

José Emilio Burucúa
 (Universidad Nacional de San Martín, CIF)
 Nicolás Kwiatkowski
 (CONICET-Uinversidad Nacional de San Martín)

**Elpénor, el Peregrino de Emaús y el Desaparecido:
 la pintura y el problema histórico de la configuración de la vida**

Resumen

En la tradición y el pensamiento griegos, las vidas individuales de los hombres no están configuradas por completo hasta el momento en que son clausuradas por la muerte y se asientan en la memoria colectiva gracias a la historia. El rito funerario es la primera etapa de ese proceso. Esa noción fue extendida por la antropología cristiana, mediante la interpretación augustiniana de las apariciones de Cristo luego de la resurrección. Bajo los regímenes militares en América del Sur, los desaparecidos no recibieron ritos funerarios ni reconocimiento post-mortem en sus imágenes o efigies. ¿Puede pensarse que el uso de siluetas para la representación de las masacres contemporáneas ofrece una nueva forma para configuración de esas vidas?

Palabras clave

Silueta – Desaparecidos – Masacre – Representación

Elpenor, the Emmaus Pilgrim and the Missing Person: Painting and the Historical Problem of Life Configuration

Abstract

According to Greek thought and tradition, an individual human life is not completely configured until it is closed by death and settled in social memory by the work of history. A funerary ritual is the first stage of that process. The notion was extended by Christian anthropology, through the Augustinian interpretation of the appearances of Christ after His resurrection. Under the military regimes in South America, the Missing Persons had

received neither funerary rites nor post-mortem recognition of their images or effigies. Can the use of silhouettes in the representation of contemporary massacres provide a new device for the configuration of those lives?

Keywords

Silhouette – Missing Person – Massacre – Representation

*Ghost. I am thy father's spirit,
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confined to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purged away. But that I am forbid
To tell the secrets of my prison-house,
I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,
Thy knotted and combined locks to part
And each particular hair to stand on end,
Like quills upon the fretful porpentine:
But this eternal blazon must not be
To ears of flesh and blood. List, list, O, list!
If thou didst ever thy dear father love...
Revenge his foul and most unnatural murder.*

William Shakspeare, Hamlet, Acto I, Escena 5.

A poco andar en el primero de sus nueve libros, Heródoto cuenta los acontecimientos que rodearon la visita del ateniense Solón, uno de los siete sabios de Grecia, a la corte del rey Creso en Sardes. Bien afirmado en su trono, dueño de riquezas inmensas, el monarca de Lidia creía haber alcanzado la cúspide, no sólo del poder, sino de la felicidad. Deseoso de confirmar esa sensación suya con el juicio de una persona como Solón, Creso preguntó a su huésped quién creía él, de todas las personas conocidas, que hubiera sido o fuese la más dichosa. Solón contestó que, en el primer lugar de esa lista, debía colocarse a su compatriota Tello pues, tras ver prosperar a sus hijos y crecer a sus nietos, después de llenársele el corazón de alegría por ello, tuvo una muerte gloriosa cuando pereció como un valiente, con las armas en la mano y frente a los enemigos de su patria, en la batalla de Eleusina. Algo sorprendido, Creso quiso saber entonces quién era, a juicio de Solón, el segundo más feliz por cuanto abrigaba la esperanza de que

su invitado lo señalase en ese puesto. La respuesta del ateniense fue de nuevo desconcertante: dos jóvenes argivos, Cleobis y Bitón, seguían a Tello en la escala de la dicha. Los muchachos habían recibido coronas de vencedores en los juegos píticos y tuvieron un regreso triunfal a Argos en el momento en el que allí se celebraba un festival de la diosa Hera. La madre de los campeones debía realizar sacrificios en el altar de la divinidad, pero no aparecieron los bueyes que habían de ser uncidos al carro que llevaría a la mujer al santuario. Cleobis y Bitón se ataron entonces al yugo y arrastraron a su madre hasta el sitio. Conmovida por la actitud de sus hijos, ella pidió a Hera que les concediese la mayor gracia jamás recibida por ningún mortal. Esa noche, después del sacrificio y del banquete, Cleobis y Bitón se quedaron dormidos en el recinto sagrado y su sueño fue tan profundo que no despertaron jamás. Los argivos dedicaron a la memoria de esos héroes dichosos dos estatuas que fueron colocadas en el tesoro de la ciudad en el *témenos* de Apolo en Delfos (Fig. 1).¹ Creso quedó estupefacto y reprochó a Solón la ceguera de no ver cuán feliz era él en su reino, a lo que el ateniense replicó:

[...] no me atrevo a daros ese nombre de feliz que ambicionáis, hasta que no sepa cómo habéis terminado el curso de vuestra vida. [...] antes de que uno llegue al fin, conviene suspender el juicio y no llamarle feliz. Désele entretanto, si se quiere, el nombre de afortunado. [...] En suma, es menester contar siempre con el fin [...]²

Solón ha sido claro y nosotros podríamos recostarnos en su discurso para iluminar una parte de nuestro tema. No hay configuración completa ni auténtica de la vida hasta el cierre de la existencia por la

¹Las esculturas se han conservado y están hoy en el museo de sitio en Delfos.

²Heródoto, *Los nueve Libros de la Historia*, I, pp. xxxi-xxxiii.

muerte y hasta la instalación de la memoria que la historia, en sus diversas escalas, y el arte (la escultura en el caso de Cleobis y Bitón, pero podría haber sido la poesía lírica de Píndaro dedicada a tantos atletas) conservan de aquella vida total.

Que esta idea fue central en la mente y el alma de los hombres de la civilización griega lo confirma y refuerza la importancia que ellos asignaron al rito funerario para dar por terminada con dignidad una vida humana sobre la tierra. El recuerdo de Antígona se impone de inmediato. En la tragedia de Sófocles, la hija de Edipo cumple con las ceremonias debidas al cadáver de su hermano Polinices, contraviene así las órdenes impías de su otro hermano, el rey Creonte de Tebas, de no dar sepultura al cuerpo de Polinices y, por eso, ella misma es condenada a muerte. El adivino Tiresias reprocha al rey su injusticia con estas palabras:

[...] retienes aquí arriba al otro, privando de él a los dioses infernales por conservarlo insepulto y sin los debidos honores, en lo cual no tienes tú poder, ni tampoco los dioses de aquí arriba; procedes, pues, violentamente en todo esto.³

Hay incluso un ejemplo anterior al siglo V a.C. Se trata del episodio de Elpénor en la *Odisea*. En el momento en que Ulises se marcha junto a sus compañeros de la isla de Circe rumbo al mundo de los muertos para consultar a aquel mismo Tiresias, Elpénor, el más joven y atolondrado de los marineros, cae desde un tejado y muere antes de poder unirse a la tripulación que zarpa. Cuando Ulises convoca a la sombra de Tiresias en el vestíbulo del Hades, se le aparecen también las almas de otros muertos, Aquiles, Agamenón, su madre Anticlea de cuyo deceso nada sabía, y el muchacho Elpénor quien suplica al

rey de Ítaca que, una vez de regreso en la isla de Circe, se acuerde de él:

No te vayas dejando mi cuerpo sin llorarle ni enterrarle, a fin de que no excite contra ti la cólera de los dioses; por el contrario, quema mi cadáver con las armas de que me servía y erígeme un túmulo en la ribera del espumoso mar, para que de este hombre desgraciado tengan noticia los venideros. Hazlo así y clava en el túmulo aquel remo con que, estando vivo, bogaba yo junto a mis compañeros.⁴

Vale decir que el viviente tiene el deber sagrado de completar la configuración de la vida perdida de los muertos que lo interpelan para ello. Un *pelike* del 450, decorado por el pintor de Licaón, contiene la escena conmovedora de la aparición de la sombra de Elpénor ante Odiseo, sentado a la vera de los corderos que acaba de sacrificar para Tiresias, con su sombrero echado sobre la espalda como si fuera un peregrino y el mentón apoyado en la mano derecha, asistido por Hermes en la antesala del Hades (fig. 2).⁵ El adolescente sale a escena por la izquierda pues viene de la morada de los muertos, no ha interrumpido el paso, levanta un brazo, agita la otra mano y llama la atención de Ulises y del numen. Enseguida veremos que esta fórmula de representación, con su *pathos* particular asociado al contacto de los vivos y los muertos, se transmitió al arte cristiano del Renacimiento. Pero antes, se conserva otro ejemplo antiguo donde creemos haber encontrado una variante de la fórmula y una adaptación del pasaje mítico a lo real vivido: es la estela de Demokleides, hoplita muerto en un encuentro naval durante la guerra de Corinto, en el 395 (fig. 3).⁶ El joven está sentado en la proa de un trirreme, ha dejado las

³Sófocles, *Antígona*, vv. 1078-1081.

⁴Homero, *Odisea*, canto XI, vv. 71-78.

⁵Boston, Museum of Fine Arts, William Amory Garden Fund. 34.79.

⁶Atenas, Museo Arqueológico.

armas detrás suyo, descansa la cabeza sobre su mano derecha y no mira hacia el horizonte del mar sino hacia abajo, como si quisiera ver claro en la casa del Hades que lo espera. Tal vez la familia de Demokleides especuló con la posibilidad de que, por detrás de la representación de la estela, la memoria transparentase la leyenda triste de Elpénor. No parece posible ir a buscar la tumba del compañero de Ulises a la isla Ea para confirmar o refutar nuestras sospechas.

La resurrección de Jesús se articuló con la idea pagana de una vida que sólo se configuraría por completo a través de la muerte y del rito funerario. Es más, el Cristo resucitado implica la superación de la muerte y el triunfo de una segunda vida del individuo reconfigurada para siempre. Sin embargo, la nueva religión salvífica no abandonó el acto externo del reconocimiento que los vivos han de protagonizar respecto del muerto excepcional que vuelve a la vida, como si él también, Cristo, necesitase de la configuración definitiva e histórica que los otros le deben. El episodio de Emaús, narrado en el evangelio según Lucas,⁷ es quizás la manifestación más completa de la anagnórisis configurativa de la vida de Jesús. En el camino de Jerusalén a Emaús, el Nazareno se une a Cleofás y otro caminante, ambos discípulos suyos que no le reconocen. Cleofás cuenta al hombre lo acaecido desde el juicio y la muerte de Jesús hasta la desaparición de su cuerpo de la tumba, ante lo que el desconocido se revela como un gran erudito en las Santas Escrituras y responde con una larga explicación de lo que Moisés y los profetas anunciaron acerca de la venida del Cristo. A pesar de tal demostración, Cleofás y su compañero siguen sin darse cuenta de quién se les ha unido en el viaje. Cuando llegan a Emaús, el hombre es invitado a compartir la posada y la cena con ellos. Al cortar y repartir el pan, Jesús resucitado es reconocido.

⁷ Lu 24: 13-35.

Se dijeron uno a otro: “¿No estaba ardiendo nuestro corazón dentro de nosotros cuando nos hablaba en el camino y nos explicaba las Escrituras?”

San Agustín dedicó su *Sermón 236* para los días de Pascua a la interpretación de este pasaje de Lucas. Interesa destacar que Agustín siguió la *Vulgata* de Jerónimo y presentó a Cristo como peregrino, no a los caminantes hacia Emaús quienes preguntan al recién aparecido: “*Tu solus perigrinaris in Ierusalem, et nescis quid actum sit in illa istis diebus, de Iesu Nazareno, qui fuit propheta magnus?*” (“¿Acaso tú sólo peregrinaste a Jerusalem e ignoras lo acaecido en ella estos días, con Jesús Nazareno quien fue un gran profeta?”). Más adelante, Jesús es llamado *hospes* por el Hiponense, “huésped”, cuando se sienta a la mesa y parte el pan, es decir, huésped de Cleofás y su compañero, reconocido en ese momento de la historia. De modo que, insistimos, el peregrino-huésped de Emaús es, para Agustín, Cristo mismo y no ninguno de sus discípulos según han querido la exégesis tardomedieval y moderna y buena parte de la iconografía cristiana. Pero lo que más interesa en la lectura del Padre de la Iglesia es que el capítulo de Emaús demuestra la superioridad de la caridad respecto del conocimiento, porque mientras el tercer hombre desgrana todo su saber bíblico, los primeros caminantes sienten arder sus corazones sin reconocerlo; sólo cuando lo han recibido para darle sustento y abrigo, es decir, cuando ejercen la caridad el huésped se les aparece como quien es: Jesús resucitado. La vía de la configuración es doble. En el acto de caridad, Cleofás y su compañero configuran definitivamente la vida del peregrino mientras el don de la gracia que éste les proporciona al brindarles la ocasión de amarlo configura las vidas de los discípulos.

En la iconografía, este sesgo agustiniano que coloca a Jesús en el papel del extraño peregrino de la anagnórisis sólo desputa a comien-

zos del siglo XVI, al socaire de la renovación y relectura intensas de san Agustín que hicieron las dos generaciones de intelectuales europeos a un lado y otro de la divisoria de aguas de la reforma de Lutero. Sabemos bien cuánta fue la fuerza de tal agustinismo en la experiencia religiosa de los humanistas, los teólogos y los místicos italianos entre 1500 y 1540,⁸ una espiritualidad que hubo de transmitirse, seguramente, a los artistas que trabajaron para los frailes de la orden del santo en esos años. Ya en 1506, Fra Bartolommeo pintó un fresco de extraordinaria factura en el luneto que corona la puerta del refectorio del convento dominico de San Marcos en Florencia, donde se ve al Cristo de Emaús con el atuendo del peregrino (fig. 4). Vasari escribió sobre esta obra: “[...] trabajó al fresco un arco sobre el refectorio de San Marcos y en él pintó a Cristo con Cleofás y Lucas, donde retrató a fray Niccolò della Magna cuando era joven, quien fue luego arzobispo de Capua y últimamente cardenal.”⁹ Digamos que la relación más estrecha de ese pintor dominico y la orden agustina ocurrió diez años más tarde cuando, ya muy cerca de su muerte, fra Bartolommeo pintó la *Deposición* en un gran cuadro de altar, de gran patetismo, para el convento de los agustinos a la vera de Porta San Gallo, en Florencia. Existe un caso en el que la cronología de los encargos se une a la proximidad del artista con la orden regida por la regla del Hiponense en Cremona y que nos permitiría colocar una representación del viaje a Emaús bajo la influencia del agustinismo. Se trata del pintor Altobello Melone y su bello cuadro de ese tema, fechado en

torno a 1516, hoy en la National Gallery de Londres (fig. 5). Dijo Vasari sobre Melone: “[...] pintó Altobello en San Agustín de la misma ciudad [Cremona] una capilla al fresco con un estilo bello y gracioso, como cada cual puede ver”.¹⁰ Ese ciclo está dedicado a la vida del santo Padre de la Iglesia.

Como Elpénor en la cerámica del siglo V a.C., el Cristo resucitado del cuadro de Emaús en Londres, con el sombrero, la capa y el bastón del peregrino, extrañamente juvenil, aparece por la izquierda del cuadro. Su ademán detiene la marcha de los discípulos quienes se dan vuelta para mirarlo. La organización de ese primer plano podría evocar la del *pelike* que hemos analizado. Claro que la derivación concreta, paso a paso, de la fórmula desde la Antigüedad al Renacimiento exige un trabajo histórico que todavía no hemos cumplido. Pero es ésta una hipótesis importante sobre la que habremos de trabajar. Por ahora, sólo presentamos las nociones generales del recorrido secular de las imágenes en las que creemos descubrir el problema de la representación de la vida configurada por y tras la muerte. Adviértase que, en la obra de Melone, el fondo de paisaje tiene dos detalles que completan el relato de san Lucas. Hay a la izquierda una vista del sepulcro de Cristo, una Magdalena arrodillada y quizás la silueta de Jesús que se aproxima. Podría ser un *Noli me tangere*. En el centro del paisaje, aparecen los tres caminantes a Emaús de espaldas: tal vez sea uno de los momentos en los que el desconocido explica a sus compañeros, con sabiduría asombrosa, las prefiguraciones y anuncios del Cristo en las Escrituras.

Para probar que las versiones del tema de Emaús realizadas por Fra Bartolommeo y Melone, en las que es Cristo el peregrino, son bastante excepcionales mostraré rápidamente una secuencia iconográfica de

⁸ Al respecto, véase Carlo Ginzburg y Adriano Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul “Beneficio di Cristo”*, Turín, Einaudi, 1975; Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento. Ricerche storiche*, Sansoni, Florencia, 1939 (particularmente la tercera edición, de Einaudi, 1992, con introducción y notas de Adriano Prosperi); George Williams, *The Radical Reformation*, Kirksville, Sixteenth Century Journal Publishers, 1992.

⁹ Vasari-Milanesi, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, vol. IV. Florencia, Sansoni, 1878-85, *The Unesco Courier*, París, octubre de 1978, p. 197.

¹⁰ Vasari-Milanesi, vol. VI, p. 492.

Los viajeros de Emaús, pintadas desde comienzos del siglo XIV hasta mediados del XVII:

- 1) Duccio di Buoninsegna, comienzos del siglo XIV, Jesús es el peregrino (fig. 7a).
- 2) Juan de Flandes, final del siglo XV, Jesús no es el peregrino (fig. 7b).
- 3) Otra versión por Juan de Flandes, el sombrero probablemente se refiera a Jesús como peregrino (fig. 7c).
- 4) Giovanni Bellini, c. 1490, Jesús y los dos peregrinos en la mesa, reconocimiento del Señor (fig. 8a).
- 5) Pontormo, c. 1525, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (fig. 8b).
- 6) Jacopino da Ponte, c. 1540, Jesús es el peregrino (fig. 8c).
- 7) Tiziano, 1540, no se identifican los peregrinos (fig. 9a).
- 8) Tintoretto, 1542-44, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (fig. 9b).
- 9) Paolo Veronese, 1559-60, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (fig. 9c).
- 10) Matthias Stom, c. 1620, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (Fig. 10a).
- 11) Rubens, c. 1630, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (Fig. 10b).
- 12) Le Nain, c. 1630, Jesús y los dos peregrinos en la mesa (Fig. 10c).
- 13) Rembrandt, 1628-1630, La cena en Emaús (Fig. 11).

El último cuadro de la secuencia, hoy en el Museo Jacquemart-André de París,¹¹ nos interesa particularmente pues el experimento de Rembrandt con el claroscuro alcanzó allí una radicalidad pocas veces vista

hasta entonces y aún en el futuro hasta el siglo XVIII. Mientras uno de los discípulos cae de rodillas y es prácticamente devorado por la sombra, Cristo y la sirvienta del fondo son ellos mismos cuerpos percibidos desde el lado de la sombra. El perfil majestuoso de Jesús, que se aparta de la mesa y de sus compañeros, delineado por la luz intensa de una candela y rodeado por un aura que ilumina tangencialmente las manos del huésped en el acto de cortar el pan, alude al hombre llegado del reino de los muertos cuya presencia es ahora testimonio de su propia victoria sobre la muerte. En el surco abierto por el Rafael del fresco de *La liberación de San Pedro*, Rembrandt ha ido más allá y ha convertido al resucitado en una silueta. Recuérdese que este género del dibujo tiene su acta de nacimiento a mediados del siglo XVIII y debe su nombre a un ministro de finanzas de Luis XV, de cuya austeridad quiso hacerse eco el procedimiento tan pobre en recursos de hacer retratos, con sólo recortar el perfil de la sombra del modelo proyectada sobre un muro vertical. Enseguida se ha de comprender mejor nuestra insistencia en el motivo de la silueta, como cifra visual del muerto que regresa.

Casi al mismo tiempo y aunque resulte inesperado, una versión ya secularizada de nuestra expresión radical de la configuración de la vida, que parece encontrarse lejos del cristianismo, fue obra de un jesuita del siglo XVII. En la novela simbólica y laberíntica de Baltasar Gracián, *El Criticón*, editada entre 1651 y 1657, los dos personajes principales, Critilo y Andrenio, logran salvarse al final del relato en la isla de la Inmortalidad, que no es otra cosa sino la tierra de la fama merecida, la Ítaca a la que sólo se llega atravesando la muerte tras una existencia bien vivida. El peregrino que guía a los aventureros de *El Criticón* hasta la tierra bendita lo dice de esta suerte:

Isla hay de la inmortalidad, bien cierta y bien cerca, que no hay cosa más inmediata a la muerte que la inmortalidad: de la

¹¹ Óleo sobre papel, 39 x 42 cm.

una se declina la otra. Y así veréis que ningún hombre, por eminente que sea, es estimado en vida. Ni lo fue el Ticiano en la pintura, ni el Bonarota en la escultura, ni Góngora en la poesía, ni Quevedo en la prosa. Ninguno parece, hasta que desaparece. No son los aplaudidos hasta que idos. De modo que, lo que para otros es muerte, para los insignes hombres es vida. Asegúroos que yo la he visto y andado, gozándome hartas veces en ella, y aun tengo por empleo conducir allá los famosos varones.¹²

Permítasenos en este punto volver sobre el problema planteado en un principio y unirlo a la cuestión de la representación de los genocidios del siglo XX. Sabemos que el salto cronológico que proponemos es demasiado grande y esperamos ser capaces de salvarlo en la reelaboración de este *paper*. Pero no quisiéramos dejar pasar esta oportunidad sin decir que cuanto presentamos hasta ahora no fue sino la preparación de una hermenéutica posible, a partir del concepto tan estimulante de configuración de la vida, del mayor problema de la cultura argentina en los últimos treinta y cinco años: la cuestión de los desaparecidos, de su historia y nuestro futuro. En rigor de verdad, nuestro sondeo del pasado ha nacido de la interminable perplejidad que ese núcleo irreductible de nuestra experiencia suscita entre quienes formamos el grupo de historiadores generales e historiadores del arte dedicados en esta universidad a tejer el relato de las representaciones de los traumas históricos en el mundo moderno, desde las guerras de religión en Francia hasta el genocidio de Srebrenica.

Enfrentados con las dificultades para narrar discursiva y visualmente la enormidad del mal acontecido, los artistas contemporáneos han ensayado el uso de siluetas en la representación de las grandes matanzas de nuestra época. Se trata de un camino marcado por hitos-

indicios que van desde la *Masacre de los inocentes* compuesta como *collage* por Max Ernst en 1920, que podría leerse como una expresión de espanto ante la enorme carnicería provocada por la Primera Guerra Mundial (fig. 12a), hasta el uso de fotografías y restos humanos que confoman, en conjunto, siluetas en el museo del genocidio camboyano de Tuol Sleng, en Phnom Penh (fig. 12b). Últimamente, el fotógrafo Gilles Peress realizó tomas *in situ* de las víctimas del genocidio ruandés. En una de ellas, la volatilización de buena parte del cuerpo de una persona asesinada ha dejado una huella en el suelo que remite a la idea de silueta, así como lo hace la imagen de un cadáver amortajado y comprimido sobre el piso (fig. 13).

En los dos espacios de memoria dedicados a los desaparecidos argentinos y chilenos, la silueta tiene un papel preponderante. Hay en el caso argentino, por cierto, un antecedente fundamental, el Siluetazo, una manifestación artística colectiva que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 a partir de un proyecto original de Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores.¹³ La iniciativa de estos autores surgió desde su participación en el Premio Objeto y Experiencias de la Fundación Esso de 1982, pero el marco original se vio superado y el hecho se transformó en una multitudinaria acción colectiva. Según los artistas, la experiencia surgía de un afiche del artista polaco Jerzy Spasky publicado en el Correo de la UNESCO en 1978, en el que se representaban como siluetas tantas figuras como muertos por día hubo en Auschwitz (fig. 14a).¹⁴ Sin embargo, merece destacarse que en la página 9 del mismo número de la revista se reproducía también un grabado de Paul Siché titulado “La víctima eterna”, en el que un fusilado y su verdugo aparecían también como siluetas (fig. 14b). En cualquier caso, con esa inspiración en mente, se decidió representar a

¹²Baltasar Gracián, *El Criticón*, Tercera Parte, Crisi XII.

¹³ Respecto del Siluetazo, véase Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, 2008.

¹⁴ *The Unesco Courier*, París, octubre de 1978, p. 22.

todos los desaparecidos y realizar una acción colectiva con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo en la propia plaza. Así, Aguerreberry, Flores y Kexel propusieron a las madres la producción de treinta mil siluetas en tamaño natural con el objetivo de “reclamar por la aparición con vida de los detenidos por causas políticas y todas las otras exigencias que se hicieron cuando la marcha de repudio al informe militar, darle a una movilización otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y por lo inusual renueve la atención de los medios de difusión, provocar una actividad aglutinante, que movilice desde muchos días antes de salir a la calle”.¹⁵ La acción comenzó en la Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, con la participación de agrupaciones estudiantiles, manifestantes y transeúntes que prestaron su cuerpo para delinear la silueta de cada cuerpo ausente. Se trató de una gigantesca intervención urbana que ocupó buena parte de la ciudad. Miles de siluetas quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia. Según Amigo Cerisola, “las siluetas hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror de Estado” (fig. 15ab).¹⁶

Aquella desbordante manifestación popular de 1983 permite comprender mejor el hecho de que el cerco perimetral de la ex-ESMA haya sido intervenido con decenas de siluetas de hombres, mujeres y niños que en ocasiones tapan y en otras rodean a las figuras de navíos en hierro forjado que decoraban la reja original (fig. 16). Las siluetas,

¹⁵ El original de este documento puede consultarse en el Archivo de las Madres de Plaza de Mayo, hay una copia disponible en el CeDInCI y el texto completo está reproducido en el ya citado libro de Longoni y Bruzzzone.

¹⁶ María José Herrera, “Los años setenta y ochenta en el arte argentino”, en José Emilio Burucúa, (director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 154.

en ocasiones vacías y negras, en otros casos de colores o transparentes, a veces incluso llenas de inscripciones con los nombres de los desaparecidos, buscan representar la magnitud del terror de estado a partir del recuerdo de su crimen más horrendo, que implicaba a un tiempo la destrucción personal y física y la ausencia de los cuerpos, concretada a partir de un aparato clandestino destinado enteramente a ese fin. El recurso a la silueta para representar las desapariciones ha tenido otras manifestaciones en Buenos Aires. Por ejemplo, la instalación del Grupo Totem en el lugar donde se había ubicado el centro clandestino de detención Club Atlético, en Paseo Colón y Cochabamba, utilizó imágenes de ese tipo en la década de 1990 (fig. 15d). Lo mismo puede decirse de la escultura sin título que Roberto Aizemberg produjo en bronce laminado y que está emplazada en el Parque de la Memoria, junto al Río de la Plata, aunque en este caso las siluetas están vacías y fragmentadas (fig. 15c).

El origen histórico del uso de siluetas en el caso chileno es menos claro, pero de todos modos ellas tienen una presencia crucial y determinante en la obra de Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, ubicada bajo la plaza del Museo de la Memoria (fig. 17).¹⁷ Se trata de una obra que sólo puede entenderse en relación con el Museo, pero ofrece al mismo tiempo una vía de acceso distinta a la historia trágica de la dictadura, en este caso no mediante objetos ni relatos, sino a través de una exploración visual. *Geometría de la conciencia* está enterrada en lo que pareciera ser una cicatriz frente al museo. El descenso en esa cámara de la memoria conduce a un espacio oscuro, que lentamente se llena de rayos de luz filtrados entre incontables siluetas: las hay de víctimas del aparato represivo de la dictadura, pero también de ciu-

¹⁷ Respecto de esta obra, puede recurrirse con provecho al texto de Lisette Olivares, “La geometría de la conciencia: Un archivo introductorio”, *emisférica*, 7.2, <http://hemisphericinstitute.org/journal/7.2/multimedios/jaar/introduccion.html>, consultado el 01-02-2012.

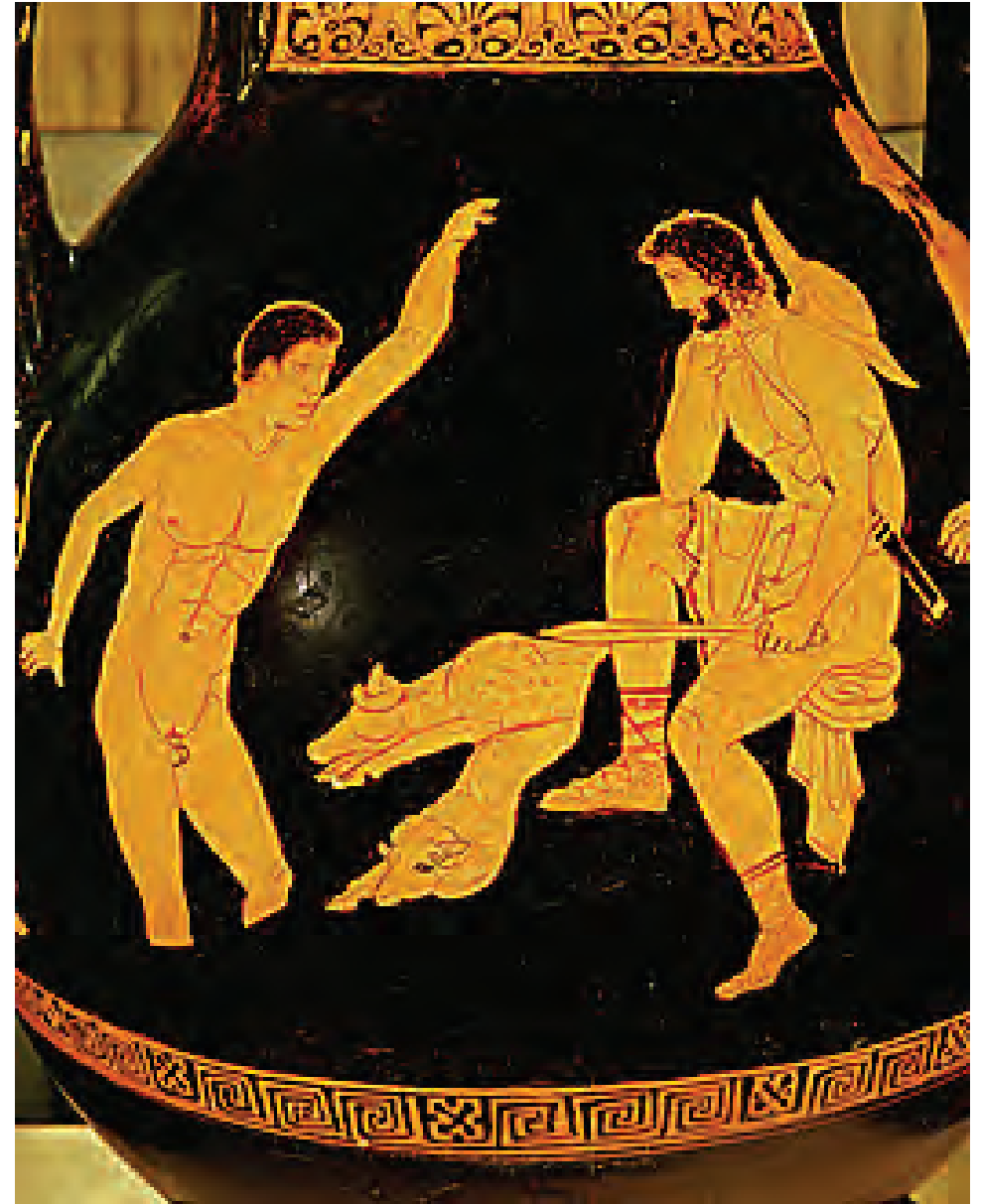
dadanos chilenos contemporáneos. Luego el resplandor luminoso se apaga, pero incluso en la oscuridad los espectadores conservan por algunos segundos grabados en sus retinas los rastros fantasmagóricos de las siluetas. Esa combinación de luz y oscuridad alude nuevamente a las relaciones entre presencia y desaparición, entre ausencia y memoria. Pero además existe allí un intento de vincular tiempo pasado y tiempo actual. La presencia de los desaparecidos se refuerza por la compañía de los sobrevivientes e, incluso, por la memoria de las siluetas de quienes no vivían aún cuando la masacre se produjo. Pero al mismo tiempo, la masividad del número de siluetas y las relaciones entre luz y oscuridad imponen una sensación de enormidad que refleja la masividad de la matanza y el daño atroz que produjo en el tejido social de Chile.

Por otra parte, es posible que la *Geometría de la conciencia* nos inste a interpretar el juego de imágenes entre ausentes y sobrevivientes como una suerte de rito funerario. Uno de los caracteres más desgarradores de la relación entre el desaparecido bajo las dictaduras sudamericanas y sus deudos es que no ha habido rito funerario ni reconocimiento *post-mortem* de su efigie en el cadáver.¹⁸ En tal sentido, podríamos decir que, en el caso de los desaparecidos, no ha sido posible terminar el proceso social de la configuración de sus vidas. La figura del desaparecido en América Latina tiene el perfil de una existencia inacabada. La silueta y su interacción con los vivos proporcionaría la forma necesaria para la configuración definitiva de esas vidas perdidas.

¹⁸ Gabriel Gatti ha insistido en que el desaparecido es “un individuo retaceado, un cuerpo separado de su nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, un nombre aislado de su historia, una identidad desprovista de su credencial cívica”, Gabriel Gatti, *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*, Montevideo, Trilce, 2008, p. 47.



1. *Cleobis y Biton*, *kouroi* de finales del siglo VII a.C. Delfos, Museo.



2. *Aparición de la sombra de Elpénor en el Hades*. Decoración de figuras rojas en un *peliké*, obra del pintor de Licaón, 450 a.C. Boston, Museum of Fine Arts, William Amory Garden Fund. 34.79.



3. *Estela de Democleides*, c. 395 a.C. Atenas, Museo Arqueológico.

4. Fra Bartolommeo, *Cristo en Emaús*, 1506. Fresco, Florencia, refectorio del convento dominico de San Marcos.



5. Altobello Mellone, *Cristo en Emaús*, 1516. Óleo sobre tabla, 145.5 x 144.2 cm, Londres, National Gallery.

6. Detalle de 5.





7. a. Duccio di Buoninsegna, *Cristo en Emaús*, 1308-1311, 102 × 57 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

7. b. Juan de Flándes, *Cristo en Emaús*, fines del siglo XVI.

7. c. Juan de Flándes, *Cristo en Emaús*, fines del siglo XVI.





8. a. Giovanni Bellini, *Cena en Emaús*, 1490, óleo sobre tabla.
 8. b. Pontormo, *Cena en Emaús*, c. 1525, Uffizzi, Florencia.
 8. c. Jacopino da Ponte, *Cena en Emaús*, c. 1540.





9. a. Tiziano, *Cena en Emaús*, 1540, 169 x 244 cm, París, Louvre.
 9. b. Tintoretto, *Cena en Emaús*, 1542-44, 156 x 212 cm, Szepmuveseti, Budapest, Hungría.
 9. c. Paolo Veronese, *Cena en Emaús*, , 242 x 416 cm, 1559-60, París, Louvre.



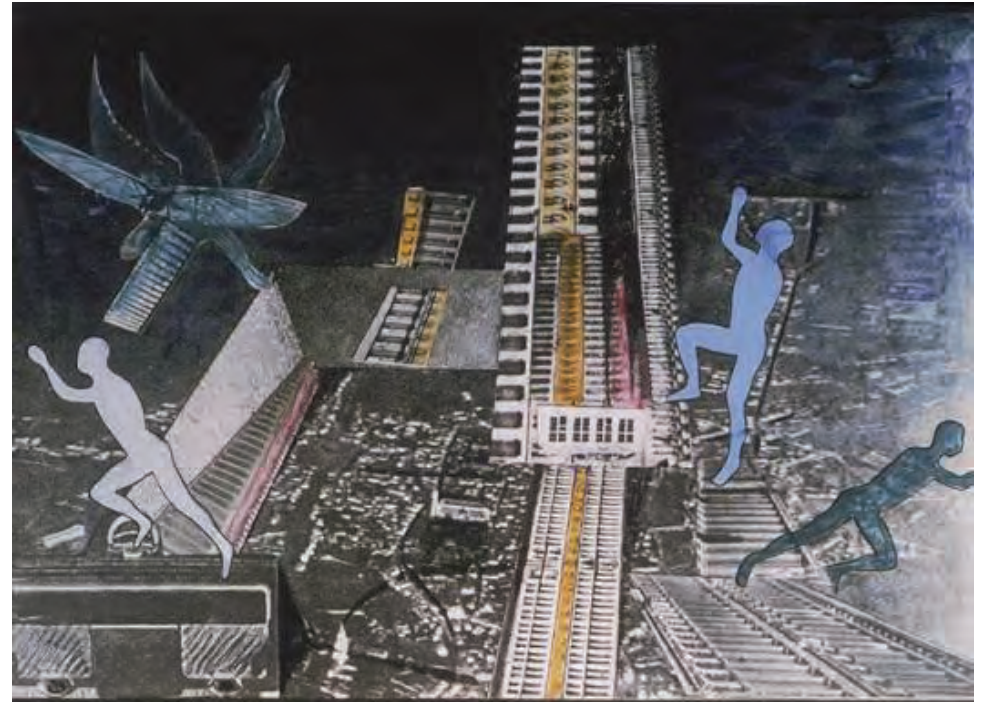
10. a. Matthias Stom, *Cena en Emaús*, c. 1620, 130 x 164 cm, Musée de Grenoble, Francia.
10. b. Rubens, *Cena en Emaús*, c. 1630, 205 x 188 cm, colección privada.
10. c. Le Nain, *Cena en Emaús*, c. 1630, 75 x 92 cm, Musée des Beaux-Arts, Orléans, Francia.



11. Rembrandt, *Cristo en Emaús*, 1628-30. Óleo sobre papel, 39 x 42 cm, París, Museo Jacquemart-André.

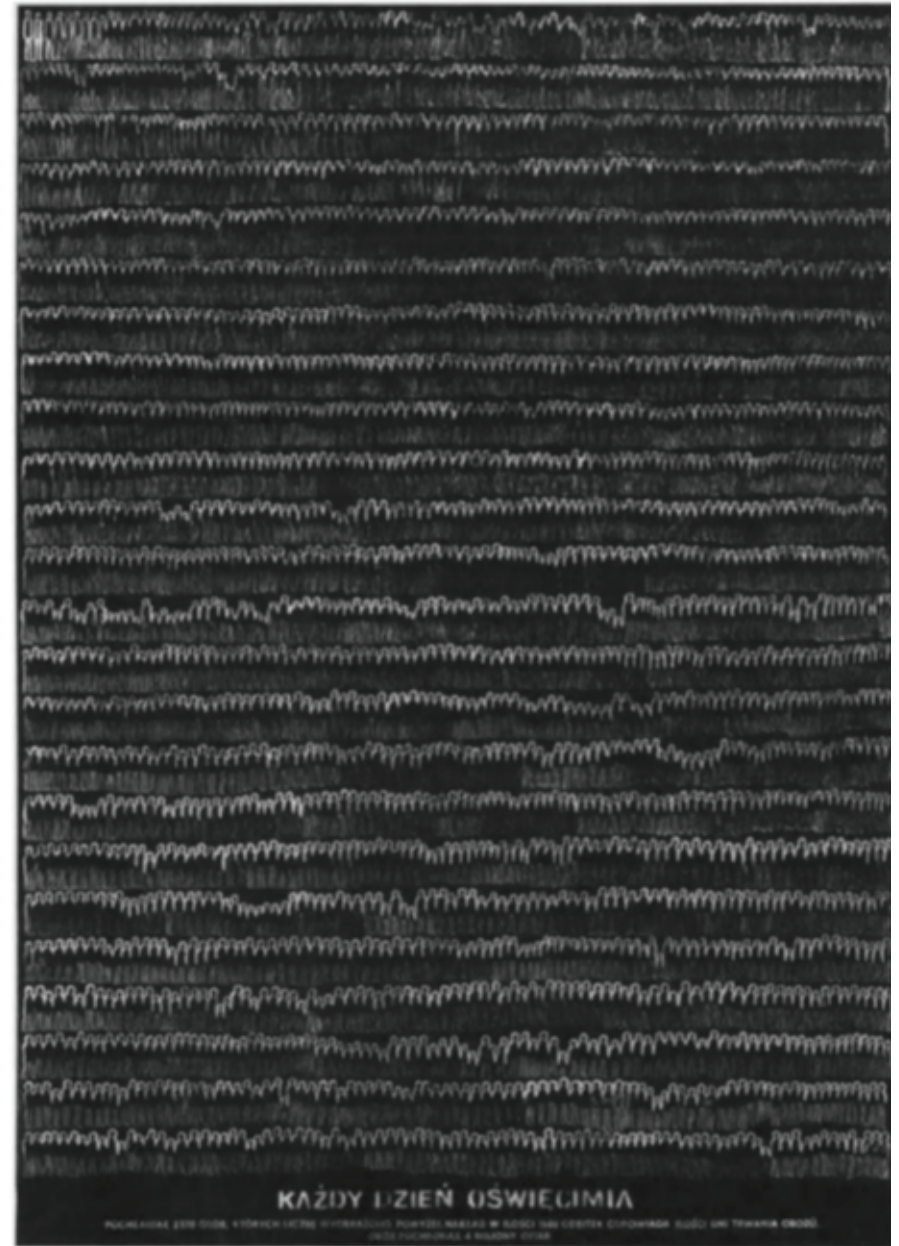
12. a. Max Ernst, *La masacre de los inocentes*, 1920. Collage sobre papel, 29,5 x 38 cm, Chicago, Art Institute.

12. b. Museo del Genocidio Camboyano, Tuol Sleng, Phnom Penh.





13. Gilles Peress, 2 fotos de víctimas del genocidio ruandés.



14. a. Jerzy Spasky, Grabado sobre las múltiples víctimas de Auschwitz, Correo de la UNESCO, 1978.



14. b. Paul Siché, "La víctima eterna", Correo de la UNESCO, 1978.

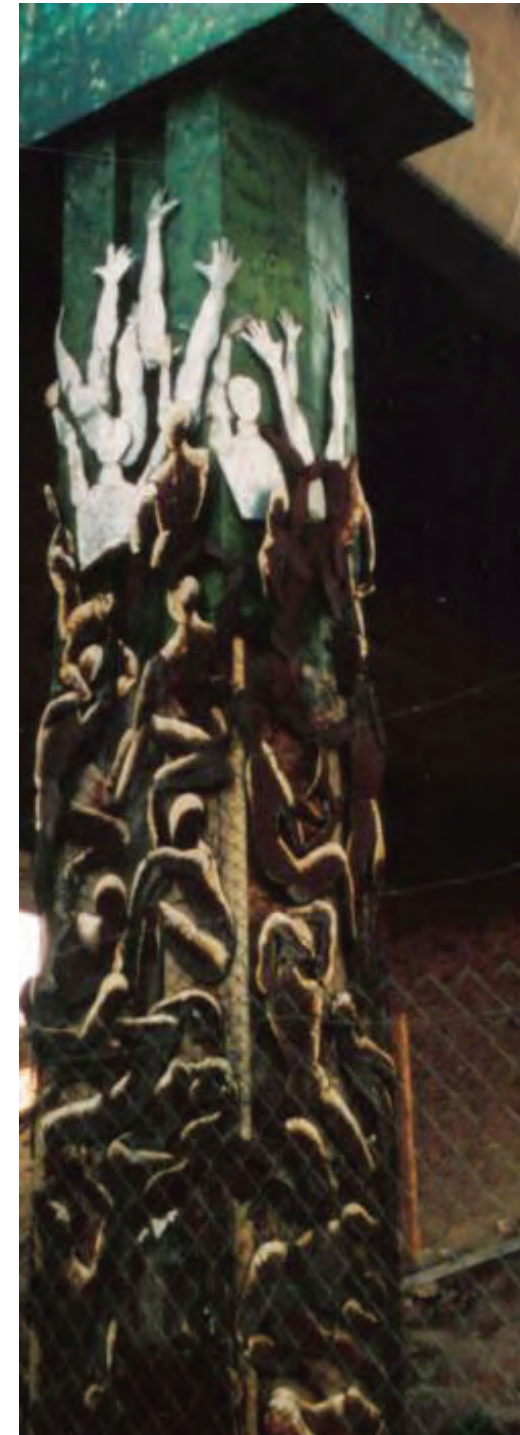


15. a. *Siluetazo*, 21 de septiembre de 1983.

15. b. *Idem*.

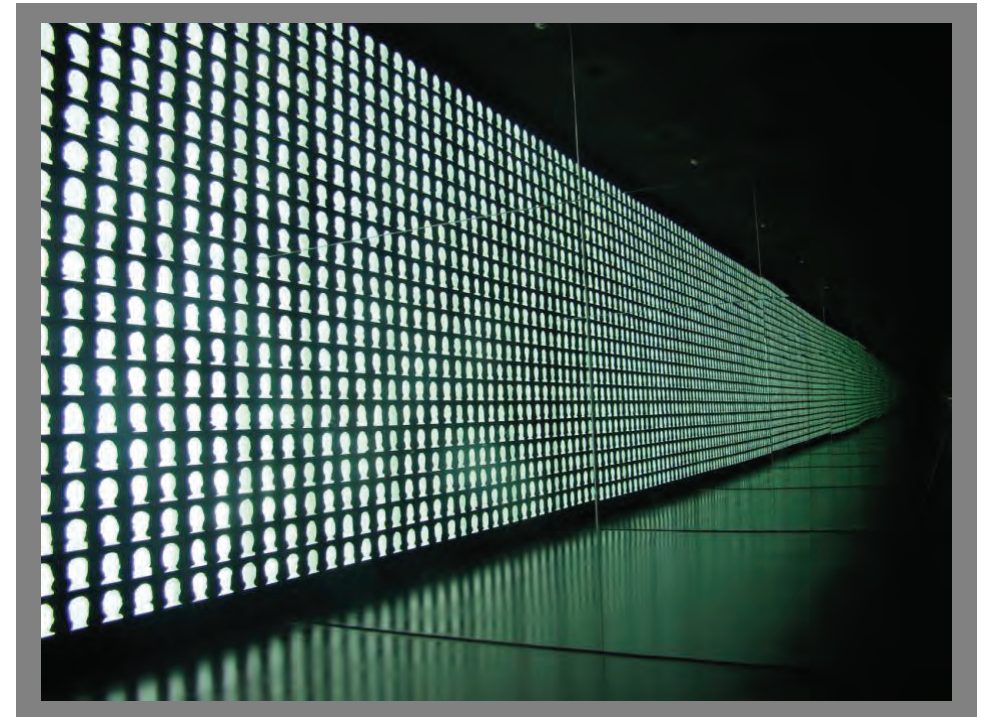
15. c. Roberto Aizemberg, *Sin título*, 2003 (obra realizada a partir de un boceto del artista). Bronce laminado, 390 x 500 x 170 cm, Buenos Aires, Parque de la Memoria.

15. d. Grupo Tótem, *Tótem*, 1999. Instalación en chapa de cinc, Buenos Aires, Paseo Colón y Cochabamba.





16. Siluetas en las rejas de la Escuela de Mecánica de la Armada, 2005.



17. Alfredo Jaar, *Geometría de la conciencia*, 2010. Instalación luminosa, Santiago de Chile, Plaza de la Memoria, Museo de la Memoria.