



EDICIÓN 16
JULIO - DICIEMBRE 2022
E-ISSN 2389-9794



Zoran Mušič y la experiencia visual del cuerpo en el campo de concentración de Dachau

Luis-Fernando Vélez-Osorio





Zoran Mušič y la experiencia visual del cuerpo en el campo de concentración de Dachau*

Luis-Fernando Vélez-Osorio**

Resumen: en los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, el hombre experimentó la pérdida radical de su cuerpo. Las extenuantes jornadas de trabajo, el frío o el calor, y el hambre crónica, desgarraron el *cuerpo material*, al tiempo que destruyeron el *cuerpo social*, entendido como encarnación de las costumbres y la cotidianidad propia de los respectivos lugares de origen de los prisioneros. En tales condiciones, de los hombres que fueron deportados, solo quedaron cadáveres que si acaso se movían... En este escenario, en el campo de Dachau, deambula y mira de frente el pintor esloveno Anton Zoran Mušič, un deportado más, quien se empeña en dibujar el estado en ruinas de esos cuerpos, pues ve en ellos algo que no podían perder más, algo indestructible,

* **Recibido:** 29 de julio de 2021 / **Aprobado:** 14 de octubre de 2021 / **Modificado:** 31 de enero de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría “El nacimiento del paisaje en Zoran Mušič”. El proyecto no contó con financiación institucional.

** Magíster en Estética por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (Medellín, Colombia). Profesor de la Facultad de Psicología de la Universidad de San Buenaventura sede Medellín (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0002-9964-7095>  luvelezo@unal.edu.co

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Vélez-Osorio, Luis-Fernando. “Zoran Mušič y la experiencia visual del cuerpo en el campo de concentración de Dachau”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 16 (2022): 99-119.





algo que él mismo nombra como *esencial*. De la mano de autores como Colette Soler, Primo Levi y Maurice Blanchot, este trabajo busca acercarse a eso *esencial* enunciado por el pintor, analizando algunos aspectos de su surgimiento en el campo de concentración, y su efecto en los dibujos que realizó allí.

Palabras clave: campos de concentración; experiencia visual; cuerpo; cadáveres; dibujos; Zoran Mušič; Segunda Guerra Mundial; nazismo; siglo XX.

Zoran Mušič and the Visual Experience of the Body in the Dachau Concentration Camp

Abstract: in the concentration camps of World War II, the man experienced the radical loss of his body. The strenuous days of work, the cold or the heat, and chronic hunger tore apart the material body, while at the same time destroying the social body, understood as the incarnation of the customs and daily life typical of the respective places of origin of the prisoners. In such conditions, of the men who were deported, only corpses were left that in case they moved... In this scenario, in the Dachau camp, the Slovenian painter Anton Zoran Mušič, one more deportee, wanders and looks straight ahead, who insists on draw the ruined state of those bodies, because he sees in them something that they could not lose anymore, something indestructible, something that he himself names as essential. Hand in hand with authors such as Colette Soler, Primo Levi and Maurice Blanchot, this work seeks to approach that essential enunciated by the painter, analyzing some aspects of his appearance in the concentration camp, and his effect on the drawings he performed there.

Keywords: concentration camps; viewing experience; body; corpses; drawings; Zoran Music; Second World War; Nazism; twentieth century.

Zoran Mušič e a experiência visual do corpo no campo de concentração de Dachau

Resumo: nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, o homem experimentou a perda radical de seu corpo. As extenuantes jornadas de trabalho, o frio ou o calor e a fome crônica dilaceraram o corpo material, ao mesmo tempo em que destroem o corpo social, entendido como a encarnação dos costumes e do cotidiano típicos dos respectivos lugares de origem dos prisioneiros. Nestas



condições, dos homens que foram deportados, sobram apenas cadáveres que caso se mexessem... Neste cenário, no campo de Dachau, o pintor esloveno Anton Zoran Mušič, mais um deportado, vagueia e olha para a frente, que insiste em desenhar o estado de ruína daqueles corpos, pois vê neles algo que não poderiam mais perder, algo indestrutível, algo que ele mesmo nomeia como essencial. De mãos dadas com autores como Colette Soler, Primo Levi e Maurice Blanchot, este trabalho busca se aproximar daquele essencial enunciado pelo pintor, analisando alguns aspectos de sua aparição no campo de concentração, e seu efeito nos desenhos que ali fez.

Palabras-clave: Campos de concentração; experiência de visualização; corpo; cadáveres; desenhos; Música Zoran; Segunda Guerra Mundial; Nazismo; século XX.

Introducción

Anton Zoran Mušič (1909-2005)¹ fue un pintor esloveno activo en la segunda mitad del siglo XX. Tuvo una obra numerosa que lo hizo reconocido en todo el continente europeo, llegando incluso a ser galardonado con premios como el *París* de Cortina d'Ampezzo. También perteneció a la Escuela de París, y se movió entre los principales círculos culturales de Italia, Francia y Croacia.

Uno de los aspectos más llamativos de su biografía y su obra es que Mušič fue prisionero del campo de concentración de Dachau en la Segunda Guerra Mundial. Entre 1944 y 1945 padeció todo tipo de maltratos mientras dibujaba lo que veía: un montón de prisioneros que, debido a las extenuantes jornadas de trabajo, los golpes, el hambre, el frío y el calor extremos, las enfermedades, la constante posibilidad de morir, fueron reducidos a unos seres que si acaso se movían. Los dibujos y, en general, la visión de dichos cuerpos marcó la vida y la obra del artista, puesto que se convirtió en una experiencia que siempre tendría presente, hasta el punto de volver directamente a ella en obras futuras como *No somos los últimos*.

En este texto nos vamos a centrar en el período del campo de concentración, abordando puntualmente la experiencia visual del cuerpo en Zoran Mušič. Esta experiencia interesa porque, mientras el pintor padecía las atrocidades del lugar, miraba de frente y se empeñaba en dibujar el estado en ruinas de los cuerpos, puesto que, a pesar de la destrucción sistemática por parte del nazismo, vio en

1. Este texto respeta la acentuación original del apellido del artista. Si en las referencias aparece sin esta, es porque la referencia en cuestión no escribe el apellido de esta manera.



ellos algo que no podían perder más, algo indestructible. Tomando las palabras de Mušič, él vio en esos cuerpos algo *esencial*, que no es otra cosa que el estado más básico al que podían ser reducidos.

Distintos trabajos que se han hecho sobre Mušič resaltan la importancia de los dibujos y la experiencia del campo de concentración. Autores como Valeriano Bozal, Jean Vidal Oliveras, Frank Getlein, Giovanna Dal Bon, entre otros, se detienen en este momento de la vida del pintor para pensar las implicaciones en su obra. A propósito de *No somos los últimos*, algunos piensan la actividad artística como un ejercicio de la memoria, donde los dibujos del pasado se proyectan hacia el futuro como una reelaboración que presenta el sufrimiento humano²; otros retoman sus autorretratos para señalar un trazado que viene desde 1945³; también hay otros que reflexionan cómo las figuras cadavéricas de la obra posterior interpelan al espectador, haciendo que se pregunte por los dibujos y el contexto terrible que las antecede⁴. Si bien estos trabajos destacan la contundencia de este período, no se detienen mucho en la singularidad de la experiencia derivada de haber visto esos cuerpos devastados y reducidos, que Mušič reconoció. Este texto se ocupa de eso *esencial*, visto, enunciado y plasmado por el artista.

Distinto de un análisis iconográfico o un estudio filosófico y conceptual, este artículo propone un diálogo interdisciplinar que, siguiendo las palabras, los silencios y algunos dibujos de Zoran Mušič, nos permita acercarnos a esta experiencia visual. El recorrido se dividirá en tres momentos. En un primero, de la mano de la psicoanalista Colette Soler y de escritores y supervivientes como Imre Kertész y Primo Levi, se abordará el deterioro extremo de los cuerpos en los campos de concentración. Después de establecer este contexto, en un segundo momento nos ocuparemos de la concepción que Mušič tiene de lo *esencial*, centrándonos en sus entrevistas y algunos dibujos de cadáveres (que por derechos de autor solo podemos referenciar), y apoyándonos en otros pensadores de esta condición del cuerpo como Bruno Bettelheim, Belén Altuna y Maurice Blanchot, para contrastar y destacar la perspectiva tratada. Para finalizar, el texto plantea una posible relación entre lo *esencial* que el pintor ve en aquellos cuerpos reducidos y sus dibujos realizados en Dachau, llevados por la crítica a los lugares comunes de la representación de la muerte.

2. Jaime Vidal-Oliveras, "La belleza de los cadáveres", *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, no. 73 (2008): 34-45.

3. Giovanna Dal Bon, *Double portrait: Zoran Music. Ida Barbarigo* (Monza: Johan & Levi Editore, 2009).

4. Valeriano Bozal, "La barbarie corriente", en *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Valeriano Bozal (Madrid: Siruela, 2004), 27-38.

Cuerpo en ruinas

En la conferencia “Exilios de la palabra”⁵, la psicoanalista Colette Soler comenta que los afectos y las posiciones personales que se desprenden de la pérdida, o los exilios, provienen del cuerpo. Finalmente el cuerpo es lo que se desplaza en estas experiencias, y es la instancia que nos permite “tener al hombre”⁶, dar cuenta de lo que le sucede. La autora propone que, en los exilios, en los destierros, o en general, en estas formas de pérdida radical, son afectados dos tipos de cuerpo: uno que es socializado y pertenece al orden de las costumbres, y otro que es el de la supervivencia y las necesidades orgánicas. El primero de estos, que Soler nombra como cuerpo del *ethos*, es aquel cuerpo que se construye a partir de la interacción con otros en una geografía localizada. Es el cuerpo que, considerando su procedencia, toma forma a partir de las costumbres, los hábitos y demás elementos simbólicos, que se transmiten allí mediante la socialización; y que nos acompaña en lo que hacemos día a día como: tomar una ducha, arrodillarse para rezar, hablar una lengua en particular, etc. Debido a que su construcción depende de lo que le es socializado al nacer en un lugar, la psicoanalista afirma que este cuerpo es el que más se ancla a una tierra —o lugar de origen—, y por la misma razón, es el cuerpo que queda más herido después de la separación que supone el destierro.

En los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial, una parte de los maltratos contra los hombres consistía en destruir esta modalidad de sus cuerpos. Los deportados no solo fueron desplazados de sus lugares de origen, sino que también fueron separados de características propias de esas procedencias, como la nacionalidad, la lengua y, sobre todo, las costumbres que reflejaban vidas en libertad. Primo Levi, en “Si esto es un hombre”, menciona que la pérdida de este cuerpo comenzaba a sentirse cuando se percataban del nuevo modo de vida: si bien la introducción al campo ya anunciaba un estado de pérdida (puesto que ya habían sido separados de sus tierras y de sus hogares, y en la tortura que representa el ingreso al lugar, continuaban con sus familias, sus maletas, sus ciudadanías y sus nombres), era sobre la marcha que esta intuición realmente se cumplía. “Esta habrá de ser nuestra vida. Cada día según el ritmo establecido, *Ausrücken* y *Einrücken*, salir y entrar; trabajar, dormir y comer; ponerse enfermo, curarse o morir”⁷.

5. Colette Soler, “Exilios de la palabra”, conferencia presentada en la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano, Madrid, España, 16 de marzo de 2019.

6. Soler trae esta idea siguiendo la afirmación de Jacques Lacan: “Es por el cuerpo que podemos tener al hombre”. Y para los efectos de esta conferencia, explica que el poder que destierra *tiene* a los hombres vía el cuerpo ya que el hombre se encuentra tenido, o sujetado, por su propio cuerpo.

7. Primo Levi, “Si esto es un hombre”, en *Trilogía de Auschwitz* (Bogotá: Ariel, 2017), 58.





El campo de concentración fue eliminando los recuerdos de una vida socializada mediante una cotidianidad que era tan precisa como brutal. En las madrugadas eran despertados, en medio de golpes y gritos, para ser ordenados y empezar la jornada: unos corrían al exterior helado buscando los lavabos —de donde únicamente salía agua turbia—; otros se orinaban encima mientras corrían porque así ganaban tiempo para la distribución del potaje, que sería en cinco minutos. Todos los deportados, después de un par de semanas, tenían el hambre reglamentaria, un hambre crónica (que Levi afirma ser desconocida para los hombres libres), que hacía que añorasen el pedacito de pan y los sorbos de agua gris. Ya con el líquido en el estómago, empezaban la extenuante jornada de trabajo que se realizaba con ampollas en los pies provocadas por los zapatos, con el frío del invierno, y, sobre todo, con la muerte respirándoles en el cuello: pues podrían desfallecer, enfermar o ser fusilados en cualquier instante. Es a partir de una cotidianidad semejante que las costumbres que marcaron un cuerpo y un modo de vida se van difuminando. De nada sirve provenir de Gorizia, llamarse Zoran, ser católico, hablar esloveno⁸ o pintar, cuando padeces hambre, frío y estás obligado a realizar trabajos físicos durante todo el día. Hay un momento en el que estas características, que antes parecían fundamentales, dejan de serlo.

Con esto, surge una apreciación. Soler afirma que el cuerpo socializado puede no fundar grandes pasiones, pero despierta una profunda nostalgia⁹. Porque, gracias a las costumbres y los demás detalles simbólicos que lo forman, es el cuerpo que le recuerda al hombre su lugar de origen, y que le hace sentir seguro y resguardado. Pensemos en la lengua materna, los símbolos patrios o el trabajo que se desempeña; también pensemos en un paseo por las calles, el desayuno en la casa o una charla con los amigos. Cada referente ordena ese cuerpo y evoca lo que para el hombre es familiar y siente que lo protege. De aquí que trate de evitar su separación, pues esto representaría una herida de la cual probablemente no se podría curar. En el contexto de los campos de concentración es necesario señalar el valor de este cuerpo y el empeño de los prisioneros en protegerlo:

Sabemos que es difícil que alguien pueda entenderlo, y está bien que sea así. Pero pensad cuánto valor, cuánto significado se encierra aún en las más

8. Si bien la tendencia era a anular el valor de las lenguas, hay que señalar que, al interior del campo, hablar una lengua en particular podía tener, entre otros valores, uno práctico y decisivo. Era el caso del alemán, manejado por los SS, o el polaco en el caso de la mayoría de los *Kappos*. Entender una lengua —que otro no— podía significar mayores beneficios materiales que, a su vez, se convertían en menos hambre, menos frío o menos incomodidad. Lo que podía significar un día más con vida. Aunque es una excepción, el esloveno de Mušič fue un ejemplo de ello: en su entrevista con Michael Peppiatt dice que, por agradecerle en esloveno a la chica eslovena de los potajes en su viaje de deportación, recibió una cucharada más. Ver Michael Peppiatt, *Zoran Music. Entrepreneurs 1988-1998* (París: L'Échoppe, 2000), 32.

9. Soler, "Exilios".



pequeñas de nuestras costumbres cotidianas, en los cien objetos nuestros que el más humilde mendigo posee: un pañuelo, una carta vieja, la foto de una persona querida. Estas cosas son parte de nosotros, casi como miembros de nuestro cuerpo; y es impensable que nos veamos privados de ellas, en nuestro mundo, sin que inmediatamente encontremos otras que las sustituyan, otros objetos que son nuestros porque custodian y suscitan nuestros recuerdos.¹⁰

El esfuerzo por conservar algo de las costumbres habla de la importancia que tenían para los deportados, y por lo mismo, también habla de la crueldad de ser separados de ellas. No obstante, el cuerpo socializado no fue lo único que el hombre perdió en el campo de concentración. Hubo otra pérdida, tal vez más radical.

Como bien lo advierte Soler, existe un segundo cuerpo que también padece el exilio: se trata del cuerpo orgánico o de las necesidades. A diferencia del primero, este cuerpo está conformado por la materia, por la biología. Es el conjunto de carne que pisa la tierra, que tiene sensaciones como hambre, frío o calor, que vive, y en algún momento muere. La autora afirma que es el cuerpo que se pone en juego en los grandes exilios puesto que es el que padece directamente los racismos en acto, las hambrunas y los exterminios¹¹. En estas circunstancias no se trata de evitar el dolor de perder las costumbres que le dan un tono familiar al día a día, sino de salvar la piel. Porque la conmoción física es lo que más marca a los hombres del destierro, al punto en que se vuelve un suceso inolvidable.

El día a día y su brutalidad, además de borrar las costumbres, igualmente impactó el cuerpo material de los deportados. El agotamiento, las enfermedades, el frío o el calor extremos (si consideramos el invierno y el fuego de los hornos crematorios), el hambre crónica, las palizas, fueron grabadas en la carne con minuciosidad. Los resultados son crudos. Mas, siguiendo los dibujos¹² que Mušič hizo en el campo y algunos relatos de supervivientes, podemos tratar de hacernos una imagen.

10. Levi, "Si esto es un hombre", 48.

11. Soler, "Exilios".

12. Invitamos al lector a que acompañe la lectura observando dos dibujos de Mušič que resuenan fuertemente con lo tratado. En el primero de ellos podemos ver el deterioro extremo de los cuerpos, que se insinúa con la simplicidad de las líneas: caras demacradas y huesos que sobresalen. En el segundo, se muestra que esos cuerpos pueden ser tirados y exterminados... Como si fueran el más vulgar de los objetos. Ver Zoran Mušič, *Dachau (Cuatro cuerpos)*, 1945, crayón sepia sobre papel, 21 x 29,7 cm, en Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París-Francia, Gabinete de artes gráficas, AM 1995-336, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cx9ABg>; Zoran Mušič, *Dachau (Cuerpo llevado por tres hombres)*, 1945, crayón de color sobre papel, 21 x 29,7 cm, en Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París-Francia, Gabinete de artes gráficas, AM 1995-338, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c8bB9j>



Lo más visible de esta pérdida del cuerpo es el adelgazamiento. Debido al hambre crónica, el prisionero podía llegar a perder hasta un tercio de su peso normal, dejando al descubierto toda su osamenta, y agrandando por contraste algunas partes como los pies, los genitales y la cabeza (algo que es muy visible en los dibujos). Esta última cambió particularmente: al perder grasa, se alargó, resaltando los pómulos y las cuencas de los ojos, como si fuera una calavera. Siguiendo la descripción de Ryn y Klodzinsky que retoma Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*, el adelgazamiento también afectó al pelo, que se caía con facilidad, y a la piel, que ahora era gris o amarilla, delgada y dura¹³. Pero el hambre y las otras condiciones que hemos enumerado no solo se reflejaron en la delgadez. Poco a poco el cuerpo fue entrando en un estado de debilidad generalizada que ralentizaba los movimientos y les quitaba fuerza. Además, se volvió enfermizo: los prisioneros padecieron sarna, disentería, edemas, y varios fueron infectados de tuberculosis y otras enfermedades mortales en la época. En suma, el cuerpo del hombre se volvió extremadamente frágil. Siguiendo esta línea, Imre Kertész en *Sin destino* nos deja este fragmento:

[...] Esa piel estaba arrugada, colgaba, estaba seca, áspera y amarillenta, cubierta de abscesos, manchas marrones, grietas, heridas y escamas [...]. Observaba atónito con qué velocidad, con qué desenfadada rapidez disminuía, día a día, la carne de mis huesos, hasta que no quedaba nada, hasta que no desaparecía toda mi materia blanda. Cada día me sorprendía algo nuevo, algún nuevo fallo o algún defecto, en aquella cosa que me resultaba cada vez más rara y extraña, aunque hubiese sido un buen amigo: mi cuerpo.¹⁴

La imagen que semejante descripción deja permite hacerse una idea de la intensidad del exilio en el cuerpo orgánico. Esta imagen nos muestra que la pérdida que se vivió en el campo de concentración fue llevada hasta consumir la presencia física del hombre, hasta volverla una ruina. Porque no solo se trató de pérdidas sociales y simbólicas, sino que el cuerpo, en su materia, se mostró como el escenario donde esta experiencia ocurre. Si observamos los dibujos de Mušič, se puede apreciar que la pérdida en estos cuerpos es *real*, tanto que las marcas que atestiguan su padecimiento parecen mostrar cadáveres y no hombres. De lo que otrora fueron los prisioneros, solo quedaron remedos que podían ser tirados, apilados, exterminados, reducidos a cenizas.

13. Giorgio Agamben, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo* (Valencia: Pre-textos, 2000), 42-43.

14. Imre Kertész, *Sin destino* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2000), 59.



Al igual que con la anterior modalidad del cuerpo, con esta también surge una apreciación. Colette Soler explica que, en este exilio o experiencia de pérdida radical, el hombre trata de salvar la piel debido al instinto de supervivencia de su cuerpo. Podría pensarse en este instinto como un sentimiento de vida que se intensifica cuando la muerte amenaza la carne¹⁵. De allí que las consecuencias más brutales de los destierros (como los desplazamientos, la violencia, el hambre, las matanzas, etcétera) provoquen reacciones que buscan conservar la vida. En el contexto de los campos de concentración se ve este impulso del cuerpo por sobrevivir: muchos prisioneros se hacían pasar por enfermos para evitar las jornadas de trabajo o huir de la listas de selección (que eran una condena a muerte), cuando tenían la oportunidad de dar con otros zapatos menos dolorosos, lo hacían, al igual que, para evitar el hambre, robaban o realizaban intercambios por mendrugos de pan, también llegaban a atesorar el más pequeño rayo de sol¹⁶, que, por un instante, prometía protegerlos del frío. En estos casos, los hombres realizaron acciones que, pese a los horrores del entorno, representaban un alivio para el organismo: mantenerse vivo por unas horas o tal vez un día más. De una manera más sorprendente, pero en la misma línea, ese instinto hizo que, aun en los momentos en los que los cuerpos parecían no poder más, siguieran respirando, como cuando yacían en el suelo después de haber sido gaseados o quemados. En contra de todo pronóstico, el cuerpo se rebela contra lo peor, prolongando la vida hasta el último aliento.

Estos intentos por salvar la piel hablan de la persistencia de la vida y la tenacidad del cuerpo. Porque no hay que olvidar el entorno de muerte que les dio lugar. De hecho, podría afirmarse que son una manera de poner a prueba la famosa proposición spinoziana: “[...] Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede un cuerpo [...], a nadie ha enseñado la experiencia [...] qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de la naturaleza [...]”¹⁷.

En síntesis, el cuerpo orgánico fue destruido y buscó resistir, en medio de las condiciones terribles del campo. Además, fue la materia donde la experiencia de pérdida tuvo sus consecuencias más desgarradoras. Ahora bien, ante este

15. El comentario literal es “el sentimiento de vida nunca es tan fuerte como cuando el riesgo de la muerte está presente”, Soler, “Exilios”.

16. Primo Levi en el capítulo “Un día bueno” hace justamente una mención al gozo que podía representar un día en el que el sol se asomara un rato. Traemos un fragmento: “Hoy, por primera vez, el sol ha surgido vivo y nítido fuera del horizonte del barro. Es un sol polaco, frío, blanco y lejano, y no nos calienta más que la epidermis, pero cuando se ha deshecho de las últimas brumas ha corrido un murmullo por nuestra multitud sin color, y cuando incluso yo he sentido su tibieza a través de mi ropa, he comprendido que se puede adorar al sol”. Levi, “Si esto es un hombre”, 100.

17. Baruch Spinoza, *Ética* (Madrid: Ediciones Orbis S.A., [1677] 1980), 127.



panorama que nos muestra las pérdidas que afrontó el hombre en el campo de concentración, cabe preguntar: ¿qué queda? ¿Qué queda después de haber sido despojado de su tierra, de sus costumbres, de sus recuerdos de una vida en libertad? ¿Qué queda después de haber sido, literalmente, descarnado? En fin, ¿qué queda del hombre cuando su cuerpo ha perdido casi todo?

El cadáver, lo esencial

Con este recorrido, las palabras de Mušič sobre su experiencia en Dachau, adquieren un sentido especial:

Reducido a lo esencial, ¿comprendería hasta qué punto lo que había vivido hasta el momento era realmente inútil? [...] Después de la visión de los cadáveres, despojados de todas las exigencias exteriores, de todo lo superfluo, desprovistos de la máscara de la hipocresía y las distinciones con las que se cubren los hombres y la sociedad, creo haber descubierto la verdad.¹⁸

Cuando dice esto, es inevitable remitirse al proceso de pérdida que padecieron los deportados, y considerar que este proceso no les permitía otra cosa que aceptar la realidad en la que estaban. Una realidad que les mostraba, de la peor manera, que todo lo que tuvieron en una vida pasada como un nombre, unas costumbres, una familia o incluso un cuerpo sano, todo cae en el sinsentido, todo se pierde. Sin embargo, las palabras del pintor destacan de esta misma experiencia un punto distinto, puesto que él vio los cadáveres a los que fueron reducidos los hombres, y pudo rescatar de su estado algo *verdadero*, algo *esencial*, algo que no podían perder más.

Siguiendo las apreciaciones de Colette Soler, que hablan sobre las resistencias de las dos modalidades del cuerpo, han surgido ciertos enfoques que observan al hombre del campo de concentración con un lamento por lo perdido. Al ser evidentes el estado de ruina de los deportados y los intentos por evitarlo, pensadores como Bruno Bettelheim o Belén Altuna, consideran que en lo perdido hubo un aspecto que debió conservarse para que siguieran siendo reconocidos como los “hombres”¹⁹

18. Zoran Music, “Escritos”, *Nombres. Revista de Filosofía*, no. 10 (1997): 165-166, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2174>

19. Ponemos la palabra entre comillas debido a la discusión moral que los autores abren sobre los cadáveres –*Musulmanes* o *Cretinos*, como también se les decía en distintas jergas– de los campos de concentración: sobre si seguían siendo “hombres” o si se les había arrebatado la humanidad. Cabe aclarar que en este trabajo no interesa esta discusión por la misma posición de Mušič que iremos exponiendo páginas más adelante.



que eran, y no como los cadáveres en los que se convirtieron. Con el propósito de establecer un contraste con la postura de Mušič, vale la pena comentar brevemente estos enfoques.

En su libro *Sobrevivir. El holocausto una generación después*, Bettelheim —quien también fue prisionero en los campos de la Segunda Guerra Mundial— plantea que la dignidad y el deseo por sobrevivir marcaban un límite entre lo “humano” y el cadáver. Según el psicólogo, lo “humano” en este contexto significaba aferrarse al sentimiento de vida y mantenerse fiel a lo que se era antes de la deportación²⁰. Era indispensable respetar la idea que se tenía de uno mismo, hacer que todavía fuese significativa, y sumarla a la voluntad por vivir. Si esto se perdía, el “hombre” que era el deportado comenzaba a desdibujarse: pues olvidaba quién era y se abandonaba a la desesperanza de la situación. Aunque el autor reconoce que los actos terribles y las condiciones de vida que pautaban las SS estaban encaminados a este fin, considera que los prisioneros aún podían conservar un resguardo interior. Este resguardo consistía en que se apegaran a su deseo por sobrevivir, y a que, a su juicio, siguieran viéndose como los hombres que habían sido en libertad: con nombres, costumbres y recuerdos. A pesar de que este resguardo interior no pudiera reflejarse en acciones, era importante tenerlo. De lo contrario, insiste Bettelheim, era la llegada del fin, el paso al cadáver, a lo que solo era una “monstruosa máquina biológica”.

Por su parte, Belén Altuna, en *Una historia moral del rostro*, le da un valor especial al rostro en el contexto de pérdida de los campos de exterminio. La autora parte de la idea según la cual el rostro es lo que hace singular a cada ser humano, aquello que lo hace visiblemente único y valioso²¹. A partir de la composición de la cara, que se reúne en la vida de los ojos, el rostro es aquello “personal” y “único” en cada quien; es el lugar visible que permite el reconocimiento de lo singular en cada hombre.

En el amplio recorrido teórico que hace el libro sobre las distintas concepciones y modos de relación con el rostro, se destaca la cuarta parte donde expone el destino del rostro en los campos de concentración, en los cuales, siguiendo una línea de “dehumanización”, se les arrebató el rostro a los deportados, y por ende también su humanidad. Primero alteró la manera como eran vistos, retratándolos ante la opinión pública como los enemigos, y en el caso puntual de los judíos (aunque se podrían agregar otras etnias), como una raza subhumana;

20. Bruno Bettelheim, *Sobrevivir. El holocausto una generación después* (Barcelona: Crítica, 1983) 28.

21. Belén Altuna, *Una historia moral del rostro* (Valencia: Pre-Textos, 2010) 19.



después, como resultado de esta distorsión, la fisionomía de estos hombres fue degenerada y, en consecuencia, ya no eran reconocidos como seres únicos, sino como animales, razón por la cual podían ser encerrados, amontonados, matados de hambre. El punto final de esta línea de deshumanización consiste en que, partiendo de las condiciones de vida y los maltratos que desconocían al hombre singular que antes era visible frente a los ojos, se llevó al deportado a un estado cadavérico en el que ya no tenía rostro. En lugar de ser un hombre, la destrucción le impuso la máscara del cadáver, con la que ya no era visible la vida, ni ningún aspecto personal o rasgo que permitiera captar lo singular de nadie. Con esto, Altuna es clara al afirmar: “[...] Es el cadáver el que *no* tiene rostro [...]. El cadáver [...] se ha despojado completamente de aquello que lo *animaba*: ya solo queda *soma*, el cuerpo”²². La única manera de ver algo “humano” en él, sería a través del recuerdo, cuando entonces tenía un rostro²³, de lo contrario es un despojo.

Aunque el desarrollo que hacen los autores es mucho más amplio, en estas aproximaciones llama la atención ese anhelo por ver en los cuerpos de los deportados algo “humano” que, en efecto, ya se había perdido. Las condiciones extremas en las que se encontraban hicieron que las costumbres y demás elementos simbólicos que alimentaban la idea de uno mismo se fueran olvidando, esto, considerando lo que propone Bettelheim. Al igual que, a propósito de Altuna, también desgarraron la individualidad que en algún momento fue perceptible en los rostros. Como hemos venido argumentando, estos aspectos se perdieron, razón por la cual, repasarlos, atribuyéndoles un valor “humano”, demuestra la dificultad que supone ver esos cuerpos. En síntesis, estos enfoques, en su lamento por lo que perdieron los deportados, demuestran la dificultad de ver su estado de cadáveres sin buscar salvar su humanidad.

Con Zoran Mušič la perspectiva es diferente. Cuando Jean Clair, estudioso de su obra, le preguntó “¿cuál es la primera impresión que tuvo de Dachau?” Mušič responde: “Cadáveres por todas partes. Ya nadie los contaba. Era un mundo alucinante [...]”²⁴. De lo que ve en ese primer momento, lo sorprendente no es

22. Altuna, *Una historia*, 223.

23. Sobre esta idea, Altuna retoma un fragmento de *La especie humana* en donde Robert Antelme reconoce su rostro. A pesar de que las condiciones y los actos de terror del campo le habían arrebatado el rostro —y con ello la impresión de ser un “hombre” singular en medio de la masa de prisioneros—, Antelme junto a otros deportados hallan un fragmento de espejo y se miran a sí mismos. Por un momento el pensador francés ignora todo el maltrato que su semblante cadavérico refleja, y aparece el rostro, que hace ya tiempo creía olvidado. Sobre este pasaje Belén Altuna comenta que el rostro que se creía borrado aparece iluminando la memoria: este todavía existe. “La mirada verdaderamente humana lo encuentra, lo reconoce”, Altuna, *Una historia*, 236.

24. Zoran Music, “Entrevista con Zoran Music”, en *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Jean Clair (Madrid: A. Machado Libros, S.A., [1998] 2007), 96.



solo la cantidad —que era exorbitante—, sino lo que justamente está viendo: cadáveres. Cadáveres por doquier: cerca de los trenes, al lado de las duchas, en las filas del potaje, amontonados en el patio... Algunos podían estar vivos, y otros ya muertos, pero eso es lo que ve. En entrevistas como las que le da a Jean Clair o Michael Peppiatt, Mušič habla de las condiciones que padecen los prisioneros, pero no fuerza su mirada hacia el lamento por lo que perdieron, bien haya sido “humano” o no, es una discusión en la que no entra. Lo que ve son cadáveres²⁵.

En este punto es necesario hacer una aclaración. El estado cadavérico al que fueron reducidos los prisioneros mientras aún estaban con vida es lo que, en la literatura de los campos de concentración, se conoce como el “musulmán”, el “cretino”, o el “muerto en vida”. Primo Levi escribe que aquellos que padecían ese estado fueron los que siguieron la pendiente de destrucción hasta el fondo, su deterioro hacía que fuera ya demasiado tarde para ellos: no buscaban sobrevivir, no desperataban la simpatía de nadie, estaban condenados a muerte²⁶. Levi considera que, si bien estos prisioneros se rindieron demasiado pronto ante las adversidades del lugar, eran una masa creciente que reflejaba a los demás. La verdad del campo es que todos los prisioneros serían reducidos a eso. A pesar de que esta situación despierta inquietudes sobre lo que representa mantenerse “muerto en vida”, este trabajo no las abordará. Para Zoran Mušič lo inquietante es el proceso de pérdida que sufrieron los deportados, que los redujo a su mínima expresión. Aunque él habla de cadáveres, no se trata de distinguir vivos y muertos, o de centrarse en esa zona gris entre la vida y la muerte. El término bien puede recogerlos a todos²⁷ en la medida en que han padecido el mismo terrible proceso.

Para Mušič, lo que queda del deportado después de haber padecido las pérdidas del campo, es el cadáver. Esa es la realidad que ve con sus ojos. Siguiendo la cita que trajimos al inicio de este apartado, el cadáver es lo que queda del hombre cuando este ha perdido todo cuanto podía perder, como los aditamentos que gana en su contacto con otros —nombres, tradiciones, lenguas, credos, etcétera—,

25. Siguiendo el diálogo que nos permiten los dibujos del artista, invitamos al lector a ver Zoran Mušič, *Dachau (Prisioneros)*, 1945, grafito sobre papel, 20,8 x 29,5 cm, en Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París-Francia, Gabinete de artes gráficas, AM 1995-333 (R), <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cAbrRk>

26. Levi, “Si esto es un hombre”, 121.

27. Mušič hace una mención que aclara esto: “La única diferencia entre los vivos y los muertos era que los cadáveres vivientes iban vestidos, y, en cuando un cadáver no podía tenerse en pie, le quitaban el pantalón, la chaqueta y el número. El número se ponía en una tarjetita atada al dedo gordo del pie. La administración del campo era perfecta. Lo echaban a la montaña de cadáveres y lo tachaban de la lista, para no darle más sopa”, Music, “Entrevista con Zoran Music”, 118-119.



o el pellejo que solamente lo adorna. El pintor dice: “[...] Despojados de todas las exigencias exteriores, de todo lo superfluo, desprovistos de la máscara de la hipocresía y las distinciones con las que se cubren los hombres y la sociedad [...]”²⁸. Debido a la brutalidad y a la manera en que el campo sometió a los cuerpos, todo lo que los hombres tenían de superficial se perdió, descubriendo un estado cada-
vérico al que no se le podía arrancar nada más. Para pensar este estado, Mušič utiliza las palabras *verdadero* o *esencial*, justamente porque el cadáver es, para el pintor, la sustancia imprescindible y duradera que existe detrás de las fachadas del hombre. Es esto, y no otra cosa, lo que invade su visión.

El cadáver es el resultado del proceso de pérdida que arrasó con el deportado. Cuando el hombre es detenido, ya ha sido despojado de su hogar y su tierra natal; al llegar al campo de concentración, a estas pérdidas se suman el abandono de sus maletas y sus familiares en la primera selección —que separaba a los aptos para el trabajo de aquellos que no lo eran—; momentos después, también su nacionalidad y su nombre fueron cambiados por una serie de números que tatúan en su antebrazo; y como si fuera poco, todo esto transcurría mientras su lengua, con la que estaba habituado a comunicarse, se perdía en el bullicio de los gritos provenientes de la suma de las otras lenguas. Pasados unos cuantos días, las condiciones del lugar —donde se cuentan, la escasez de comida, el frío y el calor, los maltratos, las enfermedades, el constante olor a muerte— y la severidad de las jornadas de trabajo, comenzaron a borrar sus recuerdos de una vida pasada, marcada por la libertad, las costumbres y el contacto con el otro; y a consumir la carne de su cuerpo. Cada una de estas pérdidas fue reduciendo al deportado hasta convertirlo en lo que era ahora. Del hombre que tenía tierra y nacionalidad, nombre, familia, costumbres, recuerdos y todavía carne entre los huesos y la piel, de ese hombre solo queda el cadáver, que no es otra cosa que un ser reducido a la extrema desnudez.

Maurice Blanchot en su ensayo “La especie humana” —texto donde comenta el libro homónimo de Robert Antelme— explica que cuando el prisionero es reducido a ese grado de desnudez, su cuerpo y su vida misma son experimentados desde la necesidad. Distinto del hombre que *tiene* y goza de la vida en función de lo que posee, el cadáver de los campos es la carencia encarnada. Su estado de desposesión es tal que ha hecho que se abandone por completo a sus necesidades más elementales. Todas ellas parecen regirlo: haciendo que coma a causa de un hambre que no se va, que busque el más tenue rayo de sol para calmar el frío, o que se mueva

28. Music, “Escritos”, 165-166.



dentro de un montón de cuerpos, aun después de haber sido gaseados. Lo que era el deportado “[...] se reduce a una necesidad árida, sin goce, sin contenido, esto es, la relación desnuda con la vida desnuda [...]”²⁹. Como sigue explicando el pensador francés, no se trata de una necesidad que venga a satisfacer al hombre que tenía unas condiciones de vida diferentes en el pasado, al hombre cuyas pertenencias ya le daban cierta seguridad en la vida, por el contrario, es una necesidad de la simple y llana existencia, donde comer, parpadear, respirar o, incluso, dejar de hacerlo, es lo inevitable.

En este orden de ideas, donde destacamos la pérdida radical y el tipo de necesidad a la que esta conduce, se puede ver en el prisionero el cadáver que es. A pesar de la línea con la que acostumbramos separar la vida de la muerte, en el campo vemos cómo la brutalidad y el sufrimiento han depurado al hombre hasta llegar al resto, al despojo. El hombre ya no se diferencia del cadáver porque esta experiencia de pérdida ha hecho desaparecer la vida que lo caracterizaba (con pertenencias, costumbres, recuerdos, piel), y en su lugar ha anticipado un modo de existencia demasiado cercano a la muerte. Eso es lo que finalmente ve Zoran Mušič³⁰.

Cuando Mušič comenta que al ver los cadáveres descubre que ellos son lo *verdadero* y lo *esencial*, no está hablando en términos metafísicos. El pintor no hace una valoración abstracta sobre el estado en el que encuentra a los prisioneros, debido a que, hacerlo, sería agregar una máscara a las figuras que en este momento ve despojadas y reducidas —además de asumir una posición que lo asemejaría a otros como Bettelheim o Altuna—. Y ese no es el caso. Siguiendo una impresión que, de hecho, es muy concreta, Mušič nombra el cadáver como *esencial* porque es lo que llanamente ha quedado del hombre y se encuentra allí. Está allí, sin falsos semblantes y habiendo perdido todo cuanto podía perder. Podríamos decir que para Mušič lo *esencial* es lo que queda después del proceso de pérdida del campo de concentración. El cadáver es el estado más básico al que podemos ser reducidos.

29. Maurice Blanchot, “La especie humana”, en *La conversación infinita* (Madrid: Arena Libros, 2008), 170.

30. Un último dibujo nos acompaña en esta reflexión: Zoran Mušič, *Dachau (Cuerpos tatuados)*, 1945, crayón de color sobre papel, 21,5 x 29,9 cm, en Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París-Francia, Gabinete de artes gráficas, AM 1995-337, <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cjkzMz>



Dibujos de cadáveres

Ante semejante experiencia visual, Mušič siente la obligación de dibujar. En su entrevista con Jean Clair, dice: “Yo era el pintor que tenía que hacer eso, porque no podía hacer otra cosa. Es decir, aquello era tan enorme, tan grande, grandioso”³¹. El encuentro con los cadáveres lo llevó a dibujar. Con algunas hojas de papel — que robaba de la enfermería—, trozos de carboncillo y tinta diluida en agua —para que rindiera—, plasma lo que sus ojos alcanzan a percibir en los cuerpos de los demás y en el suyo propio. En medio de las adversidades del campo y el peligro constante de ser descubierto, Mušič realizó, aproximadamente, 180 dibujos³².

En estas piezas el artista intentó dibujar el estado *esencial* al que fueron reducidos los prisioneros, de alguna manera, expresa la vivencia que más lo marcó de Dachau. Pero dada la sensibilidad que despierta este contexto, los dibujos fueron llevados a otras interpretaciones. Algunas de estas ven en Mušič la intención de brindar testimonio. Este es asemejado a Primo Levi, Imre Kertész, Bedrich Fritta o Leo Haas, escritores y pintores que también padecieron los horrores de los campos de concentración, y cuyos trabajos tenían el propósito de evidenciar lo sucedido. Otras interpretaciones ven en los dibujos una apuesta por representar al “hombre”. Como si las imágenes que expresan esos trazos salvaguardaran un último aspecto de esa humanidad que el nazismo se propuso erradicar tan minuciosamente. A propósito, Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, habla de la responsabilidad del hombre al afrontar la amenaza de la desaparición: este busca conservar una figura que más adelante le permita esperar reconocer al otro, bien sea un individuo particular u otro hombre, que es a su vez, todos los hombres, y por tanto, símbolo de la especie³³. Bajo esta perspectiva también se observan las piezas que dibujó Mušič. Son valoradas por rescatar dicha figura en medio de un contexto donde el exterminio estaba casi garantizado.

Ahora, sin negar los posibles análisis a los que estas interpretaciones dan lugar, es importante señalar que el artista, en vida, no las respaldó. Decía que: “No quería ilustrar, hacer documentos”, como tampoco consideró que su trabajo podría tener valor testimonial o de resguardo de una humanidad. “Dibujaba lo que podía

31. Music, “Entrevista con Zoran Music”, 108.

32. Mušič realizó alrededor de 180 dibujos en el campo, y los escondió por todo el lugar: en su puesto de trabajo, en el sótano de la fábrica, en el barracón, él mismo llevaba varios entre la ropa. Debido al ajeteo que provocó la llegada de los aliados, la gran mayoría de esos dibujos se perdieron, quedando solo 36. Estas 36 piezas son las que conforman la serie *Dachau*.

33. Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014) 12.



interesar a un pintor. A los que estaban amontonados, unos encima de otros”³⁴. Esta indicación es importante, dice Clair, porque muestra el corazón de los dibujos de Mušič³⁵: no se trataba de ilustrar al “hombre” o de documentar la realidad, sino, más bien, de comprender el estado en ruinas en el que se hallaban los cuerpos.

En el campo de concentración, Mušič dibuja cadáveres. Sigue con atención el proceso de pérdida que los redujo a ese estado *esencial* y lo lleva al papel. Observando la ausencia de un ánimo social, el debilitamiento de la carne, la curvatura de los huesos y los rostros de calavera, traza cuerpos con líneas muy elementales y simples. Parecen bocetos, pero en ellos no hay nada de accesorio o anecdótico. Esto es clave respecto a la experiencia visual del artista, porque no son representaciones de los prisioneros en sus vidas pasadas o de su congoja frente a las atrocidades que padecen. Son trazos de lo que ha quedado y llanamente está ahí. Podría afirmarse que, al igual que los cadáveres, el horror ha depurado las figuras del papel hasta alcanzar una simplicidad que solo destaca su mera presencia. Como diría Valeriano Bozal en “La barbarie corriente”, esas figuras —y las otras que se inspiran en los dibujos de *Dachau*—: “[...] Alcanzan gran sencillez, de tal manera que la presencia destaca sobre la narración”³⁶.

Los dibujos de cadáveres, al ser muestra de lo que ve el pintor, guardan algo *esencial*. Esto significa que esas composiciones de líneas son tan básicas e irreductibles que, de alguna manera, desentonan respecto a entendimientos que lo único que hacen es cubrirlas con ideas o elementos que no tienen. Esta particularidad nos cuestiona a la hora de observar las piezas.

¿Cómo considerar los dibujos que Music hizo en Dachau en 1944 [...]? ¿Cómo interpretarlos? ¿Obras de arte?, ¿testimonios?, ¿pruebas?, ¿reliquias? No pertenecen al mundo habitual de los museos. Apenas si pertenecen a la historia del arte. A decir verdad, no pertenecen a nada. Inapropiados para siempre [...].³⁷

Similar a los cuerpos reducidos a los que ya no les cuelga ninguna máscara, las figuras que dibuja Mušič se conservan despojadas. Y así se exponen.

34. Music, “Entrevista con Zoran Music”, 108.

35. Music, “Entrevista con Zoran Music”, 108.

36. Valeriano Bozal, “La barbarie corriente”, 31-32.

37. Clair, *La barbarie ordinaria*, 35.



Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos

- [1] Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou. París-Francia. Gabinete de artes gráficas.

Documentos impresos y manuscritos

- [2] Music, Zoran. "Escritos". *Nombres. Revista de Filosofía*, no. 10 (1997): 165-166. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2174>
- [3] Music, Zoran. "Entrevista con Zoran Music". En *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Jean Clair, 95-126. Madrid: A. Machado Libros, S.A., [1998] 2007.
- [4] Peppiatt, Michael. *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*. París: L'Échoppe, 2000.

Fuentes secundarias

- [5] Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- [6] Altuna, Belén. *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- [7] Bettelheim, Bruno. *Sobrevivir. El holocausto una generación después*. Barcelona: Crítica, 1983.
- [8] Blanchot, Maurice. "La especie humana". En *La conversación infinita*, Maurice Blanchot, 167-174. Madrid: Arena Libros, 2008.
- [9] Bozal, Valeriano. "La barbarie corriente". En *El tiempo del estupor: la pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Valeriano Bozal, 27-38. Madrid: Siruela, 2004.
- [10] Clair, Jean. *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*. Madrid: A. Machado Libros, S.A, 2007.
- [11] Dal Bon, Giovanna. *Double Portrait: Zoran Music. Ida Barbarigo*. Monza: Johan & Levi Editore, 2009.
- [12] Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- [13] Kertész, Imre. *Sin destino*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- [14] Levi, Primo. "Si esto es un hombre". En *Trilogía de Auschwitz*, Primo Levi, 25-251. Bogotá: Ariel, 2017.

- [15] Soler, Colette. “Exilios de la palabra”. Conferencia presentada en la Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano, Madrid, España, 16 de marzo de 2019.
- [16] Spinoza, Baruch. *Ética*. Madrid: Ediciones Orbis S.A, [1677] 1980.
- [17] Vidal-Oliveras, Jaume. “La belleza de los cadáveres”. *Arte y parte: revista de arte - España, Portugal y América*, no. 73 (2008): 34-45.



