

Prólogo a la edición original

Desde el inicio de la guerra de EE.UU. contra Irak en 2003, las imágenes de las torturas de Abu Ghraib se recuerdan, sin duda, como unas de las más duras e inquietantes. Han sido reproducidas en periódicos y revistas de todo el mundo y vistas por casi todo aquel que tenga acceso a una televisión o a Internet. A pesar de que las fotografías publicadas, poco más de una docena, son tan solo una mínima parte de las miles que existen, su relevancia documental es evidente: en este lugar en particular, a una remota distancia de los Estados Unidos y en ese periodo particular, entre el año 2003 y el 2004, hombres y mujeres de las fuerzas armadas trataron a sus prójimos con desprecio y crueldad, desnudándolos, atándolos, abusando sexualmente de ellos, golpeando sus cuerpos con puños y palos, amenazándolos y atacándolos con perros, o matándolos¹. Este tipo de comportamiento, como establece la

1 El archivo completo con toda la documentación visual de las torturas y los abusos en la prisión de Abu Ghraib –contenido en un único DVD– fue puesto a disposición de *Salon.com* el 16 de febrero de 2006. Según el informe del agente especial James E. Seigmund del Comando de Investigación Criminal del Ejército de EE.UU., “una revisión de todos los soportes informáticos presentados a esta oficina reveló un total de 1.325 imágenes y 93 archivos de vídeo con abusos a presuntos detenidos, 660 imágenes de pornografía entre adultos, 546 imágenes de detenidos iraquíes muertos, 29 imágenes de soldados simulando actos sexuales, 20

Convención contra la Tortura de las Naciones Unidas, es claramente ilegal, jamás puede ser justificado y los autores deben ser identificados, arrestados y castigados con todo el peso de la ley militar, civil e internacional. Por añadidura, debe ponerse fin a toda norma, práctica o procedimiento que permita o fomente la tortura. Esto está claro, pero aun quedan muchos puntos sin resolver.

La culpabilidad, en su mayor parte, no ha sido reconocida y no se han infligido los castigos. El Congreso de los EE.UU. tan solo asistió a doce horas de testimonio bajo juramento acerca de Abu Ghraib en 2004 y no emitió ningún informe final. Cuatro investigaciones adicionales –encargadas por el Departamento de Defensa, el Ejército, la Armada y la CIA– dieron cuenta de 150 denuncias de tortura (etiquetadas de forma eufemística como “abuso”), pero solo se produjeron un puñado de enjuiciamientos y condenas². El Ejército estadounidense confirmó que al menos 27 muertes de prisioneros en Abu Ghraib fueron homicidios, pero la sentencia más larga recibida por un soldado condenado por asesinato fue de tres años³. Aunque los periodistas, abogados y defensores de los derechos humanos han puesto de manifiesto de forma inequívoca la responsabilidad de los altos mandos militares y las autoridades civiles por las políticas que consienten o legitiman la tortura, ninguno de estos ha sido acusado de los crímenes, ni ha sido despedido, degradado o reprobado. Las fotografías de Abu Ghraib no fueron objeto de debate o discusión

imágenes de un soldado con una esvástica dibujada entre los ojos, 37 imágenes de perros destinados a labores militares siendo utilizados en abusos a los detenidos y 125 imágenes de actos cuestionables”. http://www.salon.com/news/feature/2006/02/16/abu_ghraib/.

- 2 Véase el amplio informe del Proyecto sobre el Abuso de Detenidos y la Responsabilidad (DAA Project), elaborado por el Centro de Derechos Humanos y Justicia Global de la Facultad de Derecho de la Universidad de Nueva York, y las organizaciones *Human Rights Watch* y *Human Rights First*: <http://www.humanrightsfirst.info/pdf/06425-etn-by-the-numbers.pdf>
- 3 La muerte tristemente célebre de un detenido “fantasma” (indocumentado) llamado Manadel al-Jamadi en la prisión de Abu Ghraib, ampliamente documentada por fotografías de la prisión y numerosos testimonios, dio lugar a acusaciones contra diez miembros de la Armada. Nueve recibieron un castigo no judicial –una reducción de rango y cartas de amonestación– y el décimo fue absuelto. (DAA Project, Apéndice b.)

por parte de los candidatos en la campaña presidencial de 2004, y el asunto no impidió la reelección de George Bush. Alberto Gonzales, autor de una circular enviada al Presidente en la que argumentó que los EE.UU. tenían el derecho de torturar a los detenidos en la denominada “guerra contra el terror”, fue ascendido en 2005 desde su posición como Consejero de la Casa Blanca a Fiscal General. Todos los senadores republicanos, a los que se sumaron además seis demócratas, votaron a favor de su confirmación.

Aunque el presidente Bush sufrió un importante descenso de la popularidad durante el período 2005-2006, este hecho es atribuible en gran parte al huracán Katrina, los altos precios de la gasolina y los esfuerzos en una guerra fallida, pero no como consecuencia de las revelaciones sobre las torturas de prisioneros en Irak y en la Bahía de Guantánamo, sobre los centros de detención secretos en todo el mundo, o sobre las “rendiciones extraordinarias” –una práctica (específicamente prohibida por la Convención de la ONU mencionada anteriormente) basada en el secuestro y traslado de sospechosos de terrorismo a lugares donde la tortura se practica de forma rutinaria–.

De este modo, es razonable suponer que la mayoría de los ciudadanos estadounidenses no están especialmente molestos por el hecho de que EE.UU. practique la tortura. Mientras que una encuesta realizada por *Gallup* inmediatamente después de la publicación de las fotografías de Abu Ghraib indicaba que el 54 por ciento de los estadounidenses estaban “muy molestos” por las revelaciones, un año más tarde ese número había disminuido ya hasta el 40 por ciento. En diciembre de 2005, una encuesta de *AP/Ipsos* reveló que el 61 por ciento de los estadounidenses estaba de acuerdo en que la tortura podía estar justificada en algunas ocasiones⁴. El informe de mayo de 2006 sobre la tortura estadounidense en Guantánamo redactado por el Alto Comisionado de la ONU para los Derechos Humanos fue ampliamente divulgado en

4 Los resultados de las encuestas se pueden consultar en los siguientes enlaces: <http://www.publicagenda.org/specials/terrorism/terror.htm>; www.abcnews.go.com/us/wirestory?id=1378454.

los periódicos, la radio y la televisión, pero no generó grandes protestas, ningún clamor público o investigaciones del Congreso. ¿Es posible que un gran número de estadounidenses haya llegado a aceptar la tortura como una aburrida cuestión puramente rutinaria?

¿Y si hay algo en las propias imágenes, y en las imágenes de tortura del pasado en diferentes medios, que ha mitigado la natural respuesta humana de indignación? ¿Y si los escenarios sexualizados, tan frecuentemente visibles en las fotografías de Abu Ghraib, en lugar de hacer las imágenes de abusos y tortura más horribles, tuvieron en realidad el efecto contrario? ¿Y si la ciudadanía estadounidense y los fotógrafos amateurs de Abu Ghraib comparten una especie de ceguera moral —llamémoslo el “efecto Abu Ghraib”— que les permite ignorar, o incluso justificar, aunque solo sea de manera parcial o provisional, las muestras de degradación y brutalidad que vemos en las fotografías? ¿Y —por último, de manera algo más esperanzadora— si el “efecto Abu Ghraib” puede ser socavado, o en cierta medida desplazado, mediante su denuncia, análisis y discusión pública?

Cualquier esfuerzo por descubrir y debilitar el efecto Abu Ghraib requerirá una cuidadosa atención a estas inquietantes fotografías; no hay alternativa. Si queremos estimar su alcance y trascendencia, será necesario que las entendamos como imágenes enclavadas en una larga historia. Nótese que empleo las palabras “fotografía” e “imagen” para describir la evidencia de Abu Ghraib. Aunque poseen una forma y una estructura discernible —lo que los historiadores del arte llaman “estilo”—, las fotografías de Abu Ghraib, por supuesto, no son obras de arte. No fueron pensadas para ser vistas o exhibidas como tal (en galerías o museos, por ejemplo) y sus creadores no tenían ninguna formación (por lo que sabemos) en escuelas de arte o academias, o conocimientos significativos sobre obras de arte del pasado o del presente⁵. Sin embargo, esto

5 Esta no es una cuestión relacionada con la calidad de las imágenes o la habilidad de los fotógrafos. Adolf Hitler era sin duda peor pintor que los guardias de Abu Ghraib fotógrafos, pero sus paisajes rurales y urbanos eran claramente obras de arte; él tenía previsto exponerlas, que fueran vistas, discutidas y compradas como tal. Ahora no son más que banales muestras de una

no significa que las imágenes de Abu Ghraib deban ser excluidas de la comparación con obras que pertenecen a la historia del arte. La visión, el ver y las representaciones también tienen sus historias. La imaginación visual de los individuos y las comunidades se desarrolla a través de generaciones.

Si bien es cierto que no todas las imágenes son obras de arte, todas las obras de arte sí son imágenes y, debido a su carácter especial, las fotografías de Abu Ghraib —su representación de la tortura y el sufrimiento en tiempos de guerra— pertenecen a un conjunto muy grande e ilustre culturalmente. Como mostraré a continuación, contienen motivos y temas peculiares que tienen su origen aproximado en la escultura de la antigüedad greco-romana y reaparecen posteriormente con regularidad en buena parte del arte occidental (en el epílogo aludiré a este problemático término). En definitiva, las fotografías de Abu Ghraib no son obras de arte, pero los materiales y herramientas de la historia del arte son esenciales para entender y contrarrestar sus efectos.

maldad emergente. Sobre la carrera de Hitler como artista, véase O. K. Werckmeister, "Hitler the Artist", *Critical Inquiry*, XXIII/2 (diciembre 1997), pp. 270–97.

Prólogo a la edición en castellano

La historia del arte está inextricablemente ligada a la historia de la tortura. El helenístico *Altar de Pérgamo* representa al gigante mortal Alcioneo sostenido y atormentado por la diosa Atenea. El grupo escultórico del *Laocoonte y sus hijos* –igualmente, una imagen de castigo y tortura– sirvió como modelo para los artistas del Renacimiento tardío y el barroco, entre los que encontramos a Gianlorenzo Bernini y Francisco de Zurbarán, y como inspiración en generaciones de historiadores del arte y estudiosos de la estética. De la contemplación del grupo del Laocoonte, J.J. Winckelmann concluyó en 1755 que la esencia de la escultura griega era la expresión de una “noble sencillez y serena grandeza”. Aproximadamente una década después, Gotthold Lessing utilizó el Laocoonte para definir los ámbitos diferenciados de la poesía y la pintura, o de las artes temporales y las espaciales. Él también rechazó la idea de que la escultura antigua representase la tortura, viendo en ella tan solo un “tenue gemido de angustia”.

Sin embargo, desde el siglo XVIII, muchos artistas y críticos han visto, descrito y condenado la tortura. William Hogarth, George Romney, William Blake o Francisco de Goya, realizaron obras de arte cuyo propósito esencial era refutar la mentalidad instrumental de la tortura –la idea de que esta es un medio válido para obtener la verdad–. Goya

adoptó especialmente esta postura crítica y su grabado *La seguridad de un reo no exige tormento* podría ser una glosa al tratado *De los delitos y las penas* del gran jurista y filósofo italiano Cesare Beccaria, en el que se describe que la tortura es: 1) inútil para la evaluación de los testimonios (el criminal fuerte puede soportar el dolor y permanecer en silencio, el débil puede confesar un crimen del que es inocente y prácticamente cualquiera mentirá para evitar el dolor); 2) una violación de la justicia si se aplica a alguien que aún no ha sido hallado culpable de un delito; 3) inútil como elemento disuasorio, ya que se aplica a los culpables y los inocentes por igual; y 4) absurda como medio para purgar la inmoralidad, puesto que ataca al cuerpo y no puede afectar a los sentimientos morales. Prácticamente desde el inicio hasta el final de su carrera, Goya expuso, examinó y atacó el uso generalizado de la tortura en España.

En los siglos XX y XXI, numerosos artistas y movimientos artísticos —de George Grosz a Leon Golub, de John Heartfield a Hans Haacke, pasando por el cubismo y el conceptualismo— hicieron de su oposición a la tortura una de las bases fundamentales de su arte y estética. Como muchos artistas e historiadores del arte de los últimos dos siglos han sostenido, la práctica de la tortura es uno de los grandes enemigos de la ilustración y la autonomía humana, y las fuerzas progresistas deben seguir presionando para lograr su erradicación.

Pero tras un período de significativo declive, la tortura hoy está resurgiendo. Es un elemento fundamental (aunque generalmente desmentido) de la política exterior de los EE.UU. y de la policía nacional. Además de su uso contra los sospechosos de terrorismo en los *black sites* (centros clandestinos de detención) a lo largo de todo el mundo, es igualmente una práctica generalizada en las prisiones de Estados Unidos, especialmente mediante el aislamiento prolongado. La tortura se emplea a menudo por grupos insurgentes en África y Oriente Medio, y por narcotraficantes en México, América Central y del Sur. Las fuerzas militares rusas han sido acusadas de abusar y torturar a civiles chechenos. La tortura se utiliza incluso a veces en países con una adhesión teóricamente contundente a la ley, incluidos los de la Unión Europea.

Varios centros de detención en Francia han sido criticados por organizaciones encargadas de velar por los derechos humanos al permitir abusos equivalentes a la tortura. Los recientes informes de Amnistía Internacional sobre episodios de tortura llevados a cabo por las fuerzas de seguridad españolas contra presuntos miembros de ETA e inmigrantes ilegales sugieren que España podría necesitar un nuevo Goya.

La tortura aparece también ampliamente representada en las películas, la televisión y los videojuegos —de hecho, a menudo es escenificada como una forma de intimidad, e incluso a veces como un acto de bondad entre amantes, amigos o miembros de una familia, como en las series estadounidenses *24* y *Homeland*—. ¿Cómo pueden los artistas, los historiadores del arte y los críticos responder a la reactivación de esta antigua barbarie? ¿Cómo pueden las instituciones artísticas —las escuelas, universidades, galerías y museos— adaptar sus programas y prácticas para responder a esta nueva atrocidad? *El efecto Abu Ghraib* pretende alentarnos a abordar estas cuestiones. Piensa en la tortura, sostiene: mírala, dala a conocer, y confróntala a fin de acabar con ella.

STEPHEN F. EISENMAN, Highland Park, Illinois, 21 de marzo de 2014.



Semejanza

[Semejanza]

Las fotografías realizadas por civiles, soldados y mercenarios en la prisión de Abu Ghraib horrorizaron a gran parte del mundo cuando fueron difundidas y publicadas por vez primera en la primavera de 2004¹. Yo también me sentí consternado pero, como historiador del arte, mi indignación vino acompañada de un *shock* producido por cierto reconocimiento: a pesar de que estas brutales imágenes de una prisión en el Irak ocupado no son obras de arte (de hecho, estaban destinadas a ser vistas solamente por un puñado de personas), sin embargo, evocaban de forma insistente valiosas esculturas y pinturas de un pasado lejano. Los prisioneros en Abu Ghraib estaban expuestos en la misma postura subordinada en la que se representó a los guerreros derrotados en las esculturas griegas helenísticas; los desnudos presos de la “guerra global contra el terror” estaban posicionados (como en un *tableau vivant*) del mismo modo que los esclavos amarrados de Miguel Ángel; los cuerpos angustiados evocaban a los santos martirizados de las iglesias barrocas. En resumen, los musulmanes de hoy en día parecían haber sido trans-

1 Seymour M. Hersh, “Torture at Abu Ghraib”, *The New Yorker*, 10 de mayo 2004: www.newyorker.com/printables/fact/040510fa_fact; véase también su libro *Chain of Command: The Road from 9/11 to Abu Ghraib* (Nueva York: Harper Collins, 2004).

portados —encapuchados y encadenados— al mármoleo altar de Pérgamo en Berlín, a las colecciones del Louvre en París o al crucero de la Basílica de San Pedro en Roma. La semejanza era involuntaria o ¿podría existir un vínculo entre estas formas tan distantes temporal y culturalmente? ¿Existía quizás un imaginario visual común subyacente a estos diversos objetos e imágenes?

En las semanas y meses posteriores a su publicación inicial, mientras se acumulaban los comentarios sobre las imágenes de Abu Ghraib, resultó evidente que tan solo algunos compañeros advirtieron algo al respecto y, aun habiéndolo hecho, pocos decidieron comentar estas llamativas similitudes entre las fotografías de los hombres y mujeres musulmanes torturados y las obras de arte procedentes de la antigüedad, el renacimiento o el barroco realizadas para poderosos monarcas, clérigos y aristócratas². Al contrario, la mayoría de críticos e historiadores del arte vieron en estas crueles fotografías los contornos distintivos del arte moderno contra la guerra (las obras de Francisco de Goya, Pablo Picasso, Ben Shahn y Leon Golub, entre otros). Sin lugar a dudas, las similitudes visuales entre imágenes individuales son sorprendentes: por ejemplo, la establecida entre uno de los dibujos de Goya sobre la Inquisición y la imagen icónica de un recluso obligado a permanecer durante horas sobre una caja con cables colgando de sus brazos (fig. 1 y 2)³.

Ambos están cubiertos con un escapulario toscamente recortado que los ridiculiza en lugar de ajustarse a los contornos del cuerpo. La prenda del primero es una *samarra* de papel o *sambenito* ceñido a la cintura con una inscripción donde aparecen escritos el nombre del hereje condenado y una lista de sus supuestos delitos; la del segundo

2 Encontramos una excepción en la breve reflexión de la arquitecta libanesa Samia Nassar Melk, quien comparó la fotografía de un prisionero desnudo de espaldas al espectador y con los brazos extendidos con el *David* de Bernini y algunas obras no especificadas de Caravaggio. Véase Samia Nassar Melki, “A Letter from Beirut, Caravaggio in Iraq”, *Counterpunch*, 3 de junio 2004, <http://www.counterpunch.org/melki06032004.html>.

3 La comparación fue realizada por Jeff Sharlet, “Pictures from an Inquisition”, *The Revealer: A Daily Review of Religion and the Press*, 30 abril 2004, puede visualizarse en: http://www.therevealer.org/archives/revealing_000355.php.



Fig. 1 Francisco de Goya, *Victima de la Inquisición*, dibujo perteneciente al álbum C o de la Inquisición. 1810-14, Píncel, aguada, tinta china.



Fig. 2 El prisionero conocido como 'Gilligan' en Abu Ghraib, 2003.

es un poncho que holgadamente recubre sus extremidades y el torso, probablemente fabricada por el propio prisionero a partir de una manta áspera, única protección que le proporcionaron los guardias e interrogadores⁴. Los dos tienen los pies muy juntos, el primero los tiene atados mediante una cuerda y el segundo debido a las estrechas dimensiones de la pequeña caja de racionamiento de cartón. Cada uno lleva un sombrero alto, cónico: una *carocha* en el caso del primero, portada por las víctimas del auto de fe español y típicamente decorada con llamas y diablos; una

4 El texto en la figura de Goya dice lo siguiente: “Le pusieron mordaza por que hablaba. Y le dieron palos en la cara. Yo la bi en Zaragoza à Orosia Moreno Por que sabia hacer Ratones”. Juliet Wilson- Bareau, *Goya: Drawings from his Private Albums* (Londres: Lund Humphries, 2001), pp. 180–81. [Texto en castellano tomado de: <http://goo.gl/Q4YZU2>]

capucha el segundo, probablemente de yute, utilizada por los militares estadounidenses para desorientar, torturar y deshumanizar a los presos. Recuerda a los capirotos empleados en su día para castigar a los malos estudiantes, a las capuchas usadas por los miembros del Ku Klux Klan y posteriores organizaciones racistas estadounidenses o a las que portaban verdugos y víctimas.

Pero incluso este breve comentario sobre ambas imágenes revela que cualquier similitud entre ellas es solamente superficial, puesto que —más allá de las diferencias en el vestuario y las circunstancias históricas— el fin de la primera era tratar de prevenir la posibilidad de un mundo futuro como el que se expone en la segunda. Del mismo modo, la distancia entre las obras de Picasso, Shahn o Golub y las fotografías de Abu Ghraib es igualmente significativa. La tradición moderna en el arte —desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XX— ha contado con múltiples y diversas iteraciones nacionales, que abarcan muchos estilos y temáticas, pero aun proviniendo de España, Estados Unidos, Francia o México, casi siempre ha articulado una visión de la subjetividad que excluye el tratamiento de los seres humanos como cosas⁵. Existe bajo la rúbrica moderna del “imperativo categórico” la idea, presente en la filosofía de Kant, de que los individuos deben actuar solamente de acuerdo con los principios o máximas que desearían convertir en ley universal. Cualquiera que sean sus políticas particulares, el arte moderno —ya sea un paisaje de Cézanne, un mural de Rivera, una naturaleza muerta de Picasso o un *dripping* de Jackson Pollock— ha representado implícitamente el valor de la independencia personal y el pensamiento autónomo⁶.

- 5 Una excepción sería el futurismo italiano, que sostuvo la belleza dinámica del poder, la maquinaria y la guerra. En *La canción del automóvil* Marinetti escribió en 1909 “con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a *serpientes* de aliento explosivo... parece correr sobre metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*”.
- 6 Incluyo entre estas obras de arte modernas las que resaltan la cosificación o “auto-alienación” (véase texto y nota 11, más adelante) —como la de Seurat, Léger, Mondrian y otros— con el fin de posibilitar que las personas vean, comprendan y potencialmente rechacen su propia alienación. Véase Michael W. Jennings, *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1987), p. 172; citado en Miriam Bratu Hansen,

En primer lugar, ha obedecido a los mandatos del arte y a las reglas de la imaginación y no a los dictados de un grupo o facción. Cuando no ha sido así, las obras de arte moderno han coqueteado con el autoritarismo. Las fotografías de torturas de Abu Ghraib consagran precisamente la objetivación y el pensamiento heterónomo: la idea de que a ciertas personas, en virtud de su raza, religión, nacionalidad, género o preferencia sexual, se les pueden negar sus derechos básicos a la libertad de actuación, asociación o pensamiento (o incluso a la vida misma) y cuyo mayor imperativo ético se reduce a acatar órdenes. Las fotos de Abu Ghraib representan un universo moral en el que las personas son utilizadas como meros medios (desechables) para diferentes fines: la gratificación del torturador, la obtención de información, la camaradería de las fuerzas de ocupación y la inscripción coercitiva sobre los cuerpos y mentes de una determinada superioridad o inferioridad nacional, racial y religiosa.

Pocos observadores podrían pasar por alto estas distinciones fundamentales entre las obras de arte modernas y las imágenes de tortura; de hecho, fueron a menudo la razón que dio pie a la comparativa. Pero, al igual que la comparación de las fotografías con las pinturas y esculturas clásicas (o de inspiración clásica), las diferencias entre el arte moderno y las fotografías han sido extrañamente desatendidas en las discusiones críticas. En verdad, tras la oleada inicial de atención por parte de los medios de comunicación en 2004, las propias imágenes de Abu Ghraib —en comparación con las cuestiones que rodean los episodios de tortura por parte de los Estados Unidos— no han sido objeto de una gran consideración crítica, contribuyendo a una sensación generalizada de impotencia ante el amplio registro visual de las crueldades perpetradas en nombre de los ciudadanos estadounidenses y británicos. Este libro aborda esa aporía crítica y propone una interpretación de las fotografías en sintonía con el desarrollo histórico del arte, la imaginería europea y la cultura popular moderna. Se interroga a su vez sobre el modo en que se transmiten las imágenes de tortura, poder y dominación de una generación a la siguiente.

“Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema”, *October* 109 (verano 2004), p. 25.

te y cómo la memoria visual y el cuerpo físico terminan ampliamente embebidos por ellas. Al interrogar a estas imágenes y prácticas, espero que resulten menos familiares y agradables, dificultando, así, la facilidad con la que son utilizadas por los poderes imperiales y soberanos.

Las fotografías realizadas en la prisión de Abu Ghraib –al mismo tiempo inquietantes y familiares en su forma y contenido, y demandando a la vez que rechazando una interpretación– evocan un ámbito perceptivo e imaginativo que Sigmund Freud llamó *unheimlich*, lo siniestro. El tema y título de su célebre ensayo de 1925, *Lo siniestro* (o lo ominoso), es ya un término habitual en la estética así como en la psicología: es tanto la designación de un efecto artístico o literario sorprendente (empleado por ejemplo en el siglo XIX por diversos escritores de relato corto como E.T.A. Hoffmann o Edgar Allan Poe), como la sensación que surge a consecuencia de una perturbación de la mente. Dicha alteración –a veces un síntoma de profunda enajenación mental y en otras ocasiones una mera sombra que pasa sobre la conciencia– es causada por una obsesión, una compulsión o una descarga repentina de entendimiento. Según Freud, los desencadenantes habituales de lo siniestro acontecen cuando se dan coincidencias frecuentes, cuando nuestros pensamientos exactos se hacen reales o nuestros propios deseos se convierten en realidad, cuando percibimos la mirada de un mal de ojo, cuando nos confrontamos con nuestro semejante o doble o cuando vemos similitud en algo que para los demás es manifiestamente diferente. Freud sostiene, además, que el *shock* de lo siniestro a menudo deriva de su invocación de pensamientos y miedos primigenios, especialmente el deseo edípico y el temor a la castración. Lo siniestro es una cosa o suceso que tiene la capacidad de solidificar los pensamientos, desorientar los sentidos y ocluir a la razón. Puede ser experimentado en cualquier momento y, de hecho, es más vívido cuando menos se le espera. “Lo ominoso”, escribe Freud, acaso sea “lo familiar-entrañable [*Heimliche/Heimische*] que ha experimentado una represión y retorna desde ella”⁷.

7 Sigmund Freud, *The Uncanny*, traducido por David McLintock (Londres y Nueva York: Penguin Books, 2003), p. 148. [Traducción tomada de: *Sigmund Freud. Obras Completas*, XVII. Trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu, 1992)]

Al ver las fotografías de Abu Ghraib, muchos críticos e historiadores del arte experimentaron la confusión de lo ominoso porque veían en la disposición jerárquica de los cuerpos, en los burlescos escenarios eróticos y en las expresiones de júbilo triunfal de los rostros de los captores, algo inquietante e intensamente familiar que, sin embargo, no podía ser identificado o totalmente evocado en la conciencia. Lo que reconocieron, pero rápidamente olvidaron –en un proceso similar a lo que Freud, en un texto precedente, había llamado “acto fallido”–, es un componente clave en la tradición clásica del arte que se remonta más de 2.500 años atrás, al menos hasta la época de Atenas. Se trata de un elemento visible en el equilibrio de los animales masacrados en el friso Panatenaico; en la crueldad de la Batalla entre Dioses y Gigantes del Altar de Pérgamo; en el fervor anti-islámico de un fresco de Rafael en el Palacio Vaticano; en el erotismo morboso de uno de los esclavos marmóreos (y el *Hamán crucificado* que pintó en el techo de la Capilla Sixtina) de Miguel Ángel; y en la exquisita angustia de un colosal santo esculpido por Bernini en la Basílica de San Pedro. Y sigue desarrollándose y prosperando hoy día –a menudo de forma extraña y marchita– en los medios populares de comunicación estadounidenses. Ese rasgo distintivo de la tradición clásica occidental es específicamente un motivo en el que personas torturadas y animales atormentados parecen aprobar su propio abuso, algo a lo que yo llamo, siguiendo la estela del célebre historiador del arte Aby Warburg, una *Pathosformel* (“fórmula de *pathos*”). Es el signo de lo que Otto Karl Werckmeister ha llamado “la introversión de la ideología en la sensibilidad”, es decir, las huellas fisonómicas de la subordinación internalizada⁸. Es la marca de una reificación *in extremis*, ya que representa al cuerpo como algo voluntariamente alienado por la víctima (incluso hasta el punto de la muerte) en aras del placer y la exaltación

8 Stephen Eisenman y Karl Werckmeister, *Culture and Barbarism: A History of European Art* (manuscrito inédito), n.p. La formulación de Werckmeister ha resultado fundamental para mi propia comprensión de las fotografías de Abu Ghraib. Véase también Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa Effekt: Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001* (Berlín: Form+Zweck, 2005). Mi título pretende ser un homenaje a su excelente libro.

del opresor. Este motivo mítico constituye una de las bases ignoradas de la unidad de la tradición clásica en el arte europeo u occidental. Esta unidad, sin embargo, se transmite generalmente por medio de una fábula (contada a generaciones de estudiantes en los libros de texto universitarios, que será brevemente abordada en el Epílogo): la exaltación del espíritu humano en la obra maestra del arte.

La fórmula de *pathos* aquí descrita perduró —con variaciones considerables— desde la antigüedad hasta la mitad del siglo XIX, desapareciendo al menos de una parte de la producción artística y cultural europea y americana (la vanguardia modernista) a finales del siglo XIX y XX, para reaparecer refulgente con el ascenso del fascismo. Infectó a la cultura industrial o de masas a partir de la mitad del siglo pasado y fue posteriormente conferida por los burócratas estatales, los oficiales militares y la industria cultural, como una maldición, sobre la imaginación visual de las almas moralmente heridas que patrullan los calabozos del imperio estadounidense. Por tanto, lo que las fotografías de Abu Ghraib también revelan y lo que la mayoría de comentaristas —aflijidos por el choque de lo siniestro— olvidan (o desean negar), es ese carácter perfectamente corriente u ordinario de estas imágenes en la historia de la representación europea y estadounidense, así como los recurrentes episodios de torturas practicados por parte de los Estados Unidos a lo largo de su historia, desde los territorios nativos del oeste continental hasta Vietnam y desde las comisarías de Chicago hasta el campo de concentración de Guantánamo en Cuba⁹.

9 La represión de la resistencia filipina por parte de los EE.UU. es un ejemplo histórico e instructivo. Véase el resumen histórico incluido en John Bellamy Foster, Harry Magdoff y Robert W. McChesney, “Kipling, the ‘White Man’s Burden’ and US Imperialism”, en *Pox Americana: Exposing the American Empire*, ed. John Bellamy Foster y Robert W. McChesney (Nueva York: Aakar Books, 2006), pp. 13–18. Para conocer mejor el método de la tortura del agua practicada en Vietnam (y empleada regularmente en Irak), véase Jonathan Schell, *The Real War: The Classic Reporting on the Vietnam War* (Nueva York: Da Capo Press, 2000), pp. 114–15. Sobre la tortura en Chicago, véase John Conroy, *Unspeakable Acts, Ordinary People: The Dynamics of Torture* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2001). El 11 de mayo de 2006, el Comité de las Naciones Unidas contra

Las fotografías de torturas en la prisión de Abu Ghraib pueden ser vistas como el producto, en palabras de Warburg, de una “herencia almacenada en la memoria”¹⁰. Son la expresión de una visión malévolamente en la que los vencedores militares son omnipotentes, además de poderosos, y los vencidos no son solo subordinados, sino también abyectos e incluso inhumanos. Según esta perspectiva brutal, la presencia de estos últimos justifica a los primeros; la supuesta bestialidad de la víctima justifica la violencia aplastante del opresor. O como escribe Michael Taussig, refiriéndose a las torturas administradas por los agentes de la junta argentina durante la Guerra Sucia (1976-1983): “los militares y la nueva derecha, al igual que los conquistadores de la Antigüedad, descubren el mal que han atribuido a estos extraños, para acabar imitando el salvajismo que les atribuían”¹¹. El Departamento de Estado de los Estados Unidos que autorizó la violencia en Argentina (entonces dirigido por Henry Kissinger), ha adoptado el mismo principio en Irak, Afganistán y el resto de escenarios en los que libra esta guerra global contra el terrorismo¹². Y al hacerlo, ha recogido una antigua fórmula de *pathos* representada en el arte clásico, proporcionando a soldados y a civiles algunas de las armas más despiadadas y crueles de su arsenal.

la Tortura publicó un informe de once páginas en el que se describía un patrón de comportamiento habitual de la policía de Chicago contra los sospechosos negros basado en la tortura y el maltrato.

- 10 E. H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Londres: The Warburg Institute, 1970), pp. 244–5 [Existe edición en castellano: *Aby Warburg: una biografía intelectual* (Alianza Editorial, 1992)]. Véase también Felix Gilbert, “From Art History to the History of Civilization: Gombrich’s Biography of Aby Warburg”, *The Journal of Modern History*, XLIV/3 (1972), pp. 381–91.
- 11 Michael Taussig, “Culture of Terror – Space of Death: Roger Casement’s Putumayo Report and the Explanation of Torture”, *Comparative Studies in Society and History*, XXVI/3 (1984), p. 470.
- 12 Duncan Campbell, “Kissinger approved Argentinian ‘dirty war’”, *The Guardian*, 6 de diciembre 2003, p. 1; véase también *When States Kill: Latin America, the US, and Technologies of Terror*, ed. Cecilia Menjivar y Nestor Rodriguez (Austin, Texas: University of Texas Press, 2005).