

José Emilio BURUCÚA, y Nicolás KWIATKOWSKI, *“Cómo sucedieron estas cosas”*. *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014, 259 págs.

A mediados de 2014 la editorial Katz publica *“Cómo sucedieron estas cosas”*. *Representar masacres y genocidios* de José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski¹. Un recorrido a primera vista engañosamente exhaustivo por ciertas fórmulas de representación históricas, visuales y textuales presentes en relatos de masacres y genocidios occidentales.

El libro resume los resultados de una extensa investigación con el objetivo de echar luz sobre las razones del surgimiento, prosperidad, debacle y supervivencia de ciertas maneras de representar fenómenos de violencia colectiva radical, sobre grupos sociales usualmente indefensos. Esta compleja pesquisa, según los autores sacudió y sacude los métodos de análisis históricos corrientes “(...) porque se trata de hechos extremos, que ponen a prueba las categorías usuales de conceptualización” (pág. 14) tanto como son esos sucesos los que señalan los límites de los sistemas de representación en sí mismos.

El volumen intenta un conscientemente riesgoso ejercicio comparativo entre fuentes dispares para delimitar las posibles causas del desarrollo y el agotamiento retórico de imágenes que señalan relaciones de dominio social de disparidad tal que hacen “(...) pensable el exterminio de un grupo como algo necesario e incluso deseable” (pág. 223).

Por otra parte, también se proponen sugerentes hipótesis respecto a cuáles son los límites y las dificultades de contar en imágenes aquellos sucesos de crueldad inimaginable. La estructura del libro es esencialmente histórico-iconológica y se centra en reunir una serie de ejemplos puntuales para construir argumentativamente los vaivenes históricos de las fórmulas de representación. Esta apuesta configura un montaje que reúne datos en apariencia neutros, alentando al lector a seguir un argumento histórico considerable, capaz de soportar cambios y variaciones y anclándose siempre en sucesos históricamente determinados. Sin dudas la figura tutelar de este proyecto es la de Aby Warburg, aunque también resuenen entre sus líneas los planteos de Georges Didi-Huberman y Walter Benjamin. La topografía por la que se mueven los autores es extensa y polifónica. Sin embargo, nunca se pierde el eje del montaje, advirtiéndose el esfuerzo para que el trabajo se convierta en una caja de resonancia de lecturas diversas pero específicas. La extensa introducción, por ejemplo, explica cómo el relato de una matanza ya en Herodoto y

¹ En adelante: CS

Tucidides quebraba las relaciones narrativas de causa y efecto, provocando el derrumbe de la continuidad histórica y convocando otra lógica temporal: la de la masacre. Si bien los términos “masacre” y “genocidio” son conceptos modernos, sirven aquí para revisar ciertos recursos retóricos que ya se advierten inconfundiblemente con anterioridad. Por otra parte, las dificultades para pensar esta lógica, la inocencia radical de las víctimas o la culpa irremediable de los perpetradores y la matanza por mera pertenencia a un grupo social específico, no es franqueada por Burucúa y Kwiatkowski siguiendo generalizaciones simplificadas, sino por la entrega al lector de los datos específicos que den cuenta de la relación entre los ejemplos que se rescatan y los conceptos que se les asignan. Una forma posible de volver operativa la célebre cita warburgiana “el buen dios habita en los detalles”. Acaso la apuesta más fuerte del volumen sea solapadamente poner en cuestión los aparatos de análisis históricos contemporáneos, acostumbrados a insertar los objetos de estudio en un sistema teórico demasiado restrictivo o alegando un rango de experticia demasiado acotado. Por el contrario, aquí CS presenta un estudio pormenorizado de un mismo problema reuniendo la teoría braudeliana de la larga duración con la teoría warburgiana de la supervivencia como formas de acercarse al campo de la reflexión intelectual sobre la representación. Este argumento apuntala una de las hipótesis fundamentales del extenso texto: la necesidad de comprender y rastrear las razones de la aparición de una nueva fórmula de representación concebida a raíz de la magnitud y naturaleza de las masacres y genocidios modernos. Los autores destacan además que la potencia de esta nueva manera de representar habría convertido a las fórmulas disponibles anteriormente en fórmulas por lo menos insuficientes. Es de destacar que esta hipótesis se construye de manera positiva oponiéndose a aquellos estudios que sugieren la irrepresentabilidad (George Steiner y Berel Lang entre muchos otros) de cualquier genocidio de manera categórica. Por otro lado, la tarea retoma con ciertas reservas la estela que Didi-Huberman y otros sugirieron: el dificultoso camino entre fragmentos, imágenes y textos incompletos, aunque irremediablemente necesarios. En este sentido, resuena aquí el concepto de “Crisis de la presencia” de De Martino “(...) el grito de quien tiembla al borde del abismo” (pág. 37) y la necesidad de encontrar un punto de distanciamiento justo entre sujeto y objeto y entre representación y juicio, para efectuar un diagnóstico histórico comprobable. Este aspecto es por demás conflictivo sobre todo después de haberse propuesto los autores inmiscuirse más allá de la identificación de las formas de representación de masacre en sí mismas. Los auto-

res intentan asimilar en el estudio las dificultades semánticas y visuales que configuran el relato de un trauma indecible confirmando el distanciamiento respecto a las aproximaciones mencionadas que convocan al silencio. El concepto warburgiano de *Denkraum* o espacio de reflexión reaparece en este punto como la herramienta capaz de dar con esa distancia justa para esclarecer las memorias ajenas que pueblan las historias terribles. Es preciso recordar y los autores lo hacen, que este espacio mediador entre sujeto y objeto, es también el espacio que ocupan las imágenes en los esbozos teóricos warburgianos, concebidas como objetos contemplativos que proyectan en equilibrio la reflexión estática y las acciones desmesuradas de los hombres. La apertura de un *Denkraum* para pensar estas representaciones permitiría por otra parte el abordaje de objetos de estudio que nos enfrentan a nuestros temores y ansiedades más íntimas y existenciales “...esto es, que ese lugar para la intelección nos permite hacer frente al miedo a la muerte” (pág. 20). Sin duda uno de los aspectos más terribles de las imágenes que documentan crímenes colectivos es que vuelven soportables sucesos por demás infranqueables, quizás sea otro motto warburgiano el que condense la experiencia de mediación que se quiere explicar, “Du lebst und thust mir nichts” (Vives y no me haces mal), las imágenes nos afectan y lastiman, activando nuestra memoria, pero sin herirnos.

Por otro lado, advirtiendo el riesgo que tanto Primo Levi como Susan Sontag adjudicaban a las imágenes: sus fuerzas anestésicas, distorsionantes y fantásticas, estas no aparecen aquí al servicio de una reflexión meramente pormenorizada y sincrónica, sino que prestan su potencia como ejemplos de una inmensa cadena, como un reservorio cultural que deviene crítico en su totalidad y permite construir las bases de un problema de historia cultural diacrónico. Esta cautela con la que las comparaciones entre imágenes y textos se efectúan en CS, abre el problema de considerar por lo menos dos naturalezas explicativas diferentes. Por un lado, se consideran los esfuerzos elípticos de explicación alojados en memorias directas, como son los pronunciamientos de víctimas, perpetradores y testigos; por el otro, el universo de la representación indirecta donde resuenan libremente las convenciones y los topoi. Estos testimonios que tomados “a contrapelo” devienen políticos, son para Burucúa y Kwiatkowski la materia prima de los delicados terrenos que la historia debe reponer y mantener constantemente en debate. Por ello el término “representación”, tan tratado por Roger Chartier, se adscribe aquí a una triple definición, que es en primer lugar material y transitiva, siguiendo el trabajo clásico de Louis Marín y pensando a las facultades de la representación como formas de

“hacer presente una ausencia”. En segundo lugar, CS considera las fórmulas de representación como un grupo de prácticas culturales colectivas que pueden dar forma, develar o disfrazar convenientemente un universo social, por lo que investigarlas supondría iniciar una pesquisa acerca de las relaciones sociales de fuerza. Y en tercer lugar los autores sugieren las fórmulas como *Pathosformeln* warburguianas, variables y determinadas en un horizonte cultural extenso, pero también llamadas a mutar y sobrevivir. (La edición del texto va acompañada de varios paneles donde las imágenes se encuentran entre sí, en ese perpetuo silencio contemplativo que las hermana, a la manera del Atlas *Mnemosyne* warburguiano).

En este marco las fotos tomadas por Alberto “Alex” Herrera en Auschwitz (1944), abren la lógica de las filiaciones de imágenes, donde se incardinan obras clásicas como las cacerías de Lucas Cranach (1485), las estampas de indios cazando que acompañan la *Brevísima* de Bartolomé De Las casas en la edición de De Bry (1598), *El martirio de los diez mil* de Durero (1508), un *Juicio final* medieval en el tímpano de Conques (primera mitad del s. XII) o *La Cena de Emaús* (1663) rembrandtiana entre muchas otras. Estas imágenes serán interpeladas por imágenes contemporáneas de diversos formatos: fotogramas de películas como *Smoke* (1995) o *Vals con Bashir* (2008), los ratones judíos del comic *Maus* (1980-91) de Art Spiegelman, los memoriales a la *Shoah* en Montevideo (1994) y Berlín (2005), fragmentos del álbum de Lilly Jacob (1943), junto con muestras fotográficas de *Ausencias* (2008) de Gustavo Germano o *Sombras* (2010) de Erika Diettes. Todas ellas imágenes fragmentarias que vienen a cuestionarse entre sí y a fundamentar tanto relaciones conceptuales entre testimonios y sutiles cambios de sentido social como sintomáticas similitudes formales.

A partir de este punto Burucúa y Kwiatkowski nos invitan a recorrer un argumento, como ya mencionamos, solo engañosamente exhaustivo y erudito. El volumen, casi sin perder nunca su sincronía histórica, no se remonta a la lejana Antigüedad, la Edad Media o la primera Modernidad para caer en la riesgosa tentación de catalogar fórmulas de representación con el ánimo de un *connoisseur* de historia del arte, sino más bien para generar puntos de contacto visuales y lingüísticos, en pos de construir una memoria visual crítica de cara al futuro. Por lo tanto, las tres fórmulas llamadas a señalar las diversas variantes y agotamientos en la representación de masacres y genocidios: las fórmulas *cinagética*, *martiriológica* e *infernal*, son presentadas aquí en acertado balance con los testimonios. Los autores alertan además contra la ciega confianza en la generalización de las fórmulas, que podría vol-

ver a producir la uniformidad que el perpetrador impuso a las víctimas como colectivo indiferenciado. Por ello, todas las piezas del montaje se presentan para ser puestas en cuestión a través de su uso histórico.

En el capítulo 1 encontramos un brillante análisis pormenorizado sobre los usos de la fórmula cinegética, recurso donde se cuenta lo acontecido como una escena de cacería para justificar la matanza y animalizar a las víctimas. En este caso, el uso de la fórmula se antoja conmovedor al proyectarse sobre la sombra del Holocausto donde el recurso es también usado por los testigos del horror, como se ve en este mensaje cableado de Jan Karski para el congreso Mundial Judío de Nueva York en 1942: “Los hombres de la Gestapo piden dinero para una cacería más veloz de los fugitivos. Stop. Miles de víctimas diarias en toda Polonia. Stop. Crean lo increíble” (p. 83). Resulta de igual manera sintomático cómo la misma retórica resuena en el léxico de perpetradores y testigos de las innumerables matanzas en Latinoamérica y África, donde las acciones de los “perros de caza” sobre unas “bestias salvajes” e incluso sobre los “insectos” alcanza lógicas aterradoras. El capítulo 1 expondrá también operaciones retóricas de los testimonios indirectos que logran rodear el núcleo duro de la incompreensión, por ejemplo, gracias a una identificación del mundo emocional del hombre con el de los animales, como es el caso de la fábula de gatos y ratones en *Maus* (1980). En otros casos, se presenta el recurso de la animalización como un disociante que vuelve soportable el dolor y la experiencia traumática, advertida por ejemplo en las escenas oníricas de post-guerra del Líbano en la película *Vals con Bashir* (2005). Resuena precisamente allí otra operación del Atlas *Mnemosyne* que opera sobre casi todas las fórmulas convocadas, con excepción del caso de la fórmula del martirio colectivo, eminentemente cristiana y casi invariablemente denunciadora de la inocencia de las víctimas. Nos referimos a la duplicidad o ambivalencia de la representación o como la llamara Warburg utilizando una metáfora eléctrica propia del 1900: operación de “inversión energética”. Esta idea recorre varios paneles del Atlas warburgiano, precisamente los dedicados a contraponer y rastrear fórmulas antiguas de triunfo sobre enemigos indefensos. Estas imágenes agotadas por la retórica visual del imperio romano, fueron usadas posteriormente como denuncias de matanzas indiscriminadas (Panel 7, 49), en paneles dedicados a imágenes de ninfas ambivalentes, benéficas en cierto momento, descabezadoras en otros (Panel 6, 47) o señalando las dispares lecturas históricas de héroes vencedores de monstruos, devenidos posteriormente a través de la misma imagen,

en criminales y asesinos (Panel 79, 7)². Estas comparaciones nutren una operación de *Nachleben* que reaparece una y otra vez en el volumen reseñado, un cambio polar de la imagen que en ambos casos anuncia movimientos históricos trágicos. También será esta lógica la que defina los vaivenes de la fórmula infernal, usada por perpetradores y apologetas como forma de condenación o como rescate conmemorativo de los padecimientos de las víctimas. Entre estos recorridos se destacan otras variaciones históricas, como el avance sutil de la concepción de un infierno mental internalizado entre los siglos XVIII-XIX, habilitante para pensar a la geografía terrestre como lugar para el castigo moral. El capítulo 3 culmina con la mención de una instalación crítica que un grupo de artistas argentinos realizaron después de la vuelta de la democracia, en 1992, en el ex centro de detención “Club Atlético”. La instalación de forma totémica, que fue restaurada dos veces por su destrucción anónima, presentaba en ascenso a prisioneros infernales buscando la iluminación como metáfora y memorial de los catastróficos años de dictadura.

Por otra parte, desde su práctica documentalista, Burucúa y Kwiatkowski no han hecho hasta aquí más que un preámbulo profundo y necesario para introducir las vicisitudes de la aparición de una nueva fórmula de representación centrada en la duplicación, la réplica y la silueta.

La construcción de esta nueva fórmula aparece consistentemente apuntalada y se mueve por geografías diversas: búsquedas técnicas sobre la luz durante el Alto Renacimiento, el giro cientificista del juego de sombras congeniado por Lavater en el siglo XVIII, el *Doppelgänger* alemán o los fantasmas de Goya entre muchas otras menciones. La fórmula de “multiplicación del *Doppelgänger*” como la llaman los autores, dominaría los matices y significados estéticos de la representación de masacres en nuestro tiempo. Por supuesto esta línea llegará al *Siluetazo* (1983) argentino, haciendo hincapié en la variación de este evento político-estético en la larga duración braudeliana. El problema de la nueva fórmula enfrentará en este caso, a la lectura propuesta con las apropiaciones visuales y semánticas de la coyuntura histórica argentina. En esta clave se convocan tanto las tristemente célebres declaraciones de Jorge Rafael Videla y el léxico militarista de aquellos años, como también las manifestaciones de repudio posteriores. Quizás los ejemplos que nos configuren con más claridad el sentido del recorrido propuesto, sean aquellos que refieran a la dictadura argentina y chilena y a las siluetas y a las sombras precisamente como

² Los números de los paneles que hacen referencias al Atlas *Mmenosyne* de Aby Warburg fueron consultados en la edición española editada por Fernando Checa para editorial Akal en 2010.

imágenes potentes de la ausencia, aunque también de lo que no se le permite morir, de la existencia trunca. Se destaca aquí especialmente la necesidad de defender la memoria histórica con una imagen de carácter indeterminado que se convoca cuando hay muerte, pero no hay cuerpos. Precisamente en este punto el volumen menciona al pasar una mítica genealogía de la representación: un antiguo relato recogido por Plinio sobre una muchacha de Corinto, que ante la partida a muerte segura de su amante conserva su retrato delineando el perfil del rostro de este en la pared, siguiendo la figura que traza su sombra. El trabajo logra dar con un final de recorrido que justifica el esfuerzo avasallante de seguir las fuentes y el caudal argumentativo, dando potencia cultural a la ausencia misma como forma de representación y al quiebre como hecho insondable recordado como tal por estas imágenes oscuras:

“Sin embargo, en última instancia las estrategias conmemorativas fracasan. Textos, retratos, pinturas, evocaciones de la tradición popular, todos esos instrumentos terminan siendo ineficaces y el intento de conmemorar parece fútil. La única forma en que el pasado se hace presente es por medio del doble y la repetición” (pág. 195).

Burucúa y Kwiatkowski cierran el volumen con una coda y dos apéndices: un léxico con un breve vocabulario crítico y una pregunta sobre la operatividad de las fórmulas de representación en la historia de las obras musicales. El panorama que ofrece el libro está lejos de ser meramente historiográfico y examina recursos simbólicos vigentes utilizados como formas de justificación por los perpetradores y como instrumentos de memoria por los testigos y las víctimas. Produce de esta manera una herramienta política para advertir resonancias en la representación de conflictos sociales “... para encender las alarmas, conmover la política y conjurar los peligros extremos del terror hecho sistema, el delito de lesa humanidad y el genocidio” (pág. 211). Una lección de historia construida por sus hiatos temporales más incomprensibles. Desde una perspectiva warburgiana entre similitudes y discontinuidades visuales, el volumen no construye solamente un canon de representaciones de masacres y genocidios que la historia del arte puede aprovechar, sino que pretende ayudar a develar la lógica de los sistemas de representación y los límites de su uso. A esos efectos, apunta la construcción de un mosaico iconográfico lo suficientemente consistente como para presentar una herramienta para el diagnós-

tico de la imagen política actual. Ya advertía Ernst Gombrich³ al paseante del manual iconográfico, los peligros de usar este diccionario para acercarse al núcleo significativo de la obra, siempre presto a dar con respuestas generalizadas más que con argumentaciones contundentes. El volumen reseñado precisamente se funda en otra iconología, una que deviene problemática y que es capaz de presentar las variaciones iconográficas como síntomas de cambios históricos y políticos quitando a las imágenes la inmovilidad de las convenciones. Es quizás esta la principal virtud de la obra y lo que la convierte en un valioso antecedente a los efectos de pensar una historia del arte warburguiana: aquí fundamentalmente se aúna un trabajo directo con fuentes y con imágenes, con un problema que las convoca.

El mosaico que se construye gracias al tejido histórico finalmente da con una hipótesis de nervios profundos, que sugiere que en la contemplación de una imagen o texto nuevo existe una revisión de todos los anteriores. La desconfianza de las teorías generales sobre la representación es reemplazada por la continuación de una de las temáticas que los inconclusos e inestables paneles warburguianos dejaron en suspenso: el temor a la destrucción del *Denkraum* como espacio de reflexión capital de la cultura. Señalando el exceso retórico patético de la propaganda, Warburg prefiguraba síntomas exacerbados en las imágenes políticas que los genocidios por venir volverían moneda corriente. El trabajo reseñado, por su parte, se propone retomar este punto y a partir de aquellas huellas históricas imborrables, las consecuencias representacionales que los colapsos sociopolíticos occidentales fraguaron.

Quizás una edición digital, además de proporcionar a los ejemplos cinematográficos toda su potencia estética, realzaría el trabajo realizado con las imágenes, cuya apreciación en la versión papel dificulta en muchos casos las sutilezas iconográficas que se advierten en el libro. Sin embargo, esto no resta importancia a lo expuesto en “*Cómo sucedieron estas cosas*”, un notable ejemplo de las posibilidades y riesgos que conlleva un análisis histórico profundo dentro de los complejos avatares que interrogan los estudios visuales, la historia del arte y la política actual.

Federico Ruvituso

federico.ruvituso@gmail.com

³ En “Objetivos y límites de la iconología” (1963), Gombrich logra dar con una crítica profunda al método iconográfico congeniado por Erwin Panofsky, señalando los problemas de considerar al significado temático de una obra de arte figurativa como unívoco y convencional. Ernst GOMBRICH, “Objetivos y límites de la iconología”, en *Imágenes simbólicas*, Madrid: Alianza forma, 1979.