la boca. Moisés dice: contarás; futuro imperfecto que enuncia la acción con sentido de suposición o cálculo aproximado, con el sentido de mandato comunicando instrucciones.

El contarás, primer indicio en el desierto de la voluntad de ficcionar, ¿indica una realidad o prescribe una conducta? El futuro puede equivaler al imperativo, constituir un modo deóntico. Moisés no solo tiene la función de conocer (theoría) sino también de fabricar (poiesis); el legislador tiene conciencia de promulgar un derecho nuevo y lo marca mediante el tiempo futuro. De la distinción de un modo verbal u otro se seguirá las consecuencias en el orden del contar o no contar a los hijos en el desierto; la metamorfosis de la obligación. Desde el ángulo jurídico la obligación puede ser definida como una cosa susceptible de ser atribuida a un sujeto. Así el pueblo judío, el poeta, acuerda en el desierto; alianza-contrato-ley-Libro-libro.

Se entra al desierto con la lengua materna y se sale con el Libro (ley). Itinerario complejo que, ante la catástrofe, quiebra el pasaje provocando la pregunta que formulara Hanna Arendt: *¿Was bleibt? Die Muttersprache*. La herida, la mutilación detienen al peregrino-residuo a quien solo le queda por decir: *Ya no escribiré ningún libro, ni en inglés ni en latín, porque la lengua en la cual me sería dado no solo escribir, sino también incluso pensar, no es latín ni el inglés, ni el italiano o el español, sino una lengua de la cual ni una sola palabra me es conocida, una lengua en la que me hablan las cosas mudas, respuesta definitiva de*

Lord Chandos. O en Ingeborg Bachmann: *No descuido la escritura, / sino a mí misma. / Los otros / saben / dios lo sabe / qué hacer con las palabras. / Yo no soy mi asistente.* El poema *Verdad* termina sin la metáfora del nombre *aguantar en el dingdong de las palabras. / Nadie escriba esta frase / que no la firme.*

El signatario del acuerdo, de la ley; el autor. Bachmann, Hofmannsthal no escriben, no firman; por buscar la verdad (materna) que ya no encuentran en la ficción (paterna) se re-vuelven desde la alteridad del contrato a la alienación del origen distorsionado. Afásicos.

Otra vez el desierto. Si a partir de Moisés la geografía se hizo mapa, desierto-texto, lugar marcado, quien lo atraviesa hace propio su nombre; quien marca en su cuerpo el recuerdo de la errancia se llama judío.

Para los armenios el desierto fue deportación. Conducidos hacia allí por el ejército turco que los expulsaba de sus tierras, encontraron la muerte. Hijas enterradas en la arena por sus madres, desaparecidas.

Ruptura radical con la historia, con aquello dinámico que tiene la ley, la ficción, el libro. La gramática se paralizó al grado de fosilizar la palabra.

¿Was bleibt? Pregunta que habla de un calor más caliente que el fuego, que el desierto; *luego tendréis una fosa en las nubes allí no hay estrechez. ¿Cómo hemos vivido aquí?* Dice Paul Celan en *La arena de las urnas*. Lo que queda, lo que no se ha calcinado; aún mutilado, aún en el límite mismo donde el yo ejerce su subjetividad, ese yo que se precipita al vacío, y aún así en media lengua, habla. El testigo.

La indeterminación del testimonio en cuanto habla, dice en nombre del otro. Y el otro es el otro del desierto: el mudo. Testimoniar incesantemente sobre la propia alienación.

El milagro del yo que, dondequiera que habla, vive:

no puede morir. Está herido o en duda, sin credibilidad y mutilado y si nadie le cree, y si él mismo no se cree, hay que creerle, debe creerse, tal como entre en acción, tal como llegue a la palabra, se separa del coro uniforme, de la multitud silenciosa, quienquiera que sea, cualquier cosa que sea, sentencia Bachmann en las conferencias de Frankfurt.

Llevar al límite lo extranjero es hablar en una lengua que el otro no entiende, es según la epístola de Pablo a los Corintios «hablar en lenguas». La barbarización del lenguaje donde el sujeto hablante cede su puesto *por tanto, el que habla en lenguas pida el don de poder interpretar* cuando se habla al viento y sin fruto. Testimoniar con lo que queda, con el resto, cumplirse con el «y contarás» mosaico con todo lo que falta, con lo que seguirá faltando en el umbral del hacerse hablante. Tesis hölderliniana según la cual *lo que queda, lo fundan los poetas*, el resto móvil, aquello bárbaro, extranjero y, sin embargo, vivo, sobreviviente: el poeta.

Como lectores, volverse analfabetos, aprender a leer lo ilegible. Aquellos que han querido comprender son aquellos que no han querido sufrir, escribe Artaud mientras dibuja su «La máquina del ser o dibujo a ser mirado a través», amenaza de disolución y, al mismo tiempo, lectura oblicua de una escucha deformada. *Escribo para los analfabetos*, la radical extranjería del idioma puesta en marcha por el poeta.

Himen o prepucio; borde. En forma de anillo. Límite que gira, retorna. Todos los poetas son judíos, dice Marina Tsvietáieva, afirma Jabès. Puntos de sutura, palabras cortadas *A ése / circúncidale la palabra*, en la palabra abierta de Celan.

¿Cuál es la insistencia que busca dejar la marca de aquello perdido? Codicia del poeta por el resto. Lo que

queda, apenas. Derrida o Helène Cixous, un tejido, un texto, chal o talit de plegaria que se pega al cuerpo.

Reiniciar el viaje es adentrarse en el desierto o en la memoria. Ir hasta el lugar del «antes de», avidez del resto en el libro que deviene huella, anillo, alianza. Errar, en su acepción de vagar, o de no atinar el golpe o el tiro, desacertar; o bien de faltar. El poeta en su andar sin residencia, ¿a quién le falta?

El sujeto tiene diversas maneras de no salir del desierto. Ya sea errar perdiendo la confianza en el libro y enmudecer, aniquilarse. Tal la solución de Bachmann. O lo extremo de encontrar la destrucción en el camino bajo un plan colectivo de acción de un estamento burocrático organizado. Armenios, judíos, gitanos, tutsis en Ruanda frente a la masacre y a su posterior negación. Así, un genocidio culmina cuando el criminal logra eliminar todo recuerdo del crimen. Entonces la escritura operaría sensibilizando zonas de amnesia, presionando sobre la memoria.

El sistema de muerte, proceso conocido con el nombre de solución final, eje central del proyecto nazi siguió la estructura lineal del campo de trabajo a la cámara de gas. La utilización de un lenguaje adaptado a la forma del eufemismo prohibía usar términos tales como muerto o víctima. Llevada la desobjetivación hacia lo último, la gramática forzada del exterminio decía «*Figuren*» (marionetas, muñecas) o bien, «*Schmattes*» (trapos). A la quema pública de libros, la deportación y el confinamiento se agregaba la máxima privación simbólica, el nombre reemplazado por un número. Estrategia sórdida de convertir a millones de hombres en cosas. La vejación del estar ahí sin el refugio de la propia identidad padeciendo el estupor, el terror anonadante de la más extrema indefensión.

Liquidados, en el sentido de consumidos hasta el fin, segregados; así también como licuados. De manera tal que

el poeta-judío hace su aparición trasvasando, vertiendo el líquido que es él mismo; gota a gota, el sorbo de las palabras.

Apropiándose de una narración para hacer de ella un relato-poema. Escribir. Hacer del nombrar un lugar de residencia. Entonces el poeta se llama con un nombre propio que lo obliga, implicándolo al mundo de la palabra. Si residuo deriva de residir, es con aquello sobrante, con la materia que le ha quedado al hombre inservible de cualquier operación con que el poema escribe su casa.

Un devenir de la voz poética que ya no es la de la transitividad literaria, sino que actúa en un estado intransitivo. Expresión de una inmediatez, formas del habitar.

Más que la utopía del tiempo romántico, una resistencia, una acción directa. De forma tal que el poema no sería la re-invencción de un origen sino el lazo que con- parte un cuerpo textual. Una geografía erótica donde la memoria esté transcrita, recorra sonidos e imágenes; nos afecte. Así el poema tiene la posibilidad de transformar la amnesia de los hechos traumáticos en una memoria que al nombrar cobija. Después de todo, y cada vez, se reinicia la señal que queda en los tejidos al cerrarse la herida. La cicatriz.

VI

Taniel Varuyán

Carta abierta a Taniel Varuyán

«Me acuerdo de ese día. El sol no caminaba derecho, sino que se iba de lado. Quiero decir, sí se iba de acá para allá, pero iba como de lado, así nomás, sin encaramarse. Estaba como frío el sol. Bueno, ese día todo estaba frío. Bueno, no todo. Nosotros estábamos calientes. Como que la sangre o lo que tenemos dentro del cuerpo, estaba con calentura. Nosotros avanzábamos. Yo ya estaba muerto, acostado panza arriba y vi bien que el sol no estaba caminando derecho sino que se estaba andando de lado. Ese día ya estábamos muertos todos y como quiera avanzábamos. Por eso el subcomandante escribió, “somos los muertos de siempre, muriendo otra vez, pero ahora para vivir”. Ese día en la mañana era una corredera de gente. No sé si porque empezó la guerra o porque vieron tanto muerto avanzando, caminando como siempre, sin rostro, sin nombre. Yo me acuerdo que en mi tierra se decía que los muertos que caminan todavía, es porque tienen algún pendiente y por eso no se están quietos. Creo que me llamo Pedro o Manuel o no sé, creo que de por sí no importa cómo se llama un muerto porque ya está muerto.

Bueno, el caso es que la gente ésta, después de su corredera, se iba acercando a ver qué le decíamos todos los muertos que éramos. Y entonces pues a hablar, así como de por sí hablamos los muertos, así, sin mucha bulla.

En la madrugada habíamos tomado la ciudad. A mediodía ya estábamos preparando todo para ir a otra. Yo ya estaba acostado al mediodía, por eso vi clarito que el sol no se andaba derecho y vi que hacía frío. Vi pero no sentí, porque

los muertos no sienten pero sí ven. Vi que hacía frío porque el sol estaba como apagado, muy pálido, como si tuviera frío. Ya cuando el sol se fue a esconder no me di cuenta.

La piedra se rajó un poco y se hizo una rendija así como una herida de cuchillo, y entonces pude ver el cielo y el sol caminándose otra vez de lado como aquel día. Otra cosa no se puede ver. Así acostado como estoy, apenas si alcanzo el cielo. No hay muchas nubes y el sol está como pálido, o sea que está haciendo frío. Y entonces me acordé de aquel día cuando los muertos que somos empezamos esta guerra para hablar. Sí, para hablar. ¿Para qué otra cosa harían una guerra los muertos?».

Carta que el subcomandante insurgente Marcos escribiera el 21 de febrero del 2000 al recién fallecido escritor mexicano Fernando Benítez.

Presencias fantasmales, rencores vivos, un aire desgarrado. Otro mexicano, Juan Rulfo, escribe un relato sobre una aldea muerta, en donde todos están muertos, incluso el narrador, y sus calles y sus campos son recorridos por ánimas cuyos ecos fluyen de forma incesante. «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo». Así la madre encomienda una tarea imposible, buscar al padre muerto. «No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro». Así lo haré, responde Pedro.

Taniel Varuyán nace el 21 de abril del año 1884 en el pueblo de Sepastia. Su padre lo llamó Taniel, porque nació cuando él estaba en la iglesia escuchando las palabras del libro de Daniel, donde en el capítulo 12, versículo 4, Dios le habla y le dice: «Tú empero Daniel, cierra las palabras y sella

el libro hasta el tiempo del fin». «Y yo oí, mas no entendí», anuncia el Antiguo Testamento construyendo la teoría del legado. Antes que el pequeño Taniel Chbuckiarian (ése su apellido paterno) cumpliera cuatro años el padre se va para instalarse como sereno de un negocio en Constantinopla. Así es que se queda con su madre hasta los doce años, tiempo en que va a buscar al padre a quien encuentra en una cárcel de Constantinopla.

En el año 1901 escribe las primeras poesías. A los 18 años resulta becado para ir a estudiar a la escuela de los padres Mikhitaristas de Venecia, desde donde parte en al año 1905 dirigiéndose a Bélgica a la Universidad de Gantes. Allí sigue la carrera de Filosofía. En 1905 firma por primera vez como Taniel Varuyán. Los datos de su vida y de su obra basculan entre los tópicos, «búsqueda del padre» y «parricidio». Así, con un seudónimo formado por su nombre verdadero, aquél que remitía al relato bíblico de Daniel, y otro nombre como apellido, el escritor conjuga las instancias de un duelo. Momento especial en el que el sujeto no solo está habitado por el amor, sino a veces por el odio contra el muerto. El espacio de semejante juego era el nombre, donde combatía un amor empedernido por la imagen del amado desaparecido, y el odio que permitía deshacerse de él. Lo que quedaba, el resto, podía asumirse como sustracción, como deshecho, o como un yo que se constituía como sujeto desde aquel conflicto afectivo.

En el año 1906 da una conferencia en la Universidad de Gantes sobre la causa armenia. Recordemos la situación geopolítica, un tratado de 1746 había colocado la parte oriental de Armenia bajo la dominación persa, y las regiones occidentales bajo la de los turcos. El país fue arrasado, reinando el hambre y la desolación; los pocos habitantes que quedaban en suelo nacional fundaban sus esperanzas en la Rusia cristiana. Los armenios anhelaron la ocupación

rusa. Entonces, los rusos llegaron hasta las puertas de Constantinopla. En las distintas ciudades armenias se vivía una situación insostenible ante el número de sitiadores. La masacre de Sassún en 1894, y de Trebizonda al año siguiente, los martirios de Alepo y Adana, eran parte de un sistema de exterminio organizado por los turcos según su política de turquificación, que terminó con el saldo negro de los años terribles de 1915 al 1918.

Presencias fantasmales, un aire desgarrado. El arriero de la novela de Rulfo dice que Pedro Páramo es un rencor vivo, anunciando más tarde «Yo también soy hijo de Pedro Páramo».

A 90 años del genocidio armenio, en distintas partes del mundo, cuando la voz de un poeta viene a buscar a su padre muerto, decimos «Nosotros también somos hijos de Pedro Páramo».

El lenguaje como instrumento del desastre, el pánico semántico, revelan un habla traumatizada. El canon de la poesía después del genocidio está constituido por una consternación filológica, donde los poemas son o bien largos hasta lo exhausto, o bien fragmentarios, elípticos y con un cierre abrupto. En la poesía de Varuyán el tiempo es el tiempo colapsado del presente donde la alienada voz poética eleva plegarias o dispara blasfemias.

Estamos en 1909, Varuyán, egresado de Ciencias Políticas de Gantes vuelve a su pueblo natal para desempeñarse como profesor de armenio y de economía política. El trabajo a diario con la lengua, escribir en francés y en armenio, poetizar, luchar contra la utilización, contra lo utilitario del lenguaje; teniendo en cuenta que la muerte era también una de esas utilidades, fue la pasión de Taniel.

Se alojó en la poesía cuando no solo se había cancelado la ciudadanía como instituto jurídico, sino que se arrasaba con lo humano.

Mantiene una relación amorosa con su alumna, la que termina siendo su esposa. Las autoridades le prohíben seguir con sus clases del colegio estadounidense de Sepastia. Mientras tanto, edita *Cantos paganos*, libro de una clara influencia hindú. Y los años pasan y los amigos le insisten para que abandone el país. Pero lo sorprende el 24 de abril de 1915, detenido; la policía secuestra los manuscritos del original de *Cantos del Pan*, lo lleva a la Cárcel Central de Constantinopla, para ser muerto a cuchillazos el mismo día del nacimiento de su tercer hijo, Haik.

Recién en 1918 se tuvo noticias de su muerte.

«Después de Auschwitz debemos escribir poesía, pero con palabras heridas», dice el poeta Edmond Jabès.

Taniel Varuyán, desde su poesía, vuelve y pregunta por un pueblo sin ruidos, un pueblo lleno de silencios donde se escuchan mejor las voces pesadas del recuerdo.

«—No es que este pueblo parezca abandonado. Aquí no vive nadie.

—¿Y Pedro Páramo?

—Pedro Páramo murió hace muchos años».

Y nosotros, luego de un siglo, recibimos a nuestro visitante, le decimos que también somos hijos de Páramo, aquel que estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos.

En el poema *Derenik* de Taniel Varuyán la madre le dice a su hijo: «¡Fuera!... Hasta que no venzas y no limpies / tu sangre con la de él / hoy no vuelvas a casa / traidor a mis desvelos». A lo que responde la perplejidad del hijo, una extrañeza que solo divaga sola en la espera interminable:

«con una piedra en la mano, nervioso, pálido / mientras gotea la sangre de sus mejillas / en el umbral del enemigo Derenik espera largamente...».

El mexicano puede usar el modo eventual del subjuntivo cuando el personaje expresa su opinión o deseo. Es decir, el pretérito del subjuntivo habla de un deseo que no se realizó, pero, de todas formas, es expresado; así: «Hubiera querido decirle». El personaje repite para sí, hubiera querido decirle (refiriéndose a la madre) te equivocaste de domicilio, me mandaste a un pueblo solitario, buscando a alguien que no existe.

Instalado en la desgracia, el sujeto del poema de Varuyán, solo puede ser puro objeto de ese deseo de venganza.

1915 es, al decir de Anahide Ter Minassian, un acontecimiento que pudo suponer el aniquilamiento de la nación armenia, es también el hecho fundador de la diáspora. En el origen, era la muerte. Y esto es lo que se ha transmitido, lo inaceptable. Traducción, transformación, la escritura como acto de memoria. Si el poema, lo que verbaliza el daño, es el lenguaje de la cicatrización; es hora de pensar que Caín no es un hermano sin hermano, que Abel, hace 100 años escribe.

Taniel, somos los muertos de siempre, muriendo otra vez, pero ahora para vivir.

Alguna vez frente a tus alumnos repetiste las palabras de la Madre del Espartano, aquella que después de haber preparado a su hijo para la guerra, le da con la lanza un gran escudo y le dice: «O vuelves con tu escudo, o sobre tu escudo». Y vos elegiste una opción, otra. Para el muerto sin sepultura, la escritura es la insignia, el arma con que se cubre tu cuerpo de combatiente; todavía.

Posdata

¿Cómo contar aquello que no puede ser comunicado? Lo que falta, o sobra, de palabras para ser dicho. ¿Cómo hablar cuando uno siente el deseo frenético de decir esta experiencia límite, de explicarle todo al otro, porque uno está en un delirio de palabras y, al mismo tiempo, imposibilitado de hablar. Imposible sin sofocarse. Como si el exceso mismo de reserva, de retener las palabras al abrigo de cualquier lenguaje del poder, provocaran en aquél que ha estado lindando con el infierno este doble movimiento. Una reivindicación infinita de hablar, y una imposibilidad casi física de hacerlo, una sofocación; como si algo hubiera quedado en la garganta y hace perder la respiración y asfixia.

Los genocidas pudieron matar; han matado. Pero no han podido transformar el hombre en otra cosa; en una cosa. Aún si lo han desfigurado al punto de no ser reconocible como tal. Ante la declaración abyecta del: «no queremos que seas, que sigas siendo». Queda la verdadera resistencia: nombrar lo que es un hombre. Ése que toma la palabra, y cuenta. La poesía no es un adorno que acompaña la existencia, es el fundamento que soporta la historia.

Frente al lenguaje técnico y operativo, aquél con el que trata la máquina de matar; habría un altar donde se da culto a la belleza. Y, si hubo una generación que no pudo nombrar, existe otra en la que se abismó un daño, una herida que podríamos llamar, estética.

Taniel Varuyán mediante la lengua armenia sacudió el yugo de la opresión y la dictadura, cantó a la simpleza del

campesino siendo su consigna revolucionaria la lucha por la dignidad y la justicia. Su sueño de verdad y belleza fue deportado, flagelado hasta morir.

Darle lugar a su voz, despertar su poesía de un letargo de casi un siglo es también curar esta llaga abierta, este vacío de palabras. Esto sin velo, esto que nadie ha velado, como un cadáver que nadie acompañara en sus últimas horas y, entonces, no terminara de morir. Velar, como el velo de una novia. Un escritor novela, arma una historia, cuenta con nosotros, nos cuenta. De a poco, la herida comienza a cicatrizar. En lugar de transmitir lo ausente, el silencio insondable de lo mudo, leemos-escribimos sobre la ausencia. ¡Dios mío por qué me has abandonado!, dice Jesús y el apóstol escribe, y algo de nuestra lectura se acurruca en estas palabras. Alguien alguna vez contó el dolor.

VII

Prólogo
a modo de
Epílogo

Lo largo y lo corto del verso Holocausto*

«La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada a partir de qué expresar, junto con la obligación de expresar».

Samuel Beckett

Yo me morí a los veintiún años. O a los dieciocho.
O a los quince**.

Orfeo, hijo de Calíope y de Apolo, tenía la facultad de detener los ríos, hacer mansas a las fieras y cambiar de lugar las selvas sólo con tocar la lira. Fue con su canto que atrajo el amor de Eurídice. Un día, mientras ésta se pasea por las orillas del Hebro, viendo que quiere ser cortejada por un pastor, huye; al correr, una serpiente muerde su pie, la mata. Orfeo baja al Hades, ruega que Eurídice le sea devuelta. Perséfone decide devolverle a Eurídice con la condición de que no la mirase hasta que llegara a los lugares de arriba. Y cuando ya estaba muy cerca, arrastrado por un deseo irrefrenable

Eurídice, ¿estás ahí?

Vuelve sus ojos hacia la que iba a su espalda porque ya no puede resistir ese deseo de verla

Eurídice, ¿estás ahí?

*Prólogo de Ana Arzoumanian, en Gubar, 2007.

***Yo morí en Auschwitz pero nadie lo sabe.* Charlotte Delbo.

Y él la pierde por segunda vez. ¿Y él?
Como si hubiera muerto, como si se cumpliera en la
invitación de *Muere siempre en Eurídice*

*Sé siempre muerto en Eurídice, cantando más
y celebrando más, a la pura relación remóntate.
Aquí, entre los que desaparecen, en el reino de la caída,
sé como una copa resonante, que ya se quebró con el
sonido*

Rainer María Rilke

Si no quieres perder a Eurídice no la mires hasta llegar
a los lugares de arriba.

Das Wort Tod ohne Negation zu lesen, subraya Rilke.
Ley que rige la vida del poeta. Una radical impaciencia, una
urgencia, celebración del deseo.

Después.

Más tarde.

No la mires hasta llegar arriba.

Así se abre el espacio-tiempo catastrófico. Escribir,
para Blanchot, es hacerse eco de lo que no puede dejar
de hablar. Constituyendo la escritura una verdadera
insurrección contra el habla. El escritor es aquel que resiste
al pacto de la palabra. Quizás encontremos allí la causa de
su expulsión de la ciudad platónica. Arriesgar el lenguaje
en ese tono donde el yo del escritor no hace más que
desaparecer.

*¿Qué podía hacer? ¿Adónde dirigirse, cuando por dos
veces le habían arrebatado la esposa? ¿Con qué llanto
podría conmover a las Manes, con qué súplicas a los otros
dioses? Mientras, ella navega, fría ya.*

Virgilio

El que escribe es quien oyó lo incesante, lo interminable. Así el poema es aquella voz que no puede interrumpirse porque no habla: Es, indica Blanchot, ausente de sí, perdido para el mundo; en esa extrema debilidad intenta recogerse en el poema.

*Lo que yo quiero no es cantar al hierro: es el hierro.
lo que yo pienso es solo dar la idea del acero,
y no el acero
lo que me enfurece en todas las emociones de la
inteligencia
es no cambiar mi ritmo que imita el agua cantante
por la frescura real del agua tocándome las manos,
por el sonido visible del río donde puedo entrar y mojarme,
que puede dejar mi ropa escurriendo,
donde me puedo ahogar, si quisiera,
que tiene la divinidad natural de estar allí sin literatura.
¡Mierda! Mil veces mierda por todo lo que no puedo hacer.
¿Qué todo?, ¿qué es todo, todo, todo?*

Fernando Pessoa

Susan Gubar comienza su ensayo con la cita *demasiado y demasiado poco* tomado del libro *El niño quemado busca el fuego* de Cordelia Edvardson. Todo lo que es, dice Bataille, es demasiado: «al final, todo me pone a punto, me quedo colgado, desnudo, en una soledad definitiva: ante la impenetrable simplicidad de lo que es... Completamente disuelto el mundo en mí tiendo con todas mis fuerzas hacia lo que me derribaría». Una suspensión del sujeto ante lo que es, una suspensión que invoca al ser desnudado, desnudado de todo.

La explosión total del lenguaje para partir de cero. Arrancar de la propia lengua una literatura menor cuya voz exasperada, desviada, se topa con el silencio. Salir de las palabras que no son más que la presencia de otros en

la lengua.

Se me lleva la profunda tiniebla que me envuelve mientras tiendo hacia ti, ¡ay! Sin ser ya tuya, mis manos impotentes, Orfeo.

A contrasentido. Si le dicen: no debes darte vuelta, su demasiado deseo le hace volverse. Encarnar el verbo, darle cuerpo. El propio cuerpo. El escritor sufre y goza de un hambre primordial que se cristaliza sobre la palabra.

Nunca el deseo de decir es tan imperioso. Sin embargo, su deseo de decir es, absolutamente, otra cosa. El ayunador, espectador de su hambre completamente satisfecho. Así, el artista del hambre de Kafka sabe que le es forzoso ayunar ya que no puede evitarlo.

Porque —dice con los labios alargados como si fuera a dar un beso—, porque no pude encontrar comida que me gustara. Si la hubiera encontrado, puedes creerlo, no habría hecho ningún cumplido y me hubiera hartado como tú y como todos.

Y sin poderse contener, volvió los ojos a su querida Eurídice. En ese momento quedaron rotos los pactos.

Demasiado y demasiado poco.

Respondía con sonrisa forzada a las preguntas que le dirigían o sacaba, quizás, un brazo por entre los hierros para hacer notar su delgadez. Entonces se quedaba mirando el vacío... «Ser artista es fracasar, como nadie más se atreve a fracasar», resuena la voz de Beckett quien en su último poema *Cómo decir* plantea el tópico de la imposibilidad y la obligación de decir. Obligación que lo lleva a saber que se enfrentará al fracaso. Hablar implicaría el poner en cuestión dónde están y quiénes son. Beckett

se acerca a ese estadio del lenguaje que llama *unword*, y que Laura Cerrato traduce como despalabra. Literatura del agotamiento: *try it again. Fail again. Fail better*, siendo el apartarse del fracaso: la deserción, manualidades, el dedicarse a tareas domésticas, *vivir*.

Yo me morí a los veintiún años. O a los dieciocho.

O a los quince.

La literatura de los campos nace de una obstinación de querer nombrar lo innombrable. Así el poeta Holocausto es un sobreviviente que desea como mendigo la salvación por la escritura. Según se cuenta, en un poblado jasídico, al final del Shabat, se planteó la pregunta sobre cuál sería el deseo de cada uno. Un mendigo en un rincón oscuro, respondió que quería reinar y ser poderoso, hallarse durmiendo en el palacio y que el enemigo irrumpiese y que él sin tiempo para vestirse emprendiera la fuga en camisa habiendo llegado sano y salvo hasta allí. Eso querría, argumentó. ¿Qué hubiera ganado con este deseo? Una camisa, responde Héctor Murena. Pero no cualquier camisa, sino una camisa «salvada», con la cual se hubiera salvado. Un bien material respaldado por el recuerdo del reino que se pierde. Un mendigo desea ser un rey derrocado, desea una camisa.

La experiencia del horror puede engendrar dos actitudes opuestas: o bien una especie de mutismo que se traduce en un silencio total o bien, por el contrario, un deseo irrefrenable de testimoniar, una urgencia verbal, eso que Antelme denominó «una verdadera hemorragia de la expresión».

Momentos, episodios, personajes, mezclar la temporalidad, romper la coherencia narrativa de diversas maneras. El escritor, consciente o no, el escritor-testigo, teatraliza su relato, procede a una puesta en escena de

los acontecimientos, se esfuerza por encontrar una palabra adaptada, alucinada.

Demasiado y demasiado poco.

En su libro *Poetry After Auschwitz*, Susan Gubar cita a Michael Berenbaum, director del Museo del Holocausto de EE.UU., quien utiliza la suerte corrida por la mujer de Lot para explicar la dificultad de introspección del sobreviviente.

«Una persona no puede disponerse a mirar hacia atrás mientras huye».

Escapa por tu vida, no mires tras de ti, ni pares en toda esta llanura, escapa al monte, no sea que perezcas.

Qué de la destrucción, qué de la mirada hacia el desastre, paraliza. Entonces llovió Jehová sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego y destruyó las ciudades y toda aquella llanura. Entonces la mujer de Lot miró atrás, a espaldas de él y se volvió estatua de sal.

El poeta-Orfeo sin poder contenerse vuelve los ojos a su querida Eurídice. En ese momento se echaron a perder todos sus esfuerzos y quedaron rotos todos los pactos con el tirano. Y si Orfeo no estuviera en el hades sino que estuviese sentado a la puerta de Sodoma. Si eso que quiere tanto no es su amada, sino su amada en el medio de la destrucción. Si en lugar de huir se diera vuelta..., porque él siempre se da vuelta. ¿Cómo cantaría su garganta llena de sal?

Lot y sus hijas se alojan en una cueva. Ellas, creyendo ser las únicas sobrevivientes del desastre y con el fin de conservar la generación deciden emborrachar a su padre y acostarse con él. *Y concibieron las dos hijas de Lot, su padre.*

La catástrofe de saberse solo, de creerse aislado

degenera la descendencia. Frente a ello, lo único que queda: guardar silencio.

Debes escribir no solo para destruir, no solo para conservar, para no transmitir, escribe bajo la atracción de aquella parte de desastre en que zozobra, a salvo e intacta, toda realidad.

Maurice Blanchot

Yo me morí a los veintiún años. O a los dieciocho.

O a los quince.

¿Acaso morí? Apenas. Apenas, dice Blanchot, acerca de Narciso. Hecho imagen, se disuelve en la disolución inmóvil, ahí, donde se diluye sin saber, perdiendo una vida que no tiene. Apartado de sí. No es él, su yo tal vez inexistente en ese retiro absoluto frente a la prohibición de ver. Aislado de esa presencia reflejada, ese sí mismo que le falta, obtiene el habla fingida de la voz sin cuerpo de Eco. Representación sin presencia, lo invisible en lo visible.

¡Eurídice! La seguía llamando aquella voz y aquella lengua gélida. ¡Ay, desventurada Eurídice! Y se le estaba escapando la vida. ¡Eurídice! repetían las riberas cuan largo era el río.

Modos del discurso que denotan consecuencias políticas, psicológicas y estéticas de la calamidad. Los poetas desean no olvidar aquello que no pueden recordar. Recordar lo que no se supo según el verso de Celan *Nadie atestigua / por el testigo*. De manera que los poetas Holocausto actuarían como testigos por poder o por delegación.

Si escribir poesía después de Auschwitz es para Adorno una barbarie, queda por analizar los conceptos del antes y del después, del allí y el aquí. Si a los veintiún años, o a los dieciocho o a los quince. ¿Cuándo es después?

Así, lo que Susan Gubar introduce es la idea de un tiempo fuera de quicio ya que para el habla de los artistas el después no ha sobrevenido.

*No es difícil de ejercer el arte de perder
Aunque se parezca (¡Escríbelo!) al desastre.*

Escribir palabras que se parezcan al desastre; pide Bishop. El asesinato, la masacre exige de una voz entrecortada, una voz que amenace asfixiar.

Si, al decir de Milosz el lenguaje es la única patria; de qué naturaleza es la residencia de los poetas Holocausto. Qué lenguaje como patria garantizando el terror, la amenaza, qué patria asesina exiliadora de sus hijos. Las palabras como lugar de la corrosión; lo que desintegra, hace desaparecer

*Leche negra del alba la bebemos al atardecer /...
Cavamos una fosa en los aires allí no hay estrechez*

La palabra como alimento siniestro que el poeta solo digiere en forma de muerte-ceniza. Alimento que provoca la confusión entre el antes y el ahora. Hacer del lenguaje criminal otra cosa. Hacer de ese uso que la barbarie dio a la lengua, música, una fuga. Acaso una *Todesfuge*, ese poema de Celan que *grita tocad más dulcemente a la muerte la muerte es un maestro de Alemania / grita tocad más sombríamente los violines luego subiréis como humo en el aire*. Derrida analiza la expresión *mit Fug und Recht* que normalmente significa «con derecho», pero que equivale a lo desencajado, lo dislocado, lo desajustado. Análogo al inglés *the time is out of joint* del espectro en Hamlet, desincroniza. La polisemia de la palabra *Fuge* entendida tanto como nota musical o como disolución recorre los efectos del fantasma: no vemos cuando nos

mira, pero estamos entregados a su voz. Entonces y ahora, allí y aquí, los muertos y los vivos, dice Gubar, apuntando a la cuestión de la identificación. Imaginación empática dicha en la voz media, esa voz intermedia (*in-between*) como alternativa a la voz activa y la pasiva. Barthes entiende que la tarea apremiante de la escritura moderna consiste en intentar recuperar discursivamente lo que se ha perdido en la gramática. Aquello a lo que apela Hayden White como manera apropiada de escribir el trauma. Relación privilegiada entre el pasado y el presente.

Ahora bien, qué presente, si el sistema verbal hebreo, al menos en el estado clásico de la lengua y, según el estudio que hace del idioma Baruj Spinoza, es un sistema aspectual y no temporal, es decir, que distingue entre aspecto perfectivo (acción acabada) y aspecto imperfectivo (acción inacabada). El hebreo no suele referir las acciones a ningún otro tiempo que el pasado o el futuro. En lo que respecta al presente, se considera como un punto, esto es, como el final del pasado y el comienzo del futuro. Spinoza considera que los verbos referidos al pasado y al futuro son adjetivos, y los infinitivos no son otra cosa que adjetivos sustantivados.

El modo que los latinos llaman infinitivo es en hebreo un puro nombre de pensamiento que por esa causa no reconoce ni presente, ni pasado. Otra gran diferencia es el eje de su construcción. Mientras que el griego y las lenguas latinas se edifican alrededor del verbo de la cópula: Ser; el hebreo carece del verbo ser en presente. Entonces, más que frente a una ontología nos encontramos ante la arquitectura del acontecimiento.

La innovación espinosista consiste en considerar la lengua hebrea antigua como lengua viva, es decir, productiva. La suya, primera gramática del hebreo escrita en latín por un judío. Estudiarla geométricamente, como

líneas, superficies o cuerpos.

El lenguaje como línea, superficie o cuerpo. ¿Qué cuerpo? ¿En qué idioma habla mi cuerpo muerto?

Poetas Holocausto que escriben en inglés ó en francés o en rumano o en español. ¿En qué idioma hablan cuando escriben? Acaso la lengua materna sea esa geometría ubicua afectando los restos desplazados en otras lenguas vivas, sobrevivientes. Lejos de la metafísica de la presencia, dios como huella. Dios o Eurídice ya no presentes. Operación del *sive* espinosista, del *Deus sive natura*: Dios, es decir, la naturaleza; *ius sive potentia*. Es decir, es decir... inflexión de la palabra, esa cosa singular existente en acto.

Ni locura, ni anestesia. Demasiado. Demasiado poco.

No aguantar, darse vuelta. Caerse del paraíso. Adán, Eva, la víbora y Dios ¿Quién es el poeta? Ser la víbora: dar o no la manzana. La responsabilidad-respuesta del escritor es imaginar. Y la imaginación es la construcción de una identidad narrativa que funda al escritor y luego al lector. Esa es la acción del poeta, ir hacia el árbol y darle del fruto al Adán / Eva-lector, y al entregarla provocar tal conmoción que ya nada sea como era entonces.

Después de comer, Dios pregunta por Adán. Él se mira, siente vergüenza, se ve desnudo. Expulsión y caída o el deambular de Orfeo.

Identidad narrativa que es tanto «lo mismo» como «la ipseidad». Ser otro para sí mismo. La distancia de sí respecto de sí.

Tus ojos en el brazo,
separados uno del otro por el fuego,

continúan meciéndote,
en volantes sombras
de corazón, a ti.
¿Dónde?
Apaga el lugar, apaga la palabra.
Extínguelos. Mídelos.
Resplandor-de-cenizas, cúbito-de-cenizas-tragado.
Desdonde
Hipo
de ceniza, tus ojos
en el brazo,
siempre.

Paul Celan

El cambio del modo verbal, del indicativo que describe al imperativo en la mitad del poema, ahí donde el poeta parece tomar la voz del opresor, del torturador extínguelos, mídelos hace acontecer la distancia, la salida de sí. Ese otro en él; otro sin ser otro, dice Blanchot en *La escritura del desastre* o en palabras de Ovidio sobre Narciso desgraciado, porque no eras lo otro, porque eras lo otro. Alejado de sí, muriendo de no re-conocerse, deja huella de cuanto no ha tenido lugar.

En los versos una sintaxis fragmentada expresa la pérdida, la amputación. El *Khubrn*, la palabra yidis dice lo que la griega Holocausto o la hebrea *Shoah*, habla sobre la destrucción en su idioma donde resuena la *yidische geshikte*. Cuando la palabra sale y está ahí, explica Hans-Georg Gadamer, soy yo quien se «desenrolla» de ella. Pero, ¿quién, yo? ¿Soy yo la palabra, como toda criatura es una palabra de creación? ¿Vuelvo a la palabra de la que provengo? *Khubrn*.

Ha llegado casi a la luz del sol cuando le asalta una

terrible duda: ¿Le sigue realmente Eurídice? Y se vuelve.

Pero Eurídice se desvanece y muere por segunda vez. ¿De su descenso, habría traído noticias sobre la manera de llegar al Hades?

Nosotros no podemos no imaginar.

Terrence Des Pres

Un desastre que canceló el erotismo y la ciudadanía. El poeta, el yo lírico escribe sobre ningún tema.

Te conozco, eres la profunda inclinada

Yo, el alanceado, te estoy sometido.

¿Dónde llame un verbo que de ambos testimoniara?

Tú-toda, toda real. Yo-todo delirio.

Paul Celan

La métrica, la sintaxis, el tono, la musicalidad contribuyen a construir aquello que los romanos denominaban *damnatio memoriae*, término que Susan Gubar acerca al estado de vivo-muerto del poeta como aquella consciente obliteración de la memoria.

Y la serpiente dijo a la mujer: Morir no moriréis.

Se entra al desierto con la lengua materna y se sale con el Libro (ley). Itinerario complejo que, ante la catástrofe, quiebra el pasaje provocando la pregunta que formulara Hanna Arendt ¿*Was bleibt? Die Muttersprache*. El signatario del acuerdo, de la ley, el autor. Si la ley es un ordenamiento racional dictado por una autoridad competente en miras al bien común. La determinación de no mirar hacia atrás, o de no comer del árbol son mandatos imperativos dirigidos a ese uno (Orfeo-Adán). Así, el poeta-Orfeo-víbora no es un trasgresor porque está justamente en ese estado fuera-de-la-ley. Por su condición de extranjero no le alcanzaría la

jurisdicción legal. Y digo alcanzar en su doble sentido, no lo comprende pero tampoco le basta.

En el derecho hay escritura, no firma. Si a partir de Moisés la geografía se hizo mapa, desierto-texto, lugar marcado, quien lo atraviesa hace propio su nombre; quien marca en su cuerpo el recuerdo de la errancia se llama judío. Orfeo-víbora legisladora nombra el débito, eso objetivamente debido a otro, eso que propia y formalmente puede ser llamado derecho.

La imaginación literaria es una parte de la racionalidad pública. La capacidad de la imaginación empática es un ingrediente esencial de una actitud ética que exige que uno se ocupe del otro. Martha Nussbaum, en su libro *Justicia poética*, indaga la contribución que puede hacer la literatura a una sociedad más justa, y cita a Charles Dickens en *Tiempos difíciles*:

¡Querido lector! De ti y de mí depende que en nuestros respectivos campos de acción sucedan o no cosas similares. Démosles reposo.

Yo me morí a los veintiún años.

Pero ¿quién de los poetas, pasados y presentes, no es un negro, y a cual de los poetas no lo mataron?

Marina Tsvietáieva

Fuentes de referencia

- AA.VV.: *Genocide Studies and Prevention*. Official Journal of the International Association of Genocide Scholars, Vol. 7, n.º 1, 2012.
- ABBAS, N. y otros: *Yaaa Aliiiii. Pequeña antología de poesía iraquí contemporánea*. Clase turista, Buenos Aires, 2005.
- ABURISH, SAÏD: *Saddam Hussein. La política de la venganza*. Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 2001.
- ADORNO, THEODOR W.: *Dialéctica negativa, La jerga de la autenticidad*. Obras-6. Akal, Madrid, 2004.
- ADORNO, THEODOR W.: *Teoría estética*. Obras-7. Akal, Madrid, 2004.
- ADORNO, THEODOR W.: *Notas sobre literatura*. Obras-11. Akal, Madrid, 2004.
- ALEXANDER, JEFFREY: *On the Social Construction of Moral Universals. The "Holocaust" from War Crime to Trauma Drama*. European Journal of Social Theory, 2002.
- ANSTETT, ÉLIZABETH y JEAN-MARC DREYFUS, eds.: *Cadavres impensables, cadavres impensés*. Petra, París, 2012.
- ANTOON, SINAN y otros: *About Baghdad*. Documental, EE. UU., 2004.
- ANTOON, SINAN: *The Baghdad Blues*. Harbor Mountain Press, Vermont, 2007.
- ARENDT, HANNAH: *Eichmann en Jerusalén*. Debolsillo, Barcelona, 1999.
- ARISTÓTELES: *Poética*. G.Z. Ediciones, 2005.
- ARZOUMANIAN, ANA: *La granada*. Tsé-tsé, Buenos Aires, 2003.
- BADIOU, ALAIN: *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*. Revista Acontecimiento, n.º 8.
- BADIOU, ALAIN: *El ser y el acontecimiento*. Manantial, 2003.
- BADIOU, ALAIN: *El siglo*. Manantial, 2005.
- BAJTÍN, MIJAÍL: *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno, 2005.
- BALAKIAN, PETER: *Ziggurat*. The University of Chicago Press, Chicago, 2010.
- BALESTRA, FONTÁN: *Derecho penal. Introducción y Parte general*. Abeledo Perrot, Buenos Aires, 1980.
- BARCESAT, EDUARDO: Prólogo a *Crímenes de masa*, de Raúl Eugenio Zaffaroni. Ed. Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2010.

- BARÓN, A. y otros: *Imperialismo, guerra y resistencias a comienzos del nuevo siglo*. Imago Mundi, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2003.
- BARTHES, ROLAND: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, Barcelona, 1998.
- BAUMAN, ZYGMUNT: *Modernidad y holocausto*. Sequitur, 2006.
- BECEYRO, RAÚL: *Ensayos sobre fotografía*. Paidós, 2005.
- BECKETT, SAMUEL: *La capital de las ruinas*. La uña rota, 2007.
- BENJAMIN, WALTER: *Estética y política*. Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- BENJAMIN, WALTER: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus, Buenos Aires, 2001.
- BETTELHEIM, BRUNO: *El peso de una vida*. Crítica, Barcelona, 1991.
- BINDER, ALBERTO: *Política criminal de la formulación a la praxis*. Had-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, Londres, 7.5.2004.
- BUTLER, JUDITH: *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós, Buenos Aires, 2010.
- BUTLER, JUDITH: *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós, Buenos Aires, 2009.
- CALVO, JOSÉ: *Derecho y narración. Materiales para una teoría y crítica narrativista del Derecho*. Ariel, Barcelona, 1996.
- CAPA, ROBERT: *Photo Poche*, 1998.
- CARD, CLAUDIA: *Confronting Evils. Terrorism, Torture, Genocide*. Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- CASTORIADIS, CORNELIUS: *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*. Gedisa, 2005.
- CASTORIADIS, CORNELIUS: *Lo que hace a Grecia. De Homero a Heráclito*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- CELAN – LESTRANGE: *Desde el puente de los años*. Catálogo, Círculo de las Bellas Artes, 2004.
- CLARAMONTE, JORDI: *Lo que puede un cuerpo. Ensayos de estética modal, militarismo y pornografía*. Infraleves, Murcia, 2009.
- COHEN, STANLEY: *Status of Denial. Knowing About Atrocities and*

- Suffering*. Polity Pres, New Hampshire, 2010.
- COMOLLI, JEAN-LOUIS: *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Nueva Librería, Buenos Aires, 2007.
- COROMINAS, JOAN y JOSÉ A. PASCUAL: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid, 1989.
- COSTA, PODESTÁ y JOSÉ M^a RUDA: *Derecho Internacional Público*. Tipográfica editora argentina, Buenos Aires, 1985.
- CSORDAS, THOMAS, ed.: *Embodiment and Experience*. Cambridge University Press, Nueva York, 2003.
- DAVOIN, FRANÇOISE y JEAN-MAX GAUDILLIÈRE: *Historia y trauma. La locura de las guerras*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2011.
- DE ZAYAS, ALFRED. *El genocidio contra los armenios 1915-1923. La relevancia de la convención de 1948 para la prevención y delito de genocidio*. Catálogos, Buenos Aires, 2009.
- DEL BARCO, OSCAR: *El abandono de las palabras*. Letra viva, Buenos Aires, 2010.
- DEL BARCO, OSCAR y EMMANUEL BISET: *Diálogo sobre pornografía, en Nombres, Revista de filosofía*. Córdoba, año IX, n.º 23, 11.2009.
- DEBORD, GUY: *La sociedad del espectáculo*. La marca, Buenos Aires, 2008.
- DELEUZE, GILLES: *Crítica y clínica*. Anagrama, Barcelona, 1996.
- DELEUZE, GILLES: *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona, 1994.
- DELEUZE; TIQQUN: *Contribución a la guerra en curso*. Errata naturae, Madrid, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo ed., Buenos Aires, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.
- DIÉGUEZ, ILEANA: *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénicas, Córdoba, 2013.
- DONIKIAN, DENIS: *Vidures*. Actes Sud, París, 2011.
- EIROA, PABLO: *La Corte Penal Internacional. Fundamentos y jurisdicción*. Ah-Hoc, Buenos Aires, 2004.
- EL PAÍS: Madrid, 6.11.2006.
- ESPÓSITO, ROBERTO: *Immunitas: protección y negación de la vida*. Amorrortu, Buenos Aires, 2005.

- ESQUILO: *Tragedias*. Losada, Buenos Aires, 2008.
- FERLINGHETTI, LAWRENCE: *Entrevista*. Natasha Niebieskikwiat, Revista Ñ, 25.8.2008.
- FERRÁNDIZ MARTÍN, FRANCISCO: *Exhumaciones y políticas de la memoria en la España contemporánea*. Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea, n.º 7, 2007.
- FOUCAULT, MICHEL: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2002.
- FRAPPIER-MAZUR, LUCIENNE: *Sade y la escritura de la orgía. Poder y parodia en Historia de Juliette*. Artes del Sur, Buenos Aires, 2006.
- GADAMER, HANS-GEORG: *Arte y verdad de la palabra*. Paidós, 1998.
- GARAPON, ANTOINE y JOËL HUBRECHT: *Le tribunal spécial irakien et le procès de Dujail*. Esprit, 2.2.2007.
- GELMAN, JUAN: *Pesar todo*. Antología. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GRADOWSKI, ZALMEN: *En el corazón del infierno. Documento escrito por un Sonderkommando de Auschwitz, 1944*. Anthropos, Barcelona, 2008.
- GROSSMAN, EVELYNE: *La défiguration*. Les Éditions de Minuit, París, 2004.
- GUBAR, SUSAN: *Poetry After Auschwitz*. Indiana University Press, 2003.
- GUBAR, SUSAN: *Lo largo y lo corto del verso Holocausto*. Alción, 2007.
- GUIDERI, REMO: *El museo y sus fetiches*. Tecnos, Madrid, 1997.
- HARLOW, BARBARA: *Resistance Literature Revisited: From Basra to Guantánamo*. Al-Ahram Weekly, 11.2006.
- HERBERT, ZBIGNIEW: *Informe desde la ciudad sitiada*. Hiperión, Madrid, 1993.
- HERVADA, JAVIER: *Introducción crítica al derecho natural*. Ábaco, Buenos Aires, 2008.
- HILLESUM, ETTY: *Una vida conmocionada*. Anthropos, 2007.
- HOVANNISIAN, RICHARD, ed.: *The Armenian Genocide. Cultural and Ethical Legacies*. Transaction Publishers, New Jersey, 2007.
- ISKANDER, AMIR: *Saddam Hussein. El militante, el pensador y el hombre*. Hachette, París, 1982.
- JAAR, ALFREDO: *La política de las imágenes*. Metales pesados, Santiago de Chile, 2008.
- JED, STEPHANIE H.: *Chaste Thinking*. Indiana University Press, Indiana,

- 1989.
- KANTOROWICZ, ERNST: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Akal, Madrid, 2012.
- LACAPRA, DOMINICK: *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión, 2005.
- LARGIER, NIKLAUS: *Elogio del látigo. Una historia cultural de la excitación*. Océano, México, 2010.
- LE BRUN, ANNIE: *Perspectiva pervertida*. Verdehalago, México, 1999.
- LE BRUN, ANNIE: *No se encadena a los volcanes*. Argonauta, Buenos Aires, 2011.
- LE BRUN, ANNIE: *Sade. De pronto un bloque de abismo*. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2008.
- LE GAUFFEY, GUY: *Anatomía de la tercera persona*. Edelp, Ecole Lacanienne de Psychanalyse, Buenos Aires, 2001.
- LEGENDRE, PIERRE: *El crimen del cabo Lortie. Tratado sobre el padre*. Siglo Veintiuno, México, 1994.
- LE MAGAZINE LITTÉRAIRE: *60 ans de romans sur le nazisme, d'Albert Camus à Jonathan Littell*. 9.2007.
- LEVY, PRIMO: *Si esto es un hombre*. Muchnik, Barcelona, 1998.
- LORAUX, NICOLE: *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Visor, Madrid, 1989.
- MAGRIS, CLAUDIO: *El Danubio*. Anagrama, Barcelona, 2004.
- MAGRIS, CLAUDIO: *Literatura y derecho. Ante la ley*. Sexto piso, México, 2008.
- MALLARMÉ, STÉPHANE: *Blanco sobre negro*. Losada, 1997.
- MANTEGAZZA, RAFFAELE: *El olor del humo. Auschwitz y la pedagogía del exterminio*. Anthropos, Barcelona, 2006.
- MESCHONNIC, HENRI: *La poética como crítica del sentido*. Mármol-Izquierdo, Buenos Aires, 2007.
- MARTIROSYAN, VAHRAM: *Glissement de terrain. L'instant même*-Les 400 coups, París, 2007.
- MARTYNIUK, CLAUDIO: *Esma, fenomenología de la desaparición*. Prometeo, 2004.
- MARZANO, MICHELA: *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*. Tusquets, Buenos Aires, 2010.
- MARZANO, MICHELA: *La pornografía o el agotamiento del deseo*.

- Manantial, Buenos Aires, 2006.
- MAUSS, MARCEL: *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz, Buenos Aires, 2009.
- MIR PUIG, SANTIAGO: *Derecho penal. Parte general*. Julio César Faira, ed., Montevideo-Buenos Aires, 2006.
- MÉLICH, JOAN-CARLES: *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Anthropos, Barcelona, 2001.
- MOLINER, MARÍA: *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid, 1994.
- NICHANIAN, MARC: *La perversion historiographique. Une réflexion arménienne*. Lignes, París, 2006.
- NEWTON, MICHAEL: *El Alto Tribunal Penal Iraquí: controversias y contribuciones*. Intl. Review of the Red Cross, n.º 862, 2006.
- NORA, PIERRE: *Le lieux de Mémoire*. Gallimard, París, 1997.
- NÚÑEZ, ISABEL: *Si un árbol cae. Conversaciones a la guerra de los Balcanes*. Alba, Barcelona, 2009.
- OST, FRANÇOIS: *Raconter la loi. Aux sources de l'imaginaire juridique*. Odile Jacob, 2004.
- PENJWENY, JAMAL: <http://www.jamalpenjweny.com>
- PERLONGHER, NÉSTOR: *Poemas Completos*. Seix Barral, 1997.
- RANCIÈRE, JACQUES: *El espectador emancipado*. Bordes Manantial, Buenos Aires, 2010.
- REVUE D'ESTHÉTIQUE «SAMUEL BECKETT». Ed. Jean Michel Place, París, 1990.
- ROBBEN, ANTONIUS: *How traumatized societies remember: the aftermath of Argentina's dirty war*. Cultural Critique 59, invierno 2005.
- ROBBEN, ANTONIUS, ed.: *Iraq at a Distance. What Anthropologists Can Teach Us About the War*. University of Pennsylvania, Filadelfia, 2010.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER: *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Montesinos, Barcelona, 2010.
- SEMPRÚN, 2002: *Viviré con su nombre, moriré con el mío*. Quintero, Barcelona, 2002.
- SCARRY, ELAINE: *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, Nueva York, 1985.
- SHARF, MICHAEL y GREGORY MCNEAL: *Saddam on trial: Understanding*

- and Debating the Iraqi High Tribunal*. Carolina Academic Press, Durham, 2006.
- SHELLEY, PERCY: *A Defense of Poetry*. Kessinger Publishing, LLC, 2007.
- SLOTERDIJK, PETER: *Ira y tiempo*. Siruela, Madrid, 2010.
- SONTAG, SUSAN: *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Buenos Aires, 2005.
- SONTAG, SUSAN: *Sobre la fotografía*. Alfaguara, México, 2006.
- STAROBINSKI, JEAN: *Trois fureurs*. Gallimard, París, 1974.
- SZTOMPKA, PIOTR: *Cultural Trauma. The Other Face of Social Change*. European Journal of Social Theory, 2000.
- TALAVERA, PEDRO: *Derecho y literatura*. Comares, Granada, 2006.
- TODOROV, TZVETAN: *Las morales de la historia*. Paidós, 1993.
- USLENGHI, ALEJANDRA, comp.: *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- VIRILIO, PAUL: *Velocidad y política*. La Marca, Buenos Aires, 2006.
- WALKER, KARA: *My Compliment, My Enemy, My Oppressor, My Love*. Walker Art Center, Minnesota, 2007.
- WALKER, KARA: *Narratives of a Negress*. Rizzoli International Publication, Nueva York, 2007.
- WEISS, PETER: *Marat-Sade*. Adriana Hidalgo ed., Buenos Aires, 2010.
- WHITE, HAYDEN: *El texto histórico como artefacto literario*. Paidós, 2003.
- WHITE, HAYDEN: *Metahistoria*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- YOUNG, JAMES: *Writing and Rewriting the Holocaust*. Indiana University Press, 1998.
- ZAFFARONI, EUGENIO R.: *El enemigo en el derecho penal*. Ediar, Buenos Aires, 2009.
- ZAYYAD, TAWFIQ: *Ammán en septiembre y otros poemas*. Hiperión, Madrid, 1979.

Ana Arzoumanian

Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1962. De formación, abogada.

Publicó los libros de poesía: *Labios, Debajo de la piedra, El ahogadero, Cuando todo acabe todo acabará, Káukastos*; las novelas *La mujer de ellos, Mar Negro*; los relatos *La granada, Mía, Juana I*; y el ensayo *El depósito humano: una geografía de la desaparición*.

Tradujo del francés el libro *Sade y la escritura de la orgía* de Lucienne Frappier-Mazur; *Cymbalum Mundi* de Bonaventure des Périers. Y del inglés *Lo largo y lo corto del verso Holocausto* de Susan Gubar. Tradujo del armenio, junto a Alice Ter Ghevondian, *Un idioma también es un incendio - 20 poetas de Armenia*.

Realizó un postgrado en psicoanálisis en la Escuela de Orientación Lacaniana de Buenos Aires (2001-2003).

Rodó en Armenia y en Argentina el documental «A» bajo subsidio del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la República Argentina sobre el genocidio armenio y los desaparecidos en la dictadura militar argentina con la dirección de Ignacio Dimattia (2010).

Es miembro de la *International Association of Genocide Scholars*.

ÍNDICE

HACER VIOLENCIA. El régimen insurrecto en el arte	5
I. El otro cuerpo de la lengua	7
La poesía como resistencia a prácticas genocidas	9
Lo que no tiene nombre	11
De la metáfora a la metamorfosis	13
Literatura Holocausto	16
La materia verbal	18
A-létheia	20
Ética y poesía	23
El otro cuerpo de la lengua	25
II. El cuerpo como resto, efecto de vaciamiento del derecho en instancias posgenocidas	31
El derecho y la literatura ante el desastre, un devenir deserotizado de los cuerpos	33
La función clínica del derecho. El procedimiento judicial sobre el cuerpo intervenido	36
Militarización de los Estados. Relación pornográfica con los cuerpos	39
De la cronicidad del crimen al «cuerpo de varios». Cuando el tiempo posterior a la catástrofe no construye derecho	42
La literatura, campo de resistencia del desecho. Un recorrido por <i>Vidures</i> (Restos) de Denis Donikian	44
De la fragmentación al despojo el personaje–escritor como recolector de basura	49
III. Saddam Hussein. De la política de la crueldad a una dramaturgia del entierro	53
El terror de Isdam	55
Derecho de la ocupación	61
Muerte sin épica	65
Los vínculos del vasallaje. De <<el rey ha muerto, viva el rey>> a una dramaturgia del entierro	74

IV. De la escena del crimen a la escenificación.	
El perpetrador como reclutador de la mirada;	
un proceso pornográfico	81
El derecho como narración	83
Cuerpo de la víctima-cuerpo del delito	91
Régimen escópico: el arte como cuerpo del delito	97
El museo, fábrica de expedientes	103
Delitos imprescriptibles o imágenes	
que no extinguen el derecho al castigo	109
La mirada, caja de recluta del perpetrador	117
V. Palabras cortadas	125
El vocalizar judío del poeta	127
VI. Taniel Varuyán	133
Carta abierta a Taniel Varuyán	135
Posdata	141
VII. Prólogo a modo de Epílogo	143
Lo largo y lo corto del verso Holocausto	145
Fuentes de referencia	159
Ana Arzoumanian	167
Índice	169

Cuadernos para el Arte

Ana Arzoumanian

Hacer violencia · El régimen insurrecto en el arte

Bernardo Carey

Teatro, representación y otras yerbas

Nahuel Cerrutti Carol

Jazz en contracubierta

Nahuel Cerrutti Carol

Música en contracubierta

Emilia Pardo Bazán

La cuestión palpitante

Espacio imaginario

Miguel Cané

Juvenilia

Carlo Collodi

Las aventuras de Pinocho

Libros
de la
América total

Edgardo Berón

Un heraldo en Buenos Aires

José Enrique Rodó

Ariel

Libros de la noche circular

Eduardo Álvarez Tuñón

La secreta mirada de las estaciones

Ana Arzoumanian

Juana I

Edgardo Berón

El Intendente y otros cuentos

Bernardo Carey

Cuentos sesentistas

Bernardo Carey

Sucedió en la campaña bonaerense

Bernardo Carey

Titulares, la voz del pueblo

Nahuel Cerrutti Carol

Cuaderno de Italia 1971-1978

Nahuel Cerrutti Carol

La noche circular

Nahuel Cerrutti Carol

Supe de poetas

Élida Martínez

Ese otro lugar

René Palacios More

La mujer de la larga boquilla y otras historias con
Emiliano Andrada

Mario Sampaolesi

Malvinas · Poema

Mario Sampaolesi

Miniaturas eróticas

La planicie efímera · La vida es perfecta

Sueños de la ficción

Emilio De Marchi

Cuentos de Navidad

Ryokan

Poemas de la montaña esmeralda

Iginio Ugo Tarchetti

Cuentos fantásticos

Federigo Tozzi

La casa vendida y otros relatos

Federigo Tozzi

Tres cruces

Giovanni Verga

Nedda y otros cuentos

Violín de Carol

Vincenzo Bellini

Norma

Vincenzo Bellini

Il pirata / El pirata

Gaetano Donizetti

Lucia di Lammermoor

Giovanni Paisiello

Gli astrologi immaginari / Los astrólogos imaginarios

Giovanni Paisiello

Il barbiere di Siviglia / El barbero de Sevilla

Henry Purcell

Dido and Aeneas / Dido y Eneas

Gioacchino Rossini

La cambiale di matrimonio / La letra de cambio matrimonial

Gioacchino Rossini

L'occasione fa il ladro / La ocasión hace al ladrón

Giuseppe Verdi

Alzira

Giuseppe Verdi

Un giorno di regno / Un día de reinado

¡Viva Babel!

Eugenio Cambaceres

Sin rumbo

Joaquín Dicenta

Garcés de Marsilla · El hijo del odio

O Henry

A Harlem Tragedy and other Stories

Emilia Pardo Bazán

La sirena negra

Federigo Tozzi

La casa venduta ed altri racconti

Giovanni Verga

Nedda ed altri racconti

