



# ARTIGOS





## MASACRES DE LA MODERNIDAD TEMPRANA: RELATO, VERDAD Y DISTANCIA PARA LA INTELECCIÓN

José Emilio Burucúa  
Nicolás Kwiatkowski  
Universidad Nacional de San Martín – CONICET,  
Buenos Aires, Argentina

### Resumen

La historiografía reciente mostró que el relato de los hechos del pasado es una construcción intelectual y retórica de los historiadores. Construcción, mas no invención ficcional. Cada objeto de análisis histórico supone un grado específico de complejidad; los objetos a los que nos aproximamos con mayor carga afectiva imponen grandes dilemas de método. La masacre ocupa un polo de tales dificultades. Este trabajo estudia los modos de comprensión de masacres modernas que refractan ejemplos antiguos e imágenes del martirio cristiano. Intentaremos demostrar que puede comprenderse un hecho como la masacre a partir de su inclusión en marcos retóricos y estéticos que garantizan una distancia objeto-sujeto capaz de desvelarnos algo contundentemente real de aquel *factum* de otro modo intolerable.

**Palavras-chave:** história, masacres, imagem, cristianismo

Massacres of early modernity: story, truth and distance for the *intellección*

### Abstract

Recent historiography has shown that the narration of past events is an intellectual and rhetorical construction produced by historians. Certainly a construction, but not a fictional invention. Every object of historical analysis implies a specific complexity: those objects we approach with highest emotional involvement burden us with deep methodological predicaments. Massacres embody the peak of such difficulties. This article studies the ways in which Early Modern massacres were understood and represented through the use of images driven from Classical Antiquity and the Christian tradition of martyrdom. We will attempt to prove that massacres can be understood by their inclusion in rhetorical and aesthetic frames that allow the conformation of a distance between object and subject. This *Denkraum*, in turn, is capable of unveiling something strikingly real from that *factum* that would otherwise be unbearable.

**Keywords:** history, masacres, image, Christianity

Cuando, en 1973, Hayden White publicó *Metahistory*<sup>1</sup>, no estaba en realidad haciendo nada demasiado novedoso. El estudio de los aspectos retóricos del discurso histórico es una tradición que se remonta hasta la Antigüedad Clásica: durante un milenio y medio, las ideas de Cicerón constituyeron uno de los puntales cruciales de la reflexión teórica y metodológica sobre la historia en Occidente, y esas opiniones habían sido expresadas en *De oratore*, una obra que se ocupaba de cuestiones retóricas<sup>2</sup>. Incluso en la historiografía contemporánea, antes y después de White, son numerosos los estudios que se ocuparon de analizar los aspectos discursivos y retóricos de varias obras históricas del pasado.<sup>3</sup> Todos ellos han aclarado que el propósito último y superior de la retórica no sólo es compatible con la verdad, sino que procura desvelarla y hacerla comprensible a los receptores del discurso.

El problema con el estudio retórico de la historiografía no es, en modo alguno, el descubrimiento de esos procedimientos, sino la convicción de que no hay en el discurso historiográfico otra cosa que estrategia retórica e invención. Fue así que las versiones más radicales y vulgares del giro lingüístico llegaron a proponer la imposibilidad de la historiografía concebida como un texto no ficcional sobre lo acontecido en el pasado, pues se trataría de un discurso que se apoya sobre discursos, y éstos no nos dirían nada sobre lo ocurrido en el pasado, sino que sólo nos hablarían de sí mismos, de otras representaciones y de sus autores. No hizo falta mucho para que *scholars* posteriores dieran un paso más y consideraran que, con las posibilidades de acceso al pasado a través de los textos, desaparecía el pasado mismo, y con él, todo salvo el instante fugitivo<sup>4</sup>.

Es esta suerte de negación del principio de realidad la que vuelve extremadamente problemática la obra de algunos herederos de la tradición retórica y lingüística del estudio historiográfico, y entre las razones de este carácter problemático está que los historiadores cuentan con dispositivos culturales y materiales (historiográficos, filológicos, arqueológicos, iconográficos) que les permiten dotar de sustento a sus afirmaciones sobre lo que aconteció en el pasado: Roma venció a Cartago y la destruyó, no a la inversa, y los historiadores pueden probarlo en los textos, por medio de los textos y además de los textos (*i.e.*, restos y datos arqueológicos, datos lingüísticos, iconografía). Roma conquistó Grecia, mas no la destruyó, sino que, por el contrario, incorporó los sistemas eidéticos y de representación de la civilización griega y los adaptó a sus propias necesidades, un proceso del que quedan rastros en los mismos campos que destacábamos para la destrucción de Cartago y que tuvieron su mejor síntesis, tal vez, en el verso de Horacio: "*Graecia capta ferum victorem cepit*".<sup>5</sup> El tópico de las relaciones entre hechos, verdad y relato es particularmente sensible en eventos que por sus características específicas comprometen emocionalmente y de manera necesi-

ria al historiador, pues son tan radicales que ponen en cuestión aquello que nos hace humanos. De allí que reconocemos las dificultades enormes del relato y la representación de los hechos que englobaremos en el concepto general de masacres, sean antiguas, modernas o contemporáneas, pero no por ello dejamos de rechazar *a priori* la afirmación de que tales fenómenos no pertenecen al campo de “lo realmente acontecido” porque para representarlos textual o visualmente se utilizan dispositivos discursivos, retóricos o pictóricos (cf. el negacionismo de la historiografía turca *versus* el descubrimiento del genocidio armenio que lleva a cabo la literatura turca contemporánea, con Öhran Pamuk a la cabeza; el negacionismo del Holocausto agazapado en el punto de vista de la Segunda Guerra Mundial como guerra civil europea *versus* la crítica de Habermas en el contexto del *Historikerstreit*; el nuevo negacionismo de los presidentes Ahmadinejad y Chávez *versus* la crítica cultural producida en el seno del Islam por figuras como la doctora iraní Ebadi Shirin, la intelectual somalí holandesa Ayaan Hirsi Ali, las activistas turcas Eren Keskin, Sandra Bakutz y la luchadora kurda Leila Zana).

En su informe de la expedición antropológica de 1896 a Nuevo México, tardíamente redactado en 1923,<sup>6</sup> Aby Warburg propuso que la ciencia –como la magia, el arte y la religión– provee un espacio para la intelección (*Denkraum*) que permite el abordaje de objetos que nos enfrentan con nuestros temores y ansiedades más íntimos y existenciales, esto es, que ese lugar para el pensamiento nos permite hacer frente al miedo a la muerte. El tema de las masacres como objeto de la historiografía y de la figuración estética exige plantear en profundidad la cuestión del *Denkraum*, ya que pocos *topoi* se le pueden comparar en cuanto a la presencia radical de la muerte en el tejido de sus significados. Este artículo intentará rastrear en las representaciones de las masacres religiosas de la temprana modernidad europea marcos retóricos y estéticos que garantizan una distancia objeto-sujeto capaz de desvelarnos algo contundentemente real de aquellos sucesos que, de otra forma, se volverían intolerables. Creemos que esta indagación puede auxiliarnos en el presente para replantear los términos fuertemente dilemáticos en los que han sido y son colocados una y otra vez los límites de la representación de masacres contemporáneas como la *Shoah*, el genocidio camboyano o el genocidio argentino. Es más, tal como sugiere Carlo Ginzburg, cuando sigue al lingüista norteamericano Kenneth L. Pike, las preguntas de las que partimos los historiadores en nuestra exploración del pasado pertenecen al dominio *etic*, vale decir, están formuladas en el lenguaje contemporáneo de los investigadores y determinadas por su experiencia histórica y cultural, mientras que las respuestas que nos provee el pasado son vertidas según los términos del dominio *emic*, *i.e.*, nos llegan en el idioma de los actores protagonistas de los hechos que

estudiamos.<sup>7</sup> Nuestra comprensión actual de lo que es una masacre, esto es, el horizonte *etic*, está necesariamente marcada por la impronta de los genocidios contemporáneos, eminentemente por la *Shoah*. La exploración de las masacres que aquí emprendemos puede volvernos conscientes de aquello que los genocidios contemporáneos y sus representaciones tienen en común con las masacres antiguas y modernas y sus propias representaciones, así como de aquello que los distingue y les otorga su especificidad. Hasta cierto punto, y como también ha sugerido Ginzburg, nuestra empresa es un trabajo de traducción entre los diversos lenguajes *emic* que fueron utilizados para representar las masacres de la Antigüedad y la Modernidad temprana y el lenguaje *etic* del que inexorablemente partimos para nuestra indagación. Ese ejercicio de traducción, finalmente, puede iluminar la comprensión de ambos grupos de fenómenos.

## II

El punto de partida es, entonces, el trauma de la *Shoah*, un proceso histórico sobre el que el abogado polaco-norteamericano Rafael Lemkin construyó, en 1944, la definición de una forma nueva del derecho penal, el delito de genocidio, adoptada cuatro años más tarde por la Asamblea de las Naciones Unidas (con una mutilación de lo político, que reaparecerá sólo años más tarde, a la luz de Camboya y de la tragedia argentina). Genocidio es un acto “cometido con la intención de destruir, en el todo o en la parte, un grupo nacional, étnico, racial o religioso como tal: asesinato de miembros del grupo; ataque grave contra la integridad física o mental del grupo; sumisión intencional del grupo a condiciones de existencia que provoquen su destrucción física total o parcial; medidas que procuren dificultar los nacimientos en el seno del grupo; transferencia forzada de niños de ese a otro grupo”.<sup>8</sup> El genocidio parecería estar necesariamente asociado con una ideología de Estado que busca la destrucción sistemática, no esporádica, de un grupo humano delimitado por criterios raciales o religiosos. Cabría entonces realizar en este punto una distinción entre masacre, como matanza masiva y catastrófica de seres humanos y comunidades, y genocidio: la diferencia radicaría, según la perspectiva de varios especialistas, en la presencia de una política, de una ideología, de un estado genocida<sup>9</sup> sobre el que recaen responsabilidades colectivas, a la par que recae la responsabilidad penal, definida por la tradición jurídica, sobre los individuos particulares que ordenaron las matanzas. Leo Kuper agregó al “asesinato genocida”, en su libro *Genocide* de 1981, la destrucción por motivos políticos y las masacres colectivas no sistemáticas ni preparadas por un plan previo y global.<sup>10</sup>

Aquellos rasgos específicos de las masacres contemporáneas estarían presuntamente ausentes en la historia de las matanzas colectivas desde la Antigüe-

dad Clásica hasta la primera modernidad. Sin embargo, apenas examinamos los casos antiguos, se nos adelanta con fuerza la cuestión del estado y del reconocimiento político de sus agentes, tanto en la indagación causal de cada fenómeno de masacre cuanto en el relato verbal o icónico de sus avatares. Para empezar, recordemos hasta qué punto buena parte de la legitimidad de la soberanía en las monarquías del Cercano Oriente se asentaba en su capacidad para infligir a sus enemigos la herida de una devastación demográfica generalizada, mediante los asesinatos en masa y las deportaciones. Aunque a menudo tal poder no fuese más que teórico, una amenaza que sólo bastaba blandir en forma de textos de anatema y de imágenes simbólicas de aniquilamiento o castigo.<sup>11</sup> Ese tipo de acción política, *phonou pollou* (“gran carnicería”) o masacre, fue desde muy temprano condenado por el humanismo helénico que se expresaba en la poesía épica, en la sátira y en el ditirambo desde los siglos VII y VI a.C.<sup>12</sup>

Hemos examinado los siguientes casos tomados de la historiografía grecorromana: 1) La masacre de los atenienses en Egina, ocurrida en la víspera de la invasión persa a la Hélade, que narra Heródoto de Halicarnaso en sus historias.<sup>13</sup> Heródoto atribuyó a la locura provocada por un dios la causa de la matanza masiva y de la eliminación posterior de su único testigo. 2) La destrucción de Melos, en las islas Cícladas, por parte de los atenienses (416 a. C.), relatada por Tucídides en la historia de las Guerras del Peloponeso en forma de diálogo dramático entre los contendientes.<sup>14</sup> Sólo en el momento de dar cuenta de la masacre de los melios, Tucídides vuelve a la prosa histórica y despacha el asunto en una sola línea. La dificultad de la narración se ha hecho evidente y la comprensión casi abismal del episodio hacia su fin señala estilísticamente el quiebre de la cadena de causas y efectos y el derrumbe de la continuidad histórica. 3) Las matanzas del segundo triunvirato en el 43 a. C., contadas por Appiano en la *Historia de las guerras civiles* que el griego escribió en tiempos de Trajano.<sup>15</sup> El terror, las traiciones, los saqueos, los hombres del ejército y del pueblo transformados en “perros de caza”, configuran el panorama de un mundo sin sentido. Appiano subraya la paradoja y el escándalo de que aquella masacre hubiera sucedido “no en un reino débil y pequeño, sino en la más grande dominadora del mundo”. 4) La masacre de los habitantes de Alejandría que ordenó el emperador Caracalla en el año 215 y que registró Herodiano en su *Historia de los emperadores romanos de Marco Aurelio a Gordiano III*.<sup>16</sup> Mentiras dichas a las víctimas, ocultamiento de los sucesos, destrucción de cadáveres, son todos elementos que jalonan el relato de Herodiano y nos permiten trazar paralelos con nuestra experiencia inmediata de la masacre moderna.

De tal modo, revisado el arco de casi un milenio de la Antigüedad desde la época de Pericles hasta la disolución del Imperio Romano, caemos en la cuenta

de que aquella historiografía había planteado ya entonces varios *topoi* problemáticos en torno a la descripción de la masacre, que hoy vemos despuntar en el tratamiento de sus equivalentes modernos, *i.e.*: intervención directa del aparato del estado y de sus agentes en la matanza colectiva, enormidad del mal acontecido, engaño de las víctimas, ahogo u opresión del testimonio, ocultamiento del hecho, destrucción de pruebas, carácter inexplicable de la ruptura producida en las cadenas de causas y efectos, discontinuidad en la progresión del tiempo, pérdida abisal del significado de los hechos, sensación de la incapacidad insuperable del lenguaje y de otros medios de representación para describir acontecimientos de semejante naturaleza, búsqueda incesante de las fórmulas necesarias a ese fin más allá de los fracasos y suspensiones de la racionalidad histórica. Y si bien la planificación previa de la masacre tampoco estuvo ausente de los procesos antiguos (los atenienses llevaban en sus mentes y sus corazones la idea feroz de arrasar Melos, Caracalla descendió a Alejandría con la intención de infligir un castigo devastador a sus habitantes burlones), ellos revistieron la forma de un estallido que no se prolongó más de algunas jornadas a lo sumo, que fue asistemático y ajeno a cualquier superioridad en los medios técnicos y en la organización del aniquilamiento. Hay, sin embargo, un rasgo fundamental de la masacre moderna que no despunta en ninguno de los casos que hemos encontrado hasta ahora: el desdén radical de los hombres objeto de la matanza, en otras palabras, la conversión de las víctimas en un otro radical, inferior, asimilable a lo no-humano o animal.

### III

Un salto temporal nos permite ahora introducirnos en el plano iconográfico. Las masacres por antonomasia representadas en el medioevo fueron las matanzas míticas de varios martirios colectivos, el de los diez mil de Capadocia, el de las otras tantas vírgenes que acompañaban a Santa Úrsula, y por supuesto, el de los santos inocentes. Este último pasa a ser, a partir del *Trecento*, el escenario de todas las representaciones figurativas de la desesperación y del desgarramiento emocional sin límites (*vide* la versión del tema que pintó Giotto en la Capilla de los Scrovegni en Padua). La masacre mítica se convierte también en metáfora de la real con la llegada de los turcos a las puertas de Europa, por lo que, entre 1450 y 1500, el martirio de los inocentes se transforma en una descripción de los horrores asignados a los otomanos en Constantinopla, en los Balcanes y también en el saqueo de Otranto en 1480. El artista sienés Matteo di Giovanni realizó tres versiones del tema de los inocentes entre 1485 y 1495, en las que se profundiza el paragon entre pasado y presente. La última versión de Matteo, pintada para la iglesia de San Agustín en Siena, donde aún se conserva, fue du-

rante el siglo XVI el modelo iconográfico, no sólo para el episodio evangélico, sino para las representaciones de otras masacres pasadas y coetáneas. Por ejemplo, en la serie de las veinticuatro *tailles-douces* sobre las guerras civiles en Francia, desde la muerte de Enrique II hasta la batalla de Moncontour (octubre de 1569), diseñadas por Jean Perrissin y grabadas por Jacques Tortorel en 1569,<sup>17</sup> se advierte la impronta de la fórmula usada en la representación del martirio de los inocentes en la que se ilustra la masacre de Vassy (1 de marzo de 1562), perpetrada por los hombres del duque de Guisa contra los protestantes y que significó el comienzo de la primera guerra de religión. Como en los cuadros de Matteo di Giovanni, el dibujo de Perrissin muestra a los perpetradores en la posición vertical, con el brazo en alto que blande el arma homicida a la manera de la figura tradicional del luchador victorioso, mientras que las mujeres y otras víctimas comienzan a desmoronarse, presa de la desesperación y de la angustia. Toda la escena, en el caso de la pintura del sienés como en la obra francesa, despliega una superficie con cuerpos entrelazados en alusión al caos de las matanzas, y reserva también un lugar en el fondo para los testigos silenciosos del suceso: detrás de un pretil y una reja en la masacre de los inocentes, detrás de un cerco a la izquierda del grabado en la matanza de Vassy.

Ya en el título de la serie de estampas despuntan el papel privilegiado del testigo ocular de los hechos –“el todo registrado según el testimonio de los que allí estuvieron en persona y que los han visto”– y una cierta supremacía de la representación visual como vía de acceso a la verdad –“los cuales [hechos] son retratados según la verdad”–. El mismo valor en cuanto a la autenticidad de lo visual asigna la dedicatoria “al lector” de la colección de Perrissin-Tortorel en su versión italiana: “Considerando el gran deseo que muchos tienen de conocer las cosas memorables que han acontecido estos últimos años en Francia, cosas verdaderamente dignas de ser contadas, no tal vez para quienes igual que nosotros viven ahora, sino para que lleguen a nuestros sucesores, así he querido (cortés lector) poner delante de ti estas laminitas, para que no sólo permanezca el recuerdo de tales acontecimientos fijo en tu mente, sino como si ellos estuvieran presentes y tus ojos los contemplaran. Pero dado que se puede fallar fácilmente frente a una variedad tan maravillosa de cosas y a menudo ocurre que las personas se dejan transportar por los afectos privados y son conducidos a falsear la verdad, por estas razones empleo la mayor diligencia posible para estar plenamente informado de todo aquello que a semejantes sucesos corresponde, por parte de quienes pueden atestiguar con la verdad y con la misma prueba de los ojos la certeza de las cosas sucedidas; así te representamos todo aquello fiel y puntualmente en estas laminitas. Por lo que si procede (como lo espero) que este comienzo de mis fatigas sea benignamente recibido por ti, entiendo agregar

en breve junto al favor divino el remanente digno de perpetua memoria. A Dios.” No hace falta demasiada sagacidad ni disponer de muchos datos sobre Tortorel y Perrissin para darse cuenta de que se trata de dos protestantes representando el martirio de otros protestantes: el hecho de que la primera edición de la colección de estampas se haya realizado en Ginebra en 1569 confirma la presunción apoyada en el examen de las imágenes y de su contrapunto con el texto que les sirve de introducción.

Aunque en el *corpus* icónico-literario de Perrissin y Tortorel las representaciones de la persecución sufrida por los protestantes tienen, por lo dicho, el fin de preservar su recuerdo, sólo lo visual, mediante la asimilación óptica de los hechos de Vassy con el martirio de los inocentes, apunta a la condena moral de los responsables de lo ocurrido. Sin embargo, después del acontecimiento irreversible de la matanza de San Bartolomé, donde la violencia católica se puso de manifiesto sin atenuantes ni máscaras, los textos se hicieron tan explícitos como las estampas de Perrissin-Tortorel. En 1576, Simon Goulart publicó las *Mémoires de l'estat de France sous Charles IX*, la fuente más completa de reacciones a la San Bartolomé, donde se afirma: “La memoria de las masacres cometidas en diversas ciudades de Francia en los meses de agosto y septiembre de 1572, grabada en los corazones de un número infinito de hombres, hizo que muchos desearan que la traición de los autores de estas masacres no quedara oculta en las sombras del olvido y que los ejecutores de estas abominables crueldades fueran castigados como lo merecen”<sup>18</sup>.

Pero asimismo, las transferencias de significados de las masacres descritas por la historiografía clásica sobre los acontecimientos modernos fueron fenómenos habituales en la Francia de mediados del Quinientos, en las representaciones pintadas y grabadas de las matanzas históricas sucedidas durante las guerras civiles que acabaron con la república romana en el siglo I a. C. El texto de Appiano sirvió de fuente literaria para un *corpus* tan singular. Aquellos exterminios cumplidos por las tropas de los triunviros, Octavio, Antonio y Lépido, escenificados entre los palacios y los monumentos de la Roma Antigua, aludían a las matanzas de protestantes, recientes o por venir, en las guerras de religión en Francia. Un grabado y veinte cuadros de ese tema han sido relevados en la producción artística francesa entre 1556 y 1570.<sup>19</sup> Todas las versiones ambientan el tema antiguo en una ciudad moderna. Los ejemplos más asombrosos los proporcionan dos lienzos pintados por Antoine Caron en 1562<sup>20</sup> y 1566,<sup>21</sup> que podrían referirse a los hechos luctuosos de Vassy en 1562, pero también podrían profetizar el espanto de la “estación de San Bartolomé” entre agosto y octubre de 1572.<sup>22</sup> La saña de los atacantes, lo macabro de las cabezas acumuladas en la degollina general, los masacrados indefensos e inermes en ambas telas, la impasibilidad de

los triunviros en la primera de ellas (detalles todos derivados del texto de Appiano), han situado la ferocidad animal del lado de los tiranos de antaño y hogaño: los gobernantes de Roma tras la muerte de César anuncian y representan la corte de los Valois, la reina madre Catalina, los príncipes católicos de la sangre y los *ligueurs* en la segunda mitad del siglo XVI. En 1573, el hugonote François Dubois pintó la mañana de la Matanza de San Bartolomé:<sup>23</sup> las poses, los movimientos, los grupos, el espacio urbano de París, apenas se diferencian, por la ropa y los revestimientos decorativos de la arquitectura, de sus homólogos romanos en las obras de Caron.

Es posible que la frase dramática de Appiano acerca de los perpetradores transformados en “perros de caza” haya llevado además a combinar el modelo plástico transferido de la prosa de la historiografía clásica con otro modelo que, tal vez, sea necesario considerar una *Pathosformel* procedente del arte helenístico. Esto es, la fórmula de la cacería de animales salvajes (a menudo presentada como lucha en el circo). Mauro Corradini ha llamado la atención sobre las relaciones entre el *topos* cinegético y el tema del triunfo de la muerte desde el alto medioevo,<sup>24</sup> lo que podría considerarse un argumento más a favor de este acercamiento de aquel *locus* con nuestras representaciones de masacres. Lucas Cranach el Viejo pintó, en 1529, una cacería de ciervos en las posesiones del duque Federico de Sajonia (Viena, Kunsthistorisches Museum) y, en 1544, otro episodio similar, muy famoso, realizado en los bosques del castillo de Torgau en homenaje al emperador Carlos V (The Cleveland Museum of Art). La fórmula antigua alcanzó en esos cuadros una plenitud formal y tópica de tal envergadura que ya nos encontraríamos en presencia de una inflexión nueva en la milenaria historia de la *Pathosformel*. Hay allí una organización moderna de los grupos de jinetes, lanceros, perros y animales, que despliega todas las posiciones relativas imaginables de los contendientes en medio de un paisaje complejo de selvas, claros, castillos en la lejanía, cielo, agua y horizonte visto a vuelo de pájaro.

Aunque posteriores al *corpus* que asociamos con las guerras de religión en Francia, el itinerario de la *Pathosformel* de la caza tuvo una culminación en los tapices que Stradano diseñó para la villa medicea de Poggio-Caiano, entre 1567 y 1578, y en el ciclo de las *Venationes* que el artista flamenco dibujó y Jean Galle y otros grabaron en 1578:<sup>25</sup> en cuanto a las estampas, 11 de la caza del león, 18 de los toros salvajes, 28 de los camellos, 29 de los onagros, 35 y 37 de los ciervos y gamos, 39 de las liebres, 49 de los lobos, no sería arbitrario el llamarlas masacres de animales.<sup>26</sup> Un dato fundamental para las hipótesis que subtienden nuestro propio relato es que las didascalias de las láminas de Stradano, redactadas por el latinista Cornelis Kiel de Brabante, llamado también Cornelius Kilianus Dufflaeus, corrector de la casa Plantin en Amberes,<sup>27</sup> revelan de qué manera el

creador de las imágenes y el redactor de los textos que las acompañan inducían al público comprador de las estampas hacia una visión de las bestias cazadas como víctimas. Esto ocurría más que nada cuando se trataba de la muerte de grandes animales, llevada a cabo por caballeros, actividad noble, brutal y violenta, opuesta a la captura de pájaros, por cierto, más campesina y popular, producto de la astucia y la habilidad y no de la fuerza. La didascalía correspondiente a los camellos expresa: “Se dice que la hórrida región de Berbería nutre camellos eximios”, que luego son muertos a escopetazos por los soldados para calmar su hambre y su sed. Una de las dedicadas a los ciervos explica de qué manera esos animales se aproximan a las vacas para impregnarse de su olor, “con la esperanza” de que los perros, sus “enemigos, abandonen la enorme presa”. Las cabras monteses de Cerdeña forman, por otra parte, “un género veloz, tímido y pacífico (*imbelle*) de las fieras”, que son atrapadas por los jinetes sardos, hábiles en el montar. Mas volvamos, por fin, a los detalles de las imágenes de Cranach y comparémoslos con los grupos aislados de masacradores a caballo, masacrados y perros que atacan, en los cuadros de Caron y en las obras que ilustraron la San Bartolomé: la impregnación de las representaciones de masacres por el modelo cinegético resulta evidente. Si tenemos en cuenta lo dicho respecto de la valoración crecientemente compasiva de las víctimas de las cacerías, es razonable pensar que el uso de ese modelo para representar masacres de hombres subrayaba la animalidad y la bestialización de los perpetradores.

Sin embargo, las masacres producto de las guerras de religión en Francia no fueron representadas solamente por autores identificados con la causa protestante, ni fue el modelo cinegético el único presente en la base de la iconografía de aquellas matanzas modernas. En 1572 Giorgio Vasari recibió de Gregorio XIII el encargo de concluir la decoración de la Sala Regia en el Vaticano, una empresa de la que ya se habían ocupado media docena de papas y una docena de pintores. La intervención de Vasari, con la colaboración de Iacopo Coppi, Lorenzo Sabatini, Dionigi Calvaert y Giovanni Francesco da Bologna, se aplicó a representar los conflictos de la época en los que la causa católica se encontraba en juego, de modo que, junto a una panorámica de la batalla de Lepanto, Vasari incluyó tres frescos con escenas de las guerras religiosas en Francia. En carta a Francesco dei Medici el 12 de diciembre de 1572, Vasari describe con precisión el programa iconográfico de su intervención en la Sala Regia: “He iniciado la obra de la Sala del Rey, que Nuestro Señor desea ver concluida, [...] habiendo Su Señoría encargado que se haga la historia de los Hugonotes, que serán tres, en una la muerte del Almirante, primero cuando es herido con el arcabuz por Monvol y luego lo llevan los suyos a su palacio, y que el rey y la reina van a visitarlo, y le dejan la guardia de sus arcabuceros, y envían 200 de a caballo

para armar a su gente y asegurarlo. En otra se hará una noche y cuando el señor de Guisa, acompañado de capitanes y gente rompen la puerta, matando a muchos, y Besme asesina al Almirante y lo tiran por la ventana, y él es capturado, y en torno a su casa y por París se hace la masacre y el homicidio de los Hugonotes; y en la tercera se pintará al rey, cuando va al templo a agradecer a Dios, y se bendice al pueblo, y cuando el rey con el consejo hace parlamento, y resuelve lo que falta [...]”<sup>28</sup>. Ante todo, es preciso tener en cuenta que Vasari no muestra signo alguno de tribulaciones morales por las escenas que hubo de representar. En una carta a Borghini, afirmaba que “este trabajo se ha convertido en el más bello que haya hecho jamás y nunca di mayor fuerza y relieve a mis pinturas. Dios me ha iluminado. [...] Dos salas, las primeras del mundo, Dios me las ha hecho concluir para gloria suya”.<sup>29</sup> Veamos en detalle la escena de la matanza nocturna. La iluminación recuerda ciertos ambientes infernales. Los perpetradores del primer plano replican la pose del luchador que esgrime el sable con una mano y extiende la otra sobre la víctima contra la que descargará el golpe, al mismo tiempo que proporciona una visión frontal o dorsal del torso inclinado. Se trata de una fórmula característica y ambivalente que puede representar tanto al verdugo cuanto al héroe. Lo definitorio parecería ser el *pathos* de la víctima, por ejemplo en el *Martirio de San Pedro Mártir*, pintado por el propio Vasari con la colaboración de Poppi, Boscomarengo, Santa Croce, donde la víctima es el santo y en su expresión se advierten la calma y la confianza que rodean su sacrificio. También en la iglesia de Boscomarengo, existe un *Juicio final*, obra del mismo Vasari, cuyo parentesco con la noche de San Bartolomé en lo que se refiere a la caída de los condenados en el infierno es evidente. En el fresco de la Sala Regia, las víctimas presentan rasgos demoníacos: dedos afilados, bocas abiertas que permiten ver los dientes o una cara de frente que deriva del *Dannato* dibujado por Miguel Ángel. La caída del Almirante Coligny reafirma el empleo de un modelo infernal, por cuanto su cuerpo cabeza abajo, su desnudez y hasta la expresión de su cara remiten a las figuras de los ángeles caídos que encontramos con frecuencia en la pintura monumental a partir de los ejemplos proporcionados por los frescos de Luca Signorelli en Orvieto. Es más, en el fresco del atentado contra Coligny, sobre la arquitectura se ve sobrevolar al ángel del castigo y el exterminio, tomado del segundo libro de Samuel.<sup>30</sup> Evidentemente la versión iconográfica de las masacres religiosas proporcionada por el catolicismo se opone en ese momento próximo a la San Bartolomé a aquella propia de fuentes protestantes, sobre la base del uso de dos fórmulas de *pathos* distintas: la infernal y la cinagética. La primera condena a las víctimas y la segunda a los victimarios. Las representaciones transparentaban en este punto las ideologías.

Sin embargo, encontramos una nueva vuelta de tuerca en esta historia de las representaciones. John Foxe, en la cuarta edición de 1583 de su *Actes and Monuments*,<sup>31</sup> texto conocido también como *Book of Martyrs*, incluye una exhaustiva descripción, obviamente desde un punto de vista protestante, de la masacre de San Bartolomé, donde se cita inclusive el testimonio de fuentes católicas. Encontramos allí una convergencia de la metáfora del martirio de los inocentes<sup>32</sup> y del símil de la carnicería,<sup>33</sup> que se remite al *phonou pollou* de las fuentes griegas clásicas. Asoma un elemento nuevo en la definición ocasional de los protestantes como una raza, idea que Foxe atribuye al rey responsable de la matanza.<sup>34</sup> Y, por último, a partir de una referencia al fresco de Vasari,<sup>35</sup> el autor del *Book of Martyrs* describe los sucesos franceses como una escena infernal pero subvertida (“acto diabólico de brutalidad sanguinaria”), pues, en este caso, son explícitamente definidos como demonios los perpetradores de tal “bárbaro estallido de furia”. De manera que la fórmula infernal de *pathos*, que parecía tan funcional a los intereses ideológicos del partido católico, ha sido objeto de una inversión por parte de los protestantes cuando se apropiaron de ella, aprovechando la ambivalencia implícita en toda *Pathosformel*.

#### IV

En conclusión, hay un elemento común a todas las masacres relevadas, que consiste en el hiato, la ruptura y la consecuente pérdida de sentido que establece el hecho de la masacre y que registra su representación, en el quiebre radical de la continuidad histórica que ella ha producido. Dado que el derrumbe del significado implica la desaparición de causas detectables en la acción atroz de los perpetradores, quienes habrían actuado en consecuencia sin razones ni atenuantes, no hay justificación, ni prescripción, ni indulto que los pueda alcanzar. Por otro lado, la misma circunstancia de la extinción del sentido tiene como consecuencia la inocencia radical de las víctimas de la masacre en cuanto tales: es absolutamente irrelevante e inaceptable cualquier referencia a lo que las víctimas hayan podido hacer (en realidad, es probable que, en una proporción aplastante de los casos, sólo se haya imaginado que ellas en efecto hicieron algo para serles imputado) para proyectar sobre ellas cualquier sombra de responsabilidad por el *factum* tremendo acontecido. Esto no exige ninguna suspensión de la búsqueda histórica de móviles, causas y efectos en los alrededores del hecho de la masacre, aunque sí dentro de él.

Las masacres de la primera modernidad habrían introducido un elemento nuevo, debido al uso de la fórmula cinegética para representarlas, que consiste en la animalización oscilante de víctimas y perpetradores, ausente para las víctimas en el caso de las masacres antiguas (recuérdese que Appiano llamó “perros

de caza” a los perpetradores). De todas maneras, en la masacre moderna temprana, las representaciones de los perpetradores nunca llegan a la animalización explícita de las víctimas, pero sí alcanzan el estadio de su demonización. En las masacres contemporáneas, en cambio, desde sus primeras manifestaciones en África por la acción de los imperialismos europeos, la animalización de las víctimas es parte central de los discursos y representaciones de los perpetradores, lo que constituye un elemento distintivo del fenómeno de los genocidios del siglo XX. A partir de la prédica racista del siglo XIX los perpetradores transferirán su ferocidad animal a las víctimas, progresivamente convertidas en fieras e incluso en alimañas, insectos, bacilos, cuya eliminación aparecerá plenamente justificada en aras del mito de una humanidad pura y sana. Un segundo rasgo distintivo de las masacres-genocidios del mundo actual reside en que buena parte de sus representaciones han sido concebidas y realizadas por los mismos perpetradores mediante el arte de la fotografía. Así, se ha buscado en ellas producir ópticamente el efecto señalado de animalización de las víctimas. Por otra parte –en este aspecto el escándalo tal vez sea aún mayor–, testigo ocular y perpetrador han tendido a transformarse en una misma persona, cuando antes el testigo ocular solía identificarse con la víctima (el caso de Vasari podría ser una excepción).

No creemos inadecuado el declararnos a favor de una hermenéutica tenaz de las representaciones, de las más cercanas al abismo de las cámaras de gas en Auschwitz, como los papeles enterrados por los *Sonderkommando* en las inmediaciones de los crematorios<sup>36</sup> o las tomas de los SS en la explanada de Auschwitz (que nos revelan la asimilación que la mente nazi hacía de sus víctimas con los animales, ganado o insectos) o las fotos de Alex que ha interpretado Georges Didi-Huberman con tanto acierto.<sup>37</sup> Las imágenes de los SS, tomadas por dos fotógrafos profesionales de esa organización con una sólida formación artística, Ernst Hoffmann y Bernhard Walter, estaban destinadas a ser destruidas en el momento del abandono de Auschwitz. Sin embargo, una coincidencia asombrosa hizo que copias de las fotos se conservaran en el campo de Nordhausen-Dora, donde las encontró en abril de 1945 Lilly Jacob, una mujer sobreviviente de Auschwitz que había sido trasladada allí durante la espantosa retirada alemana del campo de exterminio de fines de enero y febrero del '45. Lilly tuvo el coraje y la lucidez de conservar esas pruebas que hoy componen un famoso álbum, que lleva su nombre, con 193 fotos. En la mayoría de ellas, se proyectan composiciones destinadas a suscitar la asimilación víctimas-alimañas que hemos apuntado. Sin embargo, algunas, muy pocas, imponen la humanidad superior de las víctimas por sí mismas, con una contundencia, tal vez inconsciente, que la impiedad de los fotógrafos, fabricantes de esas imágenes en todas las instancias, no fue capaz de impedir. Obsérvese sobre todo el registro de las mujeres y niños húngaros llega-

dos a Auschwitz en agosto del '44, pocos momentos antes de ser enviados a las cámaras de gas. Resulta atroz, pero parecería que la fórmula dentro de la mente y del ojo de Hoffmann o Walter, usada para poner un cierto orden de lectura visual en esa imagen fue un cuadro de Manet de 1860, *Música en las Tullerías* (Londres, National Gallery), síntesis estupenda de la felicidad de una muchedumbre burguesa que goza del sol y de la naturaleza en un parque de París. La transposición a la escena de Auschwitz no produce el efecto sarcástico que quizá se buscara, sino que instaura esa imagen fotográfica como un testimonio avasallante de la dignidad humana. El dolor y el absurdo radicales del hecho mismo se imponen, en la inmediatez y en la porción de azar de la imagen fotográfica, a cualquier manipulación de las representaciones.

Recebido em 12 de dezembro de 2007

## NOTAS

<sup>1</sup> White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

<sup>2</sup> Marco Tulio Cicerón, *De Oratore*, II, 9, 36.

<sup>3</sup> Entre ellos, por citar ejemplos diversos, Morse, Ruth, *Truth and Convention in the Middle Ages: Rhetoric, Representation and Reality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; Ginzburg, Carlo, *Rapporti de forza. Storia, retorica, prova*, Milán, Feltrinelli, 2001; Skinner, Quentin, *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

<sup>4</sup> Al respecto, puede consultarse E. A. Clark, *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2004.

<sup>5</sup> *Epist.*, II, I, v. 156.

<sup>6</sup> Warburg, Aby, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Ithaca y Londres, Cornell University Press, 1995. Traducción y ensayo interpretativo por Michael P. Steinberg.

<sup>7</sup> Ginzburg, Carlo, *Tentativas*, Morelia, Michoacán, México, Universidad Michoacana de la Universidad de Hidalgo, Facultad de Historia, 2003, pp. 328-330; Pike, Kenneth L., *Linguistic Concepts. An Introduction to Tagmemics*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1982.

<sup>8</sup> El Kenz, David, *Le massacre, objet d'histoire*, París, Gallimard, 2005, p. 11.

<sup>9</sup> Wenzel, Eric, "Le massacre dans les méandres de l'histoire du droit", en El Kenz, *op.cit.*, pp. 28-31.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Butterlin, Pascal, "La figure du massacre dans l'histoire du Proche-Orient ancien: du stéréotype à la terreur calculée", en El Kenz, *op.cit.*, pp. 51-59.

<sup>12</sup> Eck, Bernard, "Essai pour une typologie des massacres en Grèce classique", en El Kenz, *op.cit.*, pp. 73-82.

<sup>13</sup> Heródoto, *Historias*, V, 82-84.

<sup>14</sup> Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, V, 85-113.

<sup>15</sup> Appiano, *Guerras civiles*, IV, 2-6.

<sup>16</sup> Herodiano, *Historia de los emperadores romanos de Marco Aurelio a Gordiano III*, IV, 8-9. Véase Bérenguer-Badel, Agnès, "Caracalla et le massacre des Alexandrins: entre histoire et légende noire", en El Kenz, *op.cit.*, pp. 121-135.

<sup>17</sup> Tortorel, Jacques & Perrissin, Jean. *Quarante tableaux ou Histoires diverses qui sont mémorables touchant les guerres, massacres, & troubles, advenues en France ces dernières années. Le tout recueilly selon le tesmoignage de ceux qui y ont esté en personne, & qui les ont veus, lesquels sont pourtraits à la vérité*, Genève, Jean de Laon, 1569.

<sup>18</sup> Simon Goulart, *Mèmoires de l'état de France sous Charles IX*, 1576.

<sup>19</sup> Ehrmann, Jean, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, París, Flammarion, 1986, pp. 21-51. "Massacre and Persecution Pictures in Sixteenth Century France", *Journal of the Warburg and Courthauld Institutes*, VIII, 1945, pp. 195-199.

<sup>20</sup> Óleo sobre tela, 142 x 177 cm, Beauvais, Musée départemental de l'Oise.

<sup>21</sup> Óleo sobre tela, 116 x 195 cm, París. Louvre.

<sup>22</sup> Garrisson, Janine, *Guerre civile et compromis, 1559-1598*, en *Nouvelle Histoire de la France Moderne 2*, París, Seuil, 1991, pp. 168-194.

<sup>23</sup> Óleo sobre tela, 94 x 154 cm, Lausanne, Museo Cantonal de Bellas Artes.

<sup>24</sup> Corradini, Mauro, *La caccia nell'arte*, Florencia, Vallecchi, 1993 (III vols.).

<sup>25</sup> Bok Van Kammen, Welnoet, *Stradanus and the Hunt*, John Hopkins Phd. Diss., 1977.

<sup>26</sup> Baroni Vannucci, Alessandra, *Jan Van Der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*. Milano-Roma, Jandi Sapi, 1997, n° cat. 693.

<sup>27</sup> Achilles, Katrin, *Johannes Stradanus: Venationes Avium. Zur Darstellung der Vogeljagd in der Graphik des 16. Jahrhunderts*. TU Berlin, 1980, pp. 23-25.

<sup>28</sup> Cit. en Böck, Angela, *Die Sala Regia im Vatikan*, Zurich, Olms, 1997, p. 92. Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori...*, ed. Gaetano Milanese, Florencia, Sansoni, 1906, tomo VIII, pp. 484-485.

<sup>29</sup> Cit. en Barocchi, Paola, *Vasari Pittore*, Florencia, Barbèra, 1964, p. 71. Frey, II, 776. Probablemente Vasari se refiere a la Sala Regia en el Vaticano y al Salón de los Quinientos en el Palazzo Vecchio de Florencia. Vasari, Giorgio, *op. cit.*, tomo VIII, p. 498.

<sup>30</sup> 2, *Sm*, 24:16-17.

<sup>31</sup> *Actes and monuments*, Londres, 1583, 2 vols.

<sup>32</sup> "Here children hanging about their parents, and parents affectionately embracing their children, were pleasant food for the swords and bloodthirsty minds of those who call themselves the Catholic Church".

<sup>33</sup> "Horrid carnage", "horrid butchery" son expresiones repetidas en el relato.

<sup>34</sup> "The king also commanded the day to be kept with every demonstration of joy, concluding now that the whole race of Huguenots was extinct."

<sup>35</sup> "The massacres on St. Bartholomew's day are painted in the royal saloon of the Vatican at Rome, with the following inscription: Pontifex, Coligny necem probat, i.e., 'The pope approves of Coligny's death.'"

<sup>36</sup> Gradowsky, Zalmen et al., *Des voix sous la cendre. Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau*, París, Calmann-Lévy / Mémoires de la Shoah, 2005.

<sup>37</sup> Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, París, Éditions du Minuit, 2003.