

La in-operancia de la venganza.

ORMART , ELIZABETH BEATRIZ.

Cita:

ORMART , ELIZABETH BEATRIZ (2009). *La in-operancia de la venganza*. *Aesthethika. Revista internacional sobre subjetividad, política y arte*, V, 27-33.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/elizabeth.ormart/97>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p70c/WKh>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La in-operancia de la venganza
Comentario a la novela “El pintor de batallas”
de Arturo Pérez-Reverte

Elizabeth B. Ormart

“No es una novela autobiográfica, no es una novela de periodistas, no es una novela de guerra. Lo que yo quería contar es la desolación que produce la certeza de descubrir el caos del universo. Lo que ocurre cuando se constata que la naturaleza no tiene sentimientos, y que gobierna el horror. Los hombres antiguos estaban preparados para semejante desorden, pero el hombre moderno ha preferido ignorarlo. Y llega un tsunami y lo arrasa todo. Y se toma como una novedad cuando ha ocurrido siempre”.

Pérez Reverte

1. La “limpieza étnica” como matriz biopolítica

Lejos estaba Michel Foucault de imaginar la relevancia que tendrían en 1991 los conceptos que desarrollara a propósito de la biopolítica en 1976. La *Genealogía del racismo* es la transcripción del curso dictado por Foucault en el Collège de France entre fines del año 1975 y mediados de 1976. Es el momento en que se editan *Vigilar y castigar* y *La voluntad de saber*. Todos estos escritos trazan fuertes líneas de pensamiento en torno a la noción del sujeto biopolítico, noción que nos será fructífera para pensar los atravesamientos políticos y lingüísticos en los que son tomados los cuerpos. Foucault considera que el acontecimiento inaugural de las sociedades, el punto cero de la historia, es la invasión. Esta singularidad histórica, que él llamará contrahistoria, describe los choques y batallas entre etnias, conquistadores normandos contra sajones, galo-romanos contra germanos, etc. En esta línea se pueden pensar los enfrentamientos étnicos entre serbios y croatas que conmovieron al mundo entre los años 1991 y 1995.

Si pensamos desde las coordenadas foucaultianas la limpieza étnica llevada adelante por las fuerzas serbias por un lado y croatas, bosnios y albaneses por otro, tenemos que sostener que esta se presenta como una matriz biopolítica desde la cual pensar la constitución de los Estados de la región. No se trata de pensar en la constitución de los Estados por la vía positiva, del contrato social, tal como lo conceptualizaban los contractualistas en los siglos XVII y XVIII, sino en pensar en la producción de una sociedad erigida como el triunfo de los más aptos en términos étnicos.

El término “limpieza étnica” tiene varias acepciones. De acuerdo con Andrew Bell-Fialkoff (1993), la expresión no resulta fácil de definir. Etimológicamente, nos remite al serbocroata *etničko čišćenje* que se tradujo al inglés literalmente y que cobró popularidad a partir de los medios de comunicación que difundían los desarrollos de la guerra.

El término “limpieza étnica” puede ser usado para referirse a la emigración forzosa y el intercambio de población, la deportación y hasta el genocidio. En el nivel más general, la limpieza étnica puede entenderse como la expulsión forzosa de una población «indeseable» de un territorio dado como consecuencia de la discriminación religiosa o étnica, consideraciones de carácter político, estratégico o ideológico, o una combinación de una y otras.¹

La particularidad de esta guerra entre serbios y croatas consiste en que el enemigo no es el extranjero ni el invasor sino el que está a mi lado, el próximo físicamente, pero aquel que es distinto. Según refiere Tomás Abraham, en el prólogo al libro antes mencionado de Foucault, “La noción de peligrosidad señala el pasaje de lo virtual a lo efectivo en el sistema de las amenazas. El colonizado o nativo, el loco, el criminal, el degenerado, el perverso, el judío, aparecen como los nuevos enemigos de la sociedad. La guerra se concibe en términos de supervivencia de los más fuertes, más sanos, más cuerdos, más arios. Es la guerra pensada en términos histórico-biológicos”.

La batalla de Vukovar (1991), es un ejemplo de la puesta en marcha de la limpieza étnica ejecutada por los serbios. Los refugiados civiles se reunieron en el hospital de la ciudad, bajo la promesa de que ellos estarían seguros siendo evacuados por el ejército popular yugoslavo, después de alcanzar un acuerdo con el gobierno croata. Las autoridades yugoslavas no cumplieron con lo pactado y los llevaron fuera de la ciudad para golpearlos hasta matarlos y enterrarlos en tumbas colectivas. Estas escenas retornan en la novela de Pérez Reverte de la memoria de Ivo Markovic, un miliciano croata que fue presa de las mayores humillaciones luego que fuera tomado como prisionero por los serbios. Pero la historia no es tan lineal, en su cadena de vejaciones, ocupa un lugar privilegiado, ser el personaje de la foto del año “El croata de Vukovar”, foto que le tomara Faulques, el renombrado fotógrafo de guerras.

2. La venganza

En la novela “El pintor de batallas”, Pérez Reverte relata la historia de Andrés Faulques, un antiguo fotógrafo de guerra que pinta un gran fresco circular de una batalla en la pared de una torre junto al Mediterráneo. Lo acompañan en la tarea un rostro que regresa del pasado para cobrar una deuda mortal (Ivo Markovic) y la sombra de una mujer desaparecida diez años atrás (Olvido Ferrara).

Estos personajes hacen vibrar las cuerdas del alma del lector, lo conmueven hasta las lágrimas y dejan en su boca una amarga sensación de frío y soledad. Ivo Markovic, un espectro del pasado viene buscando venganza por la muerte de su mujer y su hijo. Faulques, es el responsable de esta tragedia.

¹ Andrew Bell-Fialkoff, "A Brief History of Ethnic Cleansing", *Foreign Affairs* 72 (3): 110, Summer 1993. Retrieved 20 May 2006.

Markovic relata en tercera persona² los horrores a los que él fue sometido, gracias a que todos lo reconocían como el famoso soldado de la foto que tomó Faulques, el héroe de Vulkovar. Después de seis meses de torturas y dos años y medio en un campo de concentración, Markovic fue puesto en libertad y fue en busca de su mujer Serbia y del hijo de ambos. Pero su foto, también había llegado al pueblo serbio en el que vivía su mujer. El odio visceral a los croatas alcanzó también a esa mujer

“La foto también había llegado al pueblo. Alguien consiguió un ejemplar de la revista. Siempre hay vecinos dispuestos a cooperar en esa clase de asuntos: la novia que no pudieron tener, el trabajo que unos abuelos le quitaron a otros, la casa o la parcela de tierra que se ambicionan... Lo de siempre: envidia, ruindad” (Pérez Reverte: 57).

Ella había sido violada y degollada y su hijo clavado en una pared con una bayoneta cual mariposa disecada y todo ello a raíz de la famosa foto del Croata casado con la serbia. Los propios serbios se ocuparon de ultrajar el cuerpo de aquella que lo cediera por amor al croata. Los propios serbios destriparon al hijo del croata, y lo clavaron con un bayonetazo a la puerta. Ese niño-mariposa que llevaba en sus venas la sangre serbia, era objeto de ensañamiento por llevar también su sangre manchada, por ser croata.

Desde ese día, Markovic vagó sin rumbo, sin casa, sin familia. Todo su calvario era producto de esa foto. Su vida estaba vacía, lo único que lo mantuvo en pie, fue la esperanza de encontrar al fotógrafo que había destruido su vida y matar al que había provocado su desgracia y la de su familia.

“Los hombres, señor Faulques, somos animales carniceros. Nuestra inventiva para crear horror no tiene límites. Usted tiene que saberlo. Toda una vida fotografiando maldades enseña algo, supongo.

—¿Por eso quiere matarme? ... ¿Para vengar todo aquello?

En el rostro de Markovic apareció de nuevo aquella sonrisa fría, casi ajena.

—Efecto Mariposa, ha dicho. Qué ironía. Un nombre tan delicado.”

El efecto Mariposa, ¿es un modo de quitarle a Faulques la responsabilidad por haber sacado esa foto, o es por el contrario, un modo de sostener la tiranía de la responsabilidad para todas nuestras acciones por más nimias que éstas sean?

Por otro lado, podemos preguntarnos acerca del empeño que pone Faulques en fotografiar la guerra. Imágenes que quisiéramos olvidar. ¿Por qué Faulques toma éstas fotos desgarradoras? ¿Por qué se complace fotografiando la maldad humana?

¿Puede acaso su preocupación por cuestiones técnicas como la luz o la apertura del diafragma, sustraerlo del contenido de esas fotos? Su profesionalismo resulta ser un subterfugio para la responsabilidad. ¿Será que la ficción de creerse al margen de la imagen lo sustrae de la angustia de ver esas escenas? ¿Es acaso que mira pero no ve?

Estas preguntas pueden ser extraídas de los diálogos entre los protagonistas, sin embargo, no son las que preocupan a Markovic. Él está convencido de que la responsabilidad de Faulques entraña la necesidad de un castigo. La venganza, en esta línea viene a operar cuando no lo hace la justicia. Frente a la impotencia que produce la falta de justicia se erige la figura del justiciero, que surge para reclamar venganza y castigo.

² Pág. 54-55. El musulmán es una figura del sobreviviente de los campos de concentración. Una de las características de su lenguaje es hablar en tercera persona. El musulmán no es un muerto pero tampoco está vivo. En términos de Agamben, el musulmán es nuda vida, es el que sobrevive al hombre.

3. Más allá de la venganza

“El que ha estado en contacto con el dolor, la guerra y la realidad de la vida, nunca vuelve de allí, queda marcado para siempre”.

Pérez Reverte

Markovic estudia las fotos de Faulques, los premios que ha ganado por ellas, su vida. Descubre que vive en un faro alejado de todos, que ha decidido hacer una pintura circular, la pintura de “La batalla”, aquella que ni pudo fotografiar.

Markovic va buscando encontrar un bálsamo que mitigue su vacío, la venganza. Parece el único modo de obtener alguna remuneración a su padecimiento. Matar al hombre que con esa foto atrapó su alma, su vida y la hizo pedazos. Pero el desenfreno de la venganza, encuentra en ese proceso un reposo. Es necesario tomarse un tiempo, para conocerlo. He ahí, un efecto no esperado por el lector. El tiempo de conocerlo, es el tiempo de la pausa en la que discurre la novela de Pérez Reverte. Toda la novela está signada por un reloj que como telón de fondo va marcando con sus manecillas el paso del tiempo. Tiempo de relatos sangrientos, de historias desoladas, de deliberación. A través de este proceso el pintor de batallas va mostrando su propio rostro de víctima de la guerra. Su mujer Olvido murió junto a él en sus travesías como fotógrafo. Su vida, también perdió sentido y se fue transformando en el ermitaño del faro que necesitaba pintar los horrores de los que había sido testigo. Finalmente, encontramos que los personajes son sobrevivientes, tratando de atravesar una y otra vez el agujero que la guerra dejó en sus almas. Intentando tramitar lo intramitable.

Markovic y Faulques son sobrevivientes. La palabra humaniza pero nunca tiene éxito. Hay algo que la palabra no alcanza a significar. Este resto que queda por fuera de la palabra, es lo que los protagonistas buscan soportar. Markovic, a través de su testimonio, como señalamos más arriba, él cuenta la historia de lo que un hombre sobrevivió. Él es testigo y como tal se sustrae de la escena. El que da testimonio, sostiene Agamben, “está entre el viviente (musulmán) y el logos (palabra)”. Markovic habla de lo que fue, del campo de exterminio, pero sólo puede hablar de eso en tercera persona. No son sus palabras son las palabras de otro puestas en su boca. Para que haya memoria de lo que fue es necesario un testigo.

Faulques, sobrevive por la vía del arte. Es un modo de decir sin palabras. Aquí también, el testigo se sustrae de la escena. Tanto en las fotos como en la pintura Faulques no está. Sin embargo, la producción tiene su marca. Está y no está. Es él en su producto pero no es él. Lo interesante de esta vía de resolución es que dice sin palabras. La imposibilidad estructural que tiene el significante para decir acerca de la verdad del sujeto es suplementada por la posibilidad de decir con los trazos del pincel. Notemos que a Faulques no le alcanzó para testimoniar sobre el horror la fotografía, fue necesario que se incluyera en la pintura para poder dar cuenta de la guerra que no podía fotografiar.

Finalmente, para Markovic hay un más allá de la venganza. Hay un suplemento que surge en el proceso. Conocer a Faulques se convierte en una experiencia que lo pone a Markovic en contacto con otra víctima. Los sobrevivientes siguen con sus vidas descubriendo el uno en el otro el rostro de la desolación. El pintor de batallas recibe el regalo del croata y decide retribuirle con su propia vida.

4. La responsabilidad del espectador

“Quería contar cómo se hace para sobrevivir y cuáles son los mecanismos de consuelo que posee el ser humano” –señaló Pérez Reverte–. A diferencia de nuestros abuelos o de los hombres del pasado, “que tenían una enorme capacidad para afrontar la parte oscura de la vida”, los hombres y mujeres de hoy “viven en un capullo cálido, fuera de la realidad, se han vuelto cómodos, confortables y egoístas y se están creando chicos sin mecanismos defensivos”.

La posmodernidad con su culto de la estética y su ética hedonista nos vuelve incapaces de tramitar lo traumático. Sin embargo, aunque la muerte y las masacres, sólo sea para muchos un material comercializable en los noticieros, las guerras siguen ocurriendo. Toda clase de violación de los derechos humanos, toda clase de maldad infligida a la dignidad humana, cuya visión también pasa a ser un objeto de consumo. Las fotos de los niños sin extremidades o a punto de convertirse en el alimento de un buitre se exhiben a cielo abierto, pero no por su abundancia pueden ser tramitadas psíquicamente. Así como nos preguntamos, porque el fotógrafo no aparta la mirada, podríamos preguntarnos, porque nosotros no la apartamos, ¿que espectáculo nos tiene amarrados a esa visión?

Según relata la Biblia, la mujer de Lot³, quedó convertida en estatua de sal cuando volvió su mirada al espectáculo del horror, la destrucción de Sodoma y Gomorra. Del mismo modo este paisaje devastador toca el corazón de nuestro ser y lo congela, nos convierte en espectadores desprovistos de una respuesta empática ante el sufrimiento del otro. Al tiempo que nos impide comprendernos tan vulnerables como el otro en esa situación.

Puede ser que como piensa Pérez Reverte se trate del cálido capullo en el que la vida de confort nos ha colocado. Puede ser que la ausencia de pequeñas frustraciones cotidianas nos vuelva incapaces a la hora de tramitar los horrores de la guerra. Sin embargo, nuestra hipótesis va más allá de esto, como lo señalamos más arriba, hay una fascinación en la mirada y hay una imposibilidad de tramitar este objeto que captura la mirada. Quedamos como la esposa de Lot perplejos y esta perplejidad horroriza, al tiempo que fascina. El superyo tiene características escópicas. No puede haber visión si no hay mirada. Sin embargo, solo se puede ver cuando cesa el efecto de la mirada. La mirada fascinada del que asiste al espectáculo del horror, es un paréntesis en el tiempo. El tiempo se detiene, el sujeto desaparece y queda la petrificación de la mirada. Allí estamos asistiendo al espectáculo de los noticieros, de las películas, tal como Faulques. En este punto es preciso que recordemos que no podemos ser espectadores sin adoptar una posición ética respecto de lo que ocurre en la realidad. Somos responsables⁴ en tanto que estamos llamados a responder por la fascinación ante el horror.

5. Post scriptum

Un libro de reciente publicación en español, permite darle un giro más a la cuestión. En su obra, Stanley Cohen se empeña en encontrar la causa de los *estados de*

³ Cuando Lot fue avisado de que huyera de Sodoma y Gomorra ya que Dios las destruiría, los ángeles le advirtieron que no debía mirar hacia atrás. Su mujer no pudo evitar la curiosidad, miró la destrucción de las ciudades y quedó convertida en una estatua de sal. Génesis 19,1-29.

⁴ Acerca de la responsabilidad del espectador se puede consultar on line el artículo: *La responsabilidad en la era de la tecnología: el pasaje de espectador a habitante*, en: <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11925>.

negación. ¿Qué respuesta dar ante el espectáculo del horror? Respuestas singulares, como la que aludimos más arriba. Pero toda respuesta parece inadecuada ante el horror. “Sentimos una discontinuidad radical cuando dejamos el momento congelado en la fotografía para retornar a nuestras propias vidas: “El contraste es tal que la reanudación de nuestras vidas parece ser una respuesta desesperadamente inadecuada a lo que acabamos de ver”. El momento de agonía quedó aislado, discontinuado en el espacio y el tiempo normal.

Pero también respuestas sociales, nacionales, universales. En su libro *Estados de negación* sostiene que una respuesta generalizada es la negación, ante el sufrimiento del otro, la implicación cognitiva, emocional o moral se diluye.

El fotógrafo Don Mc Cullin (1969) relata la historia de la foto que le tomó a un niño albino en la guerra de Biafra. “Casi no parecía humano, como si un pequeño esqueleto de alguna forma hubiera permanecido vivo...”

Esto estaba más allá de la guerra, más allá del periodismo, más allá de la fotografía, pero no más allá de la política. Este sufrimiento inenarrable no era resultado de uno de los desastres naturales de África. No era el poder de la naturaleza en funcionamiento sino el resultado de los viles deseos de los hombres. Si pudiera, extirparía ese día de mi vida, echaría por tierra mi recuerdo de él.”

Sin embargo, hizo una foto. Algo que paradójicamente, mantiene el recuerdo para toda la humanidad. He aquí una última cuestión: la articulación entre la ética y la política.

6. Bibliografía

Abraham, T.: “Prólogo” al libro de Michel Foucault: *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, La Piqueta, Madrid, 1992.

Agamben, G.: (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer II*. Pre-Textos, Valencia.

Biblia de Jerusalén. Desclée de Brouwer, Bilbao: 1975

Cohen, S.: (2005) *Estados de negación*. Facultad de derecho, UBA, Buenos Aires.

Foucault, M.: *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, La Piqueta, Madrid, 1992.

Laso, E.: (2005) *Antes y después. Comentarios sobre “Antes de la lluvia” de Milcho Manchevski*. Intervención en desastres y catástrofes: ética y complejidad. IBIS Internacional Bioethical Information System, sistema multimedial. UBA, Buenos Aires.

Ormart, E. B.: “La responsabilidad en la era de la tecnociencia: el pasaje de espectador a habitante”. En *El sigma*. <http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11925>

Pérez Reverte, A.: (2006) *El pintor de batallas*. Santillana, Madrid.