

El nacimiento del paisaje en Zoran Mušič



Luis Fernando Vélez Osorio

Zoran Mušič
Dachau. 1945

Dibujo. Tinta sobre papel. 35,5 x 47,8 cm.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

El nacimiento del paisaje en Zoran Mušič

Luis Fernando Vélez Osorio

Tesis presentada como requisito para optar al título de:
Magíster en Estética

Asesora:
María Cecilia Salas Guerra

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Universidad Nacional de Colombia
Medellín, Colombia
2021

Para Brayan.

El nacimiento del paisaje en Zoran Mušič

Resumen

Esta tesis es una indagación acerca de la obra del pintor esloveno Anton Zoran Mušič (1909-2005), y lo que, a su entender, ha sido su único tema: “el paisaje desértico que es la vida. Una vida abrasada por el sol y azotada por el viento”. Siguiendo el ritmo silencioso y de contemplación reposada que caracteriza su obra, y en compañía de autores como Primo Levi, Imre Kertész, Maurice Blanchot, Víctor Klemperer y Colette Soler, se plantea la pregunta por la singularidad del paisaje en Mušič. Singularidad que está determinada por la temprana experiencia del desierto cárstico, la misma que le permite luego al artista resignificar su vivencia extrema en el Campo de Concentración de Dachau. Para él, se trata, en ambos casos, de un mismo paisaje donde se muestra la vida cruda.

Palabras clave: paisaje, desierto, pintura, campos de concentración, vida.

The birth of the landscape in Zoran Mušič

Abstract

This thesis is an investigation about the work of the slovenian painter Anton Zoran Mušič (1909-2005), and what, according to his understanding, have been his only subject: “the desert landscape that is the life. A life burnt by the sun and shaken by the wind”. Following the silenced rhythm and calm contemplation that characterizes his work, and in company of authors like Primo Levi, Imre Kertész, Maurice Blanchot, Víctor Klemperer and Colette Soler, this text proposes a question about the singularity of the landscape in Mušič. Singularity that is determined by the earlier experience of the karst desert, the same that, later, will allow the artist to resignify his extreme experience in the Dachau Concentration Camp. For him, it is, in both cases, the same landscape where a raw life is shown.

Key words: landscape, desert, painting, concentration camps, life.

Agradezco a Ricardo por presentarme a este maravilloso pintor. A María Cecilia y a Susana por sus sabias palabras, sin ellas esta tesis no hubiera sido posible. A Isaac por su amistad. A Jean-Blaise Junod por su gentileza y la correspondencia compartida sobre Zoran Mušič. A Brayán, por ser el lector más cercano. Gracias a todos.

Contenido

Introducción	8
I. El paisaje desértico	13
II. Un desarraigado	24
III. El encuentro con los cadáveres	49
IV. El nacimiento de un paisaje	74
A modo de conclusión	106
Referencias	113

Introducción

Tal vez sea extraño empezar de esta manera, pero quisiéramos decir que la investigación fue replanteada varias veces. En el camino, nos vimos en la necesidad de evaluar constantemente cómo se estaba desarrollando el tema del nacimiento del paisaje en Zoran Mušič. Porque elaboramos discusiones teóricas en torno de la imagen, el rostro, lo “humano” en el contexto del nazismo y los campos de concentración, (todos aspectos fundamentales para pensar al pintor), pero, de alguna manera, estas reflexiones parecían no ir a ningún lado. El problema era que, al inicio teníamos tantas ganas de decir cosas importantes con el artista que, por un momento, se nos olvidó que él era el protagonista de esta tesis, y que era necesario “escucharlo”.

“Escuchar” el “objeto” de investigación es un gesto que no siempre se realiza en estos ejercicios académicos. Llegamos a pensar que hacer la tesis era tener el tema, argumentarlo con varios autores, y acomodar algunas citas e imágenes del pintor. Naturalmente esto fue un error. Después de varias relecturas, y algunos dolores de cabeza, nos dimos cuenta de que no estábamos intentando “escuchar” a Mušič, y que esta omisión estaba entorpeciendo el trabajo. Esas palabras y esas obras poseen un ritmo propio que, en efecto, debe ser atendido y cuidado, porque, de lo contrario, desbarata la investigación que se quiera hacer sobre ellas: Mušič, por un lado, y por otro las consideraciones que uno haga.

A todo esto, ¿de qué ritmo se está hablando? Es curioso que pensadores que conocieron al artista, como Michael Peppiatt o Peter Handke, recuerdan de él un ritmo, bien sea a la hora de ver sus pinturas o escucharlo hablar. Peppiatt (2000) lo describe como un hombre silencioso, que no disimulaba la incomodidad: cuando se le preguntaba sobre su plástica, intentaba decir algo, pero, al instante deshacía su intento. No le gustaba hablar sobre su trabajo, y le resultaba igualmente incómodo que otros lo hicieran, hasta el punto de preguntarse: “¿por qué escribir todo un ensayo sobre cualquier cosa que se puede decir en diez líneas?” (Music, 2000, p. 15)¹; y con mayor contundencia se expresa

¹ Las entrevistas que Michael Peppiatt le realizó a Zoran Mušič están compiladas en el libro *Zoran Music. Entretiens 1988-1998* (2000); publicado en francés. Las citas que aparecen en esta tesis son traducción nuestra.

acerca de su propia obra: “uno no puede decir nada. Eso es. No hay nada qué decir sobre la pintura” (Music, 2000, p. 7). Por su parte, Handke (2017) habla de la visita a taller de Mušič en Venecia. Le llama la atención que, cuando estuvo en ese lugar, no se había fijado mucho en las obras, pero, tiempo después, cuando ya no podía verlas, las recordaba con nitidez. Como si para ver esos cuadros de cadáveres, entornos áridos y caballos, no fuese necesario verlos realmente. De este encuentro, Handke retiene la siguiente imagen: “paisaje, tierra, animales, fijados en *su medida*” (Handke, 2017, pp. 179-180).

Este ritmo silencioso y de contemplación reposada que posee el pintor, fue lo que se impuso como lo que debía ser “escuchado” en este trabajo de investigación. Y, realmente, marcó la tesis. De alguna manera, nuestro proceder se acompasó a este ritmo: ya no se trataba de argumentos que trajeran un par de citas o pinturas, sino que cada palabra y cada pintura reclamó su espacio en el trabajo. Reconociendo la dificultad con la que Mušič hablaba de su pintura (y también de su vida), valoramos sus evasivas, pero también su precisión, que para nosotros fue un norte. Con respecto a sus obras, no quisimos “sobre-explicarlas” o abordarlas con el afán de teorizar sobre ellas, más bien se trataron de integrar de una manera tranquila: considerando su capacidad para sugerir, y, sobre todo, respetando sus silencios, puesto que es lo que las vuelve especiales (visibles) después. Fue así como encontramos un modo de movernos entre las imágenes, las palabras del pintor, y por supuesto nuestra reflexión teórica, que animó bastante el desarrollo del tema. Cuando tratamos de “escuchar” ese ritmo tan particular, lo que antes parecía no ir a ningún lado, cogió camino.

Esta singularidad que expresamos guarda una relación directa con el tema de este trabajo. Cuando uno piensa en Zoran Mušič, tal vez, lo primero que llega a la mente son sus pinturas de *No somos los últimos*. La simplicidad y a la vez el detalle con el que se aplica a los cadáveres, sumado al hecho de que el pintor fue prisionero del campo de concentración de Dachau en la Segunda Guerra Mundial, nos puede dar la impresión de que la muerte es su gran tema. Y no es para menos, esta serie le llevó varios años de trabajo, y nos genera escalofríos al insinuar el contexto del cual proviene. Sin embargo, cuando comenzamos a explorar su obra, observamos que, además de los cadáveres, Mušič pintó: interiores de iglesias, caballos, montañas, puertos, piezas abstraccionistas, autorretratos y más. Frente a esta diversidad, es posible que modifiquemos nuestra impresión inicial y nos quedemos con la idea de que el artista tuvo una obra prolífica, y

que, como lo hizo con la muerte, también incursionó en otros temas. Ya como espectadores nos sentiremos más o menos conmovidos, por unos o por otros (siendo la tendencia de la crítica optar por la muerte). Todo esto lo puede suscitar una aproximación inicial al pintor. No obstante, cuando uno se acerca y trata de “escucharlo”, no hay tal diversidad, pues sus pinturas son la muestra de un único tema.

Llama mucho nuestra atención que Peter Handke, después de ver los diferentes cuadros en el taller de Mušič, diga que, con el tiempo, la imagen que retiene y ve con claridad es la de un paisaje. Esto, por un lado, sí, vuelve a hablar del tipo de contemplación reposada que provocan las pinturas; pero, por otro, enseña que cuando se acoge este ritmo, se muestra lo que hay allí: el tema al que pertenecen las pinturas. Esta indicación al paisaje llama nuestra atención porque se corresponde con una afirmación que hace el mismo pintor, y que, sorprendentemente, ha pasado desapercibida para varios de sus estudiosos. Dice: “Toda mi pintura ha girado en torno a un solo tema, el paisaje desértico que es la vida. Una vida abrasada por el sol y azotada por el viento” (Domènech tomando a Mušič, 2009, p. 9)².

El paisaje es el único tema de Zoran Mušič. Y es un tema que tiene la particularidad de entretejer vida y obra. Es posible retomar esta referencia descriptivamente y pensar que cuando el pintor dice “paisaje”, está hablando de la percepción de algunas porciones de tierra o naturaleza. Entonces nos remitiríamos a los caballitos o a las montañas peladas de sus *Motivos dalmatas*, pues creemos que esas pinturas representan (o dan a ver) entornos naturales. No obstante, la afirmación que hace el artista, es sobre la vida y toda la obra, por lo que recoge aspectos que uno no asociaría con la palabra “paisaje”, como: la serie de interiores de iglesias o de autorretratos, o experiencias como la del campo de concentración. Y es que la concepción de paisaje que tiene Mušič es bastante especial, porque, en lugar de centrarse en entornos que se pueden ver (pedazos de tierra o de naturaleza que representaría la pintura), se trata de un sentimiento sobre lo que no es evidente para los ojos, que atraviesa su trabajo y su existencia.

² La Sala BBK, La Fondazione Gabriele e Anna Bragila, La galería Marc Domènech, entre otras instituciones de arte, han utilizado esta frase del autor para presentar su exposición. Esta traducción la hace Marc Domènech, de su versión original del italiano: (...) *Tutta la mia pittura si è aggirata intorno a un solo tema: quel paesaggio desertico che è la vita. Una vita bruciata dal sole e battuta dal vento*” (Domènech tomando a Mušič, 2009, p. 9).

Siguiendo el efecto de los cuadros que describe Handke, podríamos decir, preliminarmente, que el paisaje es aquella “realidad”, o forma de vida, a la que pertenecen las pinturas y el mismo pintor, y que no es evidente a simple vista. Para ver el paisaje, hay que cerrar los ojos, dejarse habitar por él y sentirlo. Este es el sentimiento que caracteriza al paisaje en Mušič: un desconfiar de la vista, un abandonarse a esa otra forma de vida, un sentir lo que se lleva dentro. Y es el sentimiento que reúne toda su obra (su único tema), y que orienta su manera de entender la vida.

Ahora bien, reconociendo las implicaciones que el paisaje tiene en el artista, nuestra investigación se concentra en su nacimiento, es decir, en los elementos o las circunstancias, a partir de las cuales surge este sentimiento en Mušič. Para que el paisaje reúna todo su trabajo artístico y sea el sentir con el que valora la vida, fueron necesarias determinadas experiencias, decisivas para él. Si retomamos algunas entrevistas del pintor, es posible pensar, por lo menos, en dos acontecimientos: el encuentro con el Carso, y la vivencia como prisionero del campo de concentración de Dachau. La primera de estas experiencias es el contacto con la vitalidad del desierto. Con este encuentro, que se da en la infancia y la juventud, el pintor intuye una vida brutal e imperceptible que transcurre al interior de las rocas que conforman el paisaje. La fascinación en medio de este entorno pone en duda lo que alcanzan a ver los ojos, animando, más bien, a cerrarlos y tratar de sentir (para *ver* y conectarse con) la vitalidad que transcurre. La segunda experiencia radicaliza en el artista su comprensión del paisaje, puesto que, es en medio de los horrores del campo de concentración, donde Mušič se empeña en dibujar lo que ve, evocando las impresiones de su encuentro juvenil con el Carso (donde contamos el no ver, el abandonarse a otra forma de vida y tratar de sentirla). Es a partir de estos puntos de referencia que planteamos nuestra tesis.

El presente trabajo procura ser un diálogo con el pintor, donde se explora cómo nace su paisaje, cómo surge esta especie de “categoría estética” que es tan importante para su vida y su obra. Como se decía anteriormente, proponemos un camino orientado por el ritmo de Mušič: por los silencios, la precisión de las palabras y la contemplación reposada de las imágenes, y siguiendo ese ritmo, el recorrido se hace en cuatro momentos, o capítulos, enfocados en comprender la estrecha conexión que existe para el pintor entre su experiencia del Carso y la de Dachau:

El primer capítulo es una aproximación al encuentro con el Carso: a sus formas, a sus colores y a sus características geológicas, hasta llegar a la concepción inicial de paisaje en Zoran Mušič. Teniendo en cuenta autores como Edmond Jabès y Roger Caillois, que han pensado la vitalidad del desierto y las rocas.

El segundo capítulo, se ocupa de la deportación y el ingreso del artista al campo de concentración de Dachau, con toda la brutalidad que ello comporta y que, en la condición particular de Mušič, las marcas de esa brutalidad tomarán lugar en el nacimiento del paisaje. En este capítulo, junto a pensadores como Primo Levi, Imre Kertész y Víctor Klemperer, se abordan el desarraigo en Mušič, la forma de sometimiento del nazismo y las consecuencias del ingreso al campo de concentración.

El tercer momento de este recorrido se centra en el encuentro con los cadáveres. Siguiendo las palabras y los trazos de Mušič, se habla de: la destrucción de los cuerpos en el campo de concentración, el surgimiento de los cadáveres, la normalización del terror y la convivencia con estos seres, y, finalmente, la mirada del cadáver (o lo que vendría a ser el quiebre de la normalización). En este trayecto, nos acompañan las reflexiones de Colette Soler, Maurice Blanchot y Jean-Luc Nancy.

Finalmente, en el cuarto momento, se muestra cómo nace el paisaje en Zoran Mušič, a partir de la vivencia continuada del Carso y Dachau. En este punto se establece un diálogo entre el pintor esloveno y su radicalización del paisaje, con la comprensión del paisaje que, por otro lado, proponen importantes teóricos como Javier Maderuelo y Allain Roger.

I. El paisaje desértico

De las entrevistas realizadas a Zoran Mušič, guardamos la imagen de un hombre callado, pero que, al hablar muestra gran claridad. En una ocasión, cuando se le preguntaba por el tema de su obra, dijo lo siguiente: “Toda mi pintura ha girado en torno a un solo tema, el paisaje desértico que es la vida. Una vida abrasada por el sol y azotada por el viento” (Domènech tomando a Mušič, 2009, p. 9). A pesar de que algunos autores dividen su trabajo en diferentes periodos y motivos, Mušič anuncia lo que para él ha sido su único tema: el paisaje desértico que es la vida. Dada su precisión, surgen las preguntas: ¿qué entiende el pintor por “paisaje desértico”? y ¿qué hay en esta forma de paisaje que le permite ver tanto la vida como su obra?

Gracias a su formación en la Academia de Bellas Artes en Zagreb, Mušič reconoce que la palabra “paisaje” tiene determinadas acepciones dentro de la historia del arte: entre ellas, la que designa una porción del espacio, una representación agreste, y quizá la más común, la que señala una disposición visual entre un objeto observado y un sujeto observador³. Esta palabra hace parte de su lenguaje como artista, y es innegable que estos significados están presentes en lo que nombra. Pero llama la atención que, a pesar de la frecuencia con la que la utiliza para referir su obra, Mušič a veces duda. En una conversación con Jean Clair, comenta:

[Jean Clair:] *Usted dice que pertenece a una familia. Goya, Schiele, Kokoschka...*

[Zoran Music]: Sí. Es pretencioso. Una familia espiritual. Es decir, una en la que la pintura es la expresión del interior, no del exterior. Hay cosas visuales y cosas que se sienten y que se pueden hacer hasta con los ojos cerrados. Uno se expresa así mismo. Es difícil hablar. La pintura, creo, no debería ser cosa de lo visible. Es decir, en el sentido de expresar lo que se ve con los ojos. Debería ser la expresión de lo que se lleva dentro con los ojos cerrados.

³ Kenneth Clark (1961) reconoce estas definiciones como aspectos que la pintura de paisaje de los siglos XV y XVI vino incorporando para darle credibilidad a su perspectiva. El objetivo de pintar paisajes, dotados de efectos lumínicos y con composiciones organizadas, era “incrementar el rango de nuestra percepción”. Un ejemplo que trae el historiador del arte es Filippo Brunelleschi, quien trató de organizar el espacio de manera geométrica para así garantizar la objetividad: en principio del observador, y después de la representación.

[Jean Clair:] *¿Un paisaje interior?*

[Zoran Music]: Sí, paisaje interior. Quizá sea la palabra. Pero no es algo que se quiera, es algo que se siente de una manera u otra. (...). (Music, 2007 [1998], pp. 113-114).

Aunque en este espacio no alcanzamos a ocuparnos de la relación del pintor con esa familia espiritual, sí destacamos que Mušič -en la senda de Goya, Schiele, Kokoschka⁴- también toma distancia de la pintura exterior, para vincularse a una que nace del interior y que no depende de lo visible. Parecería entonces que su uso del término paisaje no es el de la perspectiva de un objeto, tratado como si fuera naturaleza muerta. Por el contrario, el paisaje del que habla alude a una realidad viva que se hace sentir en el interior, y desde ahí posibilita la pintura.

Tal vez la palabra paisaje no es del todo adecuada debido a que, cuando alguien dice: “pintura de paisaje” o “el paisaje que aquél pintó”, se espera ver cosas con los ojos, para que nuestra percepción se extienda sobre un nuevo objeto. Pero aquí el paisaje en lugar de indicar un afuera que ver, enseña un adentro que sentir. Para el pintor, esta palabra remite a una presencia que sólo puede ser sentida, pues permanece en el interior, fuera del capricho del artista. Así éste no lo quiera, esa presencia -el paisaje-, está ahí, y terminará siendo advertida “de una manera u otra”. Es por esto, que la pintura adquiere otra consideración, alejándose de los objetos para representar, y acercándose a la expresión de esa interioridad. Ahora, cuando Mušič pinta, pinta su paisaje desértico, entra en contacto con él, como lo que lleva dentro y no lo ha abandonado.

Si seguimos la pista del paisaje desértico, encontramos que su referencia más temprana proviene de una imagen de la infancia: el Carso, en Gorizia. El Carso es una

⁴ Aunque no podemos ocuparnos de esta relación por cuestiones de tiempo, vale la pena hacer un comentario para no pasar por alto esta importante mención. Mušič reconoce una familiaridad con estos pintores debido a que considera que sus trabajos son, en cierta medida, genuinos. No se trata de dibujos o pinturas que se dejen llevar por tendencias artísticas, sino que provienen de realidades interiores que logran expresarse en piezas a las que no se les puede alterar o borrar nada. La admiración por Goya Schiele y Kokoschka se debe, pues, a que el esloveno estima que su pintura nace del interior, y no de las modas que encaprichan los ojos y difuminan una expresión plástica sincera. En este sentido, cabe mencionar que para Mušič el más grande es Goya. La manera cómo el español afronta y plasma horrores como la Guerra de la Independencia Española, es algo que lo conmueve. *Los desastres de la guerra* (entre otras obras), son trazos que nacen de una determinación del artista por ver y poner rostro a la crudeza de la guerra que, tanto él como otros, padecieron. Sin advertirlo, es una influencia que estaría presente en la propia experiencia del terror en Dachau: en la similitud entre los grabados y los dibujos del campo, y, también, en el modo de elaborar dicha vivencia. Esta afinidad con Goya, pero también con Schiele y Kokoschka, es una línea abierta a futuras investigaciones.

meseta rocosa de piedra caliza, perteneciente a los Alpes Dináricos, ubicada entre Italia, Eslovenia y Croacia. Se caracteriza por ser una planicie donde la vegetación, seca, se dispersa entre las rocas; dando al panorama la apariencia de un espacio yermo y desolado. Mušič comenta que, siendo niño, el Carso era el lugar del encuentro con la naturaleza, donde la tierra ofrecía bellas experiencias: como recorrer sus senderos, conocer sus animales y su vegetación, y apreciar sus colores cambiantes. A propósito del cambio de color, hay un fragmento sobre un viaje en tren que muestra su asombro: “A la luz del otoño, los peñascos, las rocas, tomaban tintes rojos y ocre. El Carso se volvió un nombre mágico para mí. Creía que era el paraíso.” (Music, 2000, p. 31). Además, en sus años de estudiante de la Academia, el Carso adquiriría otro valor. Cuando Mušič ya se dedicaba a la pintura, y se hallaba en las montañas de Dalmacia, redescubrió la quietud y el silencio que había en su tierra natal, y lo importante que ésta era para él.

Este desierto rocoso impresiona a Mušič porque los elementos que él admira, hacen parte de una realidad que escapa a sus ojos. Él observa la quietud de las formas, los colores maravillosos del suelo, la composición de los peñascos (aspectos que se reflejan en su pintura). Sin embargo, son elementos que obedecen a unos movimientos propios del desierto, que apenas se logran intuir.

El Carso da nombre a un fenómeno geológico (más conocido en su versión germana *Karst*) que consiste en la formación del relieve mediante un proceso químico llamado meteorización (Huggett, 2007). Este proceso hace que los minerales de las rocas calizas se disuelvan al entrar en contacto con aguas ácidas, regándose en la superficie. Este derrame, tiene varios efectos como: la renovación de rocas, la creación de cavernas y riscos, además de la dispersión de las plantas en el terreno y el cambio de las propiedades de la tierra (color, textura y firmeza). Debido a las condiciones atmosféricas, este proceso se reafirma lentamente, como la memoria que reposa en las rocas.



Fig. 1. Cop, A. (2016). *Carso en otoño*. [Fotografía]

Roger Caillois en su libro *Piedras* (2016) hace un comentario importante sobre el proceso geológico que hay detrás de las rocas. Señala que sus cambios no se deben a que la composición mineral sea propiamente sensible, por el contrario, para que las rocas puedan ser conmovidas son necesarias grandes fuerzas, como: las lluvias, las altas temperaturas, los movimientos de la tierra y, sobre todo, el tiempo (Caillois, 2016). Estas fuerzas las van moldeando poco a poco, hasta adquirir la forma con la que se dan a ver en el presente. Y cabría agregar que, aunque se trata de condiciones que el hombre puede reconocer, su conocimiento no se compara con la intimidad del mineral. Dice Caillois:

Las curvas de las piedras, las aristas de los metales originarios no se deben a pequeños accidentes o a energías endebles. Nacieron algunas de una paciencia mucho más lenta que la rápida perseverancia humana, otras de una brutalidad mucho más rompedora y licuante que la débil violencia humana. Pero, perezosas o bruscas, estas fuerzas fueron igualmente potentes e igualmente conjugadas por mil contingencias, que a su vez compuso un azar más largo y prolongado en la duración entera del enfriamiento del planeta. No dudo de que la connivencia de tan severas vicisitudes no haya convergido, en uno y otro caso, en una extrema y despiadada simplificación. (Caillois, 2016, p. 48).

En síntesis, las rocas provienen de un tiempo milenario, en donde han atravesado, y siguen atravesando, las adversidades que le dan su forma actual. Tal vez el hombre se contente con lo que ve de ella, y crea incluso que a partir de eso puede determinar su origen o su existencia, pero, como dice Caillois, los minerales se forman en lo que vemos a partir de lo que no alcanzamos a imaginar (Caillois, 2016).

El pensador egipcio Edmond Jabès se suma a esta consideración y advierte lo que implica ese tiempo para el hombre. En *El libro de las márgenes I* (2004), el autor comenta que las piedras han atravesado un espacio inmenso, para poder alcanzar el pedazo que recogemos hoy. Ellas pertenecen a un tiempo anterior (y probablemente posterior) al hombre, que sólo puede ser asociado con lo que éste no es: la *muerte*.

(...) todo es verdad en la piedra porque existe en la muerte, porque es, a la vez, el rostro anónimo del mundo y la primera o la última expiración del animal y del hombre captadas en su sucesión afortunada o desafortunada; porque finalmente todo existe en ella antes de la vida y allende a la muerte. (Jabès, 2004, p. 29)

El tiempo de la piedra consiste en la eternidad que ya existe en ella, por fuera del animal y del hombre, porque ellos pueden venir o no hacerlo, mas su presencia (la de la piedra) ya estaba concebida y prolongada con igual indeterminación. ¿Y es que quién adivinaría el camino del fragmento que, en nuestras manos, vemos tan aporreado y humilde?

El camino que recorren las rocas del Carso está literalmente contenido en ellas, a causa del proceso geológico que las determina. Al estar compuestas de caliza, estas rocas son origen y camino. Cuando el agua se filtra por sus suelos, se enriquece en dióxido de carbono, dando como resultado el agua ácida (ácido carbónico) que reacciona con el componente químico de la caliza⁵ (carbonato de calcio). Y, como se dijo con anterioridad, la reacción es la disolución de la piedra y su posterior consumación en las formas del paisaje. En este orden de ideas, es gracias a las rocas calizas que el paisaje tiene ese relieve áspero, que se extiende por el Golfo Trieste, atravesando las fronteras de los tres países. Aunque cabría agregar, que como este acontecimiento geográfico es una realidad hoy,

⁵ Esta forma de meteorización química se llama carbonatación. El ácido carbónico se combina con el carbonato de calcio, transformándolo en bicarbonato; el cual es una sal mineral altamente soluble. Richard John Huggett resume de una manera clara este proceso en la primera parte de *Fundamentals of geomorphology* (2007).

mañana la meseta podría terminar cambiando su forma y extensión. Como estas rocas facilitan los minerales necesarios para su propia gestión (que es el proceso llamado *karstificación*), de ellas depende su existencia: incluyendo lo que han sido, lo que son y lo que serán⁶.

Sin embargo, para el ojo habitual, ese paisaje rocoso no es más que una serie de piedras y yerba quemada, porque no alcanza a advertir que la existencia de ese paisaje transcurre con independencia. De hecho, podría afirmarse que es gracias a esa existencia autónoma, que el hombre se siente ausente o excluido de dicha existencia. Él ha creído dominar el material que edifica, talla e incluso pinta. Pero la consistencia del Carso recuerda que la roca es una realidad viva que preside lo que vemos. De no ser por la generosidad de los minerales que la conforman y la expanden por el suelo, su materialidad no tendría la forma accidentada que se abre a la vista. Su exterior es siempre entrega de su existencia (con toda su potencia mineral). Una existencia que es sólo suya, y por ello discurre entre las manos del hombre que la toma, y la ve tan aporreada y humilde. En una reflexión sobre la existencia de lo que llamamos piedras, Jabès dice: “En la piedra todo deja de perderse, una vez yerta en su expansión y cuando su existencia no es más que una eterna no existencia” (Jabès, 2004, p. 29).

Mušič habla de la magia de este paisaje desértico, de la experiencia que para él supuso la contemplación de aquella forma de vida rocosa, cárstica. En efecto, él admiraba el exterior del entorno, pero intuía que tal exterior era expresión de algo mucho más grande, que latía dentro del suelo. Se trataba de la voluntad de las piedras, que imponía su deseo de permanecer, y que reafirmaba su cercanía y su distancia con la visibilidad del relieve. Mušič la presentía en la transición de los colores de la tierra, en la sequedad de las plantas y en el agrietarse de las rocas. También la presentía en la quietud y el silencio que allí prevalecen. Esta intuición anima en el pintor una sensibilidad que desconfía de la atención de los ojos, pues la realidad del Carso no está en lo que directamente puede ser visto. Es más, para *ver* las rocas, es preciso cerrar los ojos.

⁶ Claramente todas las rocas tienen los minerales necesarios para su existencia. Lo particular de las rocas del *karst* es el tipo de proceso químico que se inicia cuando el agua entra en contacto con ellas. La idea de la propia gestión se hace mucho más evidente en un ejemplar que facilita cada uno de los momentos de su alteración.

Cuando se contempla con los ojos cerrados es otro el paisaje que aparece. Se comienza a estimar que las rocas no son objetos ante la visión que las reúne, y que, por el contrario, su existencia goza de una vitalidad interior. Para ser más específicos, el desierto está vivo y tiene unos modos de manifestarse (como lo hace la caliza al regar sus minerales por el suelo). Mušič cuando intuye esta dinámica, asocia esa vida con lo eterno, como el tiempo que discurre imperceptible y sobrevive a lo efímero. Y, además, la asocia a la tenacidad con la cual esa eternidad depura sus formas. Estas cualidades promueven la impresión de un paisaje primordial que persiste en su existencia, y que, por esta razón, sus manifestaciones son connaturales a su esmero.

Lo que yo amo, es el paisaje semi-desértico, que no cambia según la estación, que permanece siempre igual, eterno, como un paisaje bíblico. Eso me atrae, yo no sé por qué. Tengo necesidad de él (el paisaje semi-desértico). Pero aparece por todas partes. Amo las cosas que puedo ver con los ojos cerrados, las cosas reducidas a lo esencial, sin máscaras, sin indumentaria, sin lo superfluo de las que no hay que remover nada más. (Music, 2000, p. 22).

Con los ojos cerrados, lo eterno del paisaje desértico revela lo que es y ha sido *esencial* en su modo de existencia. No se trata de la resequedad o lo soluble de las rocas en particular, sino de la vida interior y su latir siempre presente.

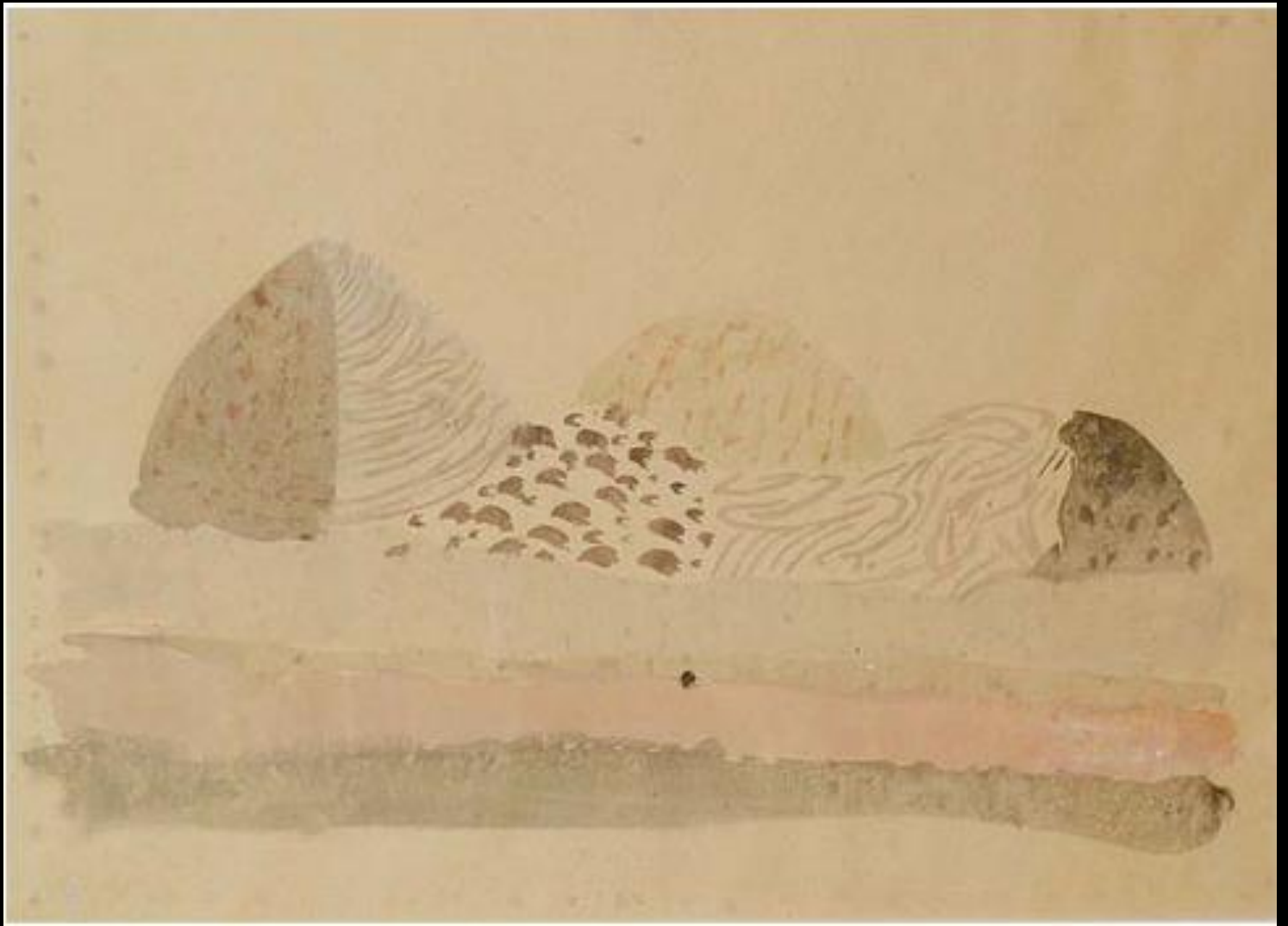


Fig. 2. Music, Z. (1950). *Terre adriatiche*. [Acuarela sobre papel]

Si observamos las pinturas de Mušič, la experiencia del Carso se vería reflejada en su gran interés por este tipo de paisajes. Están las montañas de los *Motivos dálmatas* (1950-1960), los *Paisajes de Umbría* (1950-1960), los paisajes no figurativos (1961-1969), también están su serie de *Motivos vegetales* (1972-1980) y *Paisajes rocosos* (1976-1980). Las pinturas parecen ir a la escucha de esa vida del desierto, a través de la simplicidad. Son paisajes desnudos, de colores minerales como los ocres, que se componen de una manera tal, que cada elemento del cuadro es necesario: como si esas figuras fueran eternas y carentes de todo lo superficial. Claramente hay una gran afinidad del pintor con los paisajes desérticos (o semidesérticos); no por su apariencia, sino por la forma en que son percibidos.

Cerrar los ojos significa entrar en contacto con el paisaje interior. Si éstos permanecen cerrados, el paisaje muestra lo que *siempre ha estado*: figuras depuradas que con el transcurrir del tiempo se han liberado de todo lo banal y perecedero, y que siguen obrando. No obstante, la relevancia de esta lección sólo es descubierta cuando la interioridad del paisaje pasa a ser la propia; es decir, cuando cerrar los ojos implica un real contacto.

Mušič tiene necesidad del paisaje desértico y lo ve en todas partes. Es posible pensar que la experiencia del Carso provocó que este lugar de la infancia se convirtiera en su paisaje interior. Como si el encuentro con la vida del desierto lo hubiese marcado, al punto de ser el paisaje que ve cuando cierra sus ojos y que no deja de hacerse sentir en su interior. A pesar de que en su pintura vemos reflejada la constancia de ciertos elementos desérticos, el que el paisaje esté en su interior, recuerda que Mušič está hablando de una realidad que lo acompaña y lo anima a pintar. Dice:

Necesito esa soledad, el silencio. Necesito quedarme inmóvil en esa naturaleza, en ese horizonte inmenso. Necesito estar así, en el Carso, en la montaña, y sentirme un todo único con el paisaje.

En el fondo, lo que tengo ante mí no es nuevo. Es similar, diría idéntico a lo que traje conmigo, lo que siempre estuvo conmigo, probablemente desde mi infancia, que se desdibuja cada tanto y amenaza con desaparecer. En ese momento, necesito un nuevo impacto, una ayuda, una nueva 'visión' fortalecida y fresca, para reproducirla. (Music, 1997, p. 166)

La vitalidad que Mušič contempla en el Carso, lo toca, hasta el punto en el que él necesita del paisaje. Lo anterior se debe a que la vida de las rocas transcurre con independencia, alterando la forma habitual en cómo los hombres se relacionan con ellas. Mientras el hombre pide, la roca está ahí, yerta. Todas las aspiraciones que tratan de circunscribir su existencia se diluyen en lo que llanamente está. Es, como dice Jabès, una existencia que se da a costa de lo que significa un vacío o una no existencia para el mortal. Sin embargo, es gracias a esta distancia que la roca resulta tan entrañable, porque ocupa un lugar cada vez más grande en nuestra indeterminación. Puede que para alguien cualquiera el Carso sea un lugar atractivo de vista, pero para Mušič es algo especial: pues se trata de contemplar (o *ver* con los ojos cerrados). Y para ello es necesario adoptar la vitalidad de la roca, así suponga un abandono de lo que él es como hombre.

Mušič sabe que su humanidad está entregada a la voluntad del paisaje. También sabe que para poder llevar algo al lienzo, su interior debe estar dispuesto a ese entorno, dejando que cada elemento lo habite. Las rocas, la yerba, la tierra se imprimen dibujando un paisaje, en el cual, ellos son esenciales, en tanto que Mušič como espectador se va difuminando. Es una experiencia en donde el paisaje desértico se vuelve su paisaje interior: lo que será el corazón mismo de su pintura. En esta línea, cuando el pintor expresa la necesidad de estar en el Carso y sentirse un “todo único con el paisaje”, está hablando de la importancia de entrar en contacto con lo que lleva dentro, a razón de que ése es el punto donde nace su visión y se esbozan sus trabajos. Mas, ¿esta experiencia no se da al tiempo que la propia vida es ofrecida a esa otra que es eterna y *esencial*?

Si la exigencia del paisaje desértico es conceder la propia vida para poderlo contemplar, su consecuencia es la alteración de esa vida. Esto es algo que Mušič presiente: para que la tierra calcárea comience a hacer parte de su interior, su humanidad debe ser puesta a prueba, pues ya no se trata de “él”, sino de la vitalidad del paisaje. Esta es la impresión que provoca el acercamiento al desierto, pero falta algo. Como se ha venido señalando, esta intuición tiene grandes implicaciones para el pintor, sin embargo, en este momento sólo se trata de eso, una intuición. Y la razón es que la interioridad de la roca es incompatible con su humanidad. Para poder sentirla (y dejar que lo habite), es necesario compartir su forma de vida. Y esto es algo que no se logra por la mera admiración que tiene hacia el lugar.

Para Mušič poder *ver* el paisaje, para poderlo sentir, este debe nacer de su interior. Y para ello es necesario entregarse a las mismas condiciones que caracterizan su vida (las del paisaje). Esta impresión que deja el Carso, nos lleva a explorar un momento contundente para el pintor: su ingreso al campo de concentración de Dachau, puesto que es allí donde él experimentaría, de una manera radical, la entrega de su vida en función de esa otra que es eterna y *esencial*. Para continuar, se propone entonces un paso a paso que bordee dicha experiencia, para acercarnos al nacimiento del paisaje en Mušič.

II. Un desarraigado

Tal vez uno de los aspectos más llamativos de la biografía de Zoran Mušič es su condición de desarraigo. En 1909 nace en Gorizia, ciudad que en aquel entonces limitaba con Italia y el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos. Como frontera estuvo marcada por los grandes conflictos del inicio del siglo XX, lo cual hizo de ella un territorio inestable, abierto a variaciones geográficas, nacionales y lingüísticas. En este lugar la familia Mušič presenció la llegada de la Primera Guerra Mundial (donde participó el padre) y la caída del Imperio austrohúngaro; por estos incidentes se vio obligada a desplazarse con frecuencia, cambiando de ciudades y de lenguas⁷ para poder subsistir.

En la juventud, mientras Mušič estudia en Zagreb, tiene constantes viajes a Viena y Praga. Gracias a una pasantía que hace en España, también reside en las ciudades de Madrid y Toledo, hasta que debe huir por la guerra civil que se estaba gestando (1936). Transcurridos estos viajes, se traslada en 1940 a Dalmacia, sin quedarse en ninguna parte por mucho tiempo, y en 1943 a Venecia, último asentamiento antes de la deportación. Durante estos viajes, Mušič está en contacto con distintas lenguas y culturas, pero no se siente identificado con alguna en particular. De hecho, en sus entrevistas se presenta como “una persona sin domicilio”, un “desarraigado” que va y viene (Music, 2000). Lo único con lo que siente algún tipo de pertenencia es con la cultura austrohúngara, pero esta ha dejado de existir.

El desarraigo de Mušič choca con la idea según la cual los hombres se deben a su tierra natal. En las definiciones más básicas de *hogar*, *patria* o *nación*, se habla del vínculo que las personas sienten con su lugar de origen, su idioma y sus tradiciones. Este vínculo es lo que posibilita la existencia de un espacio común, bajo el cual “(...) perciben en el corazón que sus pensamientos y sentimientos son afines, como los son sus recuerdos e ilusiones” (Kertész, 2002, pp.17-18). Es decir, la tierra en la que nacen los hombres *espera* un sentimiento de pertenencia hacia ella, porque este sentimiento los asemeja, les da una misma visión del mundo, o lo que podría llamarse una raíz común. Como se puede

⁷ Jean Clair (2007) señala que además de esloveno e italiano, en Gorizia se hablaba francés, croata, alemán y algo de ruso.

observar, Mušič es ajeno a esta consideración puesto que no cree pertenecer a ninguna parte. A lo largo de su vida se desplazó de un lugar a otro, pero ninguno despertó ese sentimiento que lo haría compartir una tierra con otros. Como lo repite en sus entrevistas: él es un desarraigado.

Imre Kertész en su discurso “Patria, hogar, país” (2002), afirma que, quien no se acoge a un mundo (una tierra natal, una raíz) queda expuesto a la libertad. Esto representa un peligro, pues quien es libre carece del hogar que en el corazón lo hace igual a otros hombres, y como consecuencia, “aunque sólo sea de forma simbólica, emprende un peregrinaje del que no sabe a dónde conduce, pero del que sí puede asegurarse lo siguiente: cada vez lo aleja más de cualquier hogar o refugio” (Kertész, 2002, p. 24). Estas palabras dan buena cuenta de la condición del pintor esloveno, y coinciden igualmente con la perspectiva de Jean Clair (2007), quien define el desarraigo de Mušič en términos de *libertad espiritual*, entendida como una actitud desprendida frente a la vida. Dicha actitud lo animaría a moverse entre naciones, culturas y lenguas. Justamente como si se tratara de un peregrinaje, en el que la idea de un “refugio” o un asentamiento posible, es remota. Esto lo podemos apreciar en los desplazamientos que Mušič seguiría haciendo hasta el final de su vida, y en la cantidad de idiomas que hablaba (esloveno, italiano, alemán, croata, francés). También es una actitud que se refleja en su pintura: recordemos que Mušič pasa por periodos tan distintos como la copia de imágenes religiosas o el abstraccionismo, sin sentirse cautivado por ninguna tendencia en particular.

En este mismo sentido, se puede apreciar la serie de pinturas de *Motivos dálmatas*, que nace de la admiración del artista por los gitanos, que abundaban en Zagreb en la época de formación de Mušič en la academia. Él estaba fascinado por ellos:

Había muchos gitanos en la época. Que venían de todas partes, de Austria, de Rumania, de Bulgaria. Se desplazaban en sus caballos y hablaban todas las lenguas. Venían a menudo a posar al taller. Las mujeres llevaban seis o siete faldas, todas llenas de polvo. Era increíble. (Music, 2000, pp. 33-34).

Como resultado de esta admiración, la serie retoma la figura del errante: vemos campesinos montando a caballo, o caballos solos que parecen vagar sin un rumbo fijo. Es una figura que, como el pintor, va y viene sobre distintas tierras.



Fig. 3. Music, Z. (1951). *Dalmatian scene*. [Óleo sobre lienzo]



Fig. 4. Music, Z. (1948). *Motivo dalmata*. [Óleo sobre lienzo]

Gracias a su incansable errancia (a través de naciones, culturas y lenguas), Mušič estuvo expuesto a distintas influencias. Sin embargo, como dice Clair, su *libertad espiritual* nunca pudo ser contrarrestada (Clair, 2007). Es decir que, aun cuando se detuvo en el Collio durante sus primeros años, en Zagreb para estudiar, o en Venecia para convivir con su pareja Ida, Mušič seguía siendo un desarraigado. Realmente se trataba de una manera de vivir, una en la que, por más significativo que hubiese sido el contacto con un lugar, no lo convertía en su hogar o su raíz. Siguiendo las ideas planteadas arriba, podría decirse que el sentimiento de pertenencia no era algo que oprimiera su corazón.

Ahora, si bien las palabras del pintor reafirman esta actitud, cuando él habla del campo de concentración de Dachau, surge una percepción distinta. En su entrevista con Michael Peppiatt (2000) comenta que Dachau pudo haber sido un “domicilio muy fijo” en comparación con sus otras estancias. Y también dice lo siguiente: “Para cualquiera que haya vivido esta experiencia, ella hace parte de su existencia para siempre. Ella te acompaña. Permaneces entre los cadáveres durante toda tu vida”. (Music, 2000, p. 23). ¿Por qué hablar de este lugar en términos de “domicilio fijo” y “compañía”?

Las afirmaciones que hace el pintor llaman la atención porque en el campo las raíces de las personas desaparecían. En vez de ser un espacio que vinculara a los hombres bajo una misma identidad, desanudaba los lazos que antes los unía a sus lugares de origen. Esto se debe a que ingresar al campo significaba someterse a la pérdida. Primo Levi, como superviviente, nos cuenta en su libro *Si esto es un hombre* (2017), que el campo era el sitio en donde los hombres llegaban al fondo. Apenas cruzaban la reja, los separaban de sus seres queridos y los despojaban de sus pertenencias. A continuación, eran privados de su nacionalidad (ahora reducida a un número), de la capacidad para comunicarse en sus lenguas, y, con los días, también de sus costumbres y los recuerdos de su hogar. Para Levi llegar al campo de concentración fue llegar al fondo, porque en ese lugar se pierde todo lo que antes les vinculaba a una tierra y a los demás hombres.

Imaginaos ahora un hombre a quien, además de a sus personas amadas, se le quitan la casa, las costumbres, las ropas, todo, literalmente todo lo que posee: será un hombre vacío, reducido al sufrimiento y a la necesidad, falto de dignidad y de juicio, porque a quien lo ha perdido todo fácilmente le sucede perderse a sí mismo; hasta tal punto que se podrá decidir sin remordimiento su vida o su muerte prescindiendo de cualquier sentimiento de afinidad humana; en el caso más afortunado, apoyándose meramente en la valoración de

su utilidad. Comprenderéis ahora el doble significado de ‘Campo de aniquilación’, y veréis claramente lo que queremos decir con esta frase: yacer en el fondo. (Levi, 2017, p. 48).

A los campos eran deportadas personas de todos los rincones de Europa: de naciones, culturas y lenguas diferentes. Pero en cuanto ingresaban, todo esto se perdía. Esta es la razón por la que las palabras de Mušič llaman la atención. Que un desarraigado como él se refiera en términos de “compañía” y “domicilio fijo” a un lugar como Dachau, pone en perspectiva su experiencia allí y su condición misma de desarraigado. Analicemos con detenimiento esta situación.

Habría que iniciar señalando que, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, la idea de una raíz común entre los hombres estuvo relacionada con lo que más adelante sucedería en los campos de concentración. Volviendo a la lectura de “Patria, hogar, país” (2002), Kertész sospecha del sentimiento de pertenencia que demanda la tierra. El autor retoma las palabras que usualmente se definen bajo ese sentimiento (como hogar, patria y nación) y afirma que ya no pueden ser utilizadas con la imparcialidad con que tal vez se empleaban antes (Kertész, 2002). Esto se debe a que el significado de estas palabras fue envilecido por los totalitarismos del siglo XX, que contagiaron el lenguaje de ideologías, alterando la manera como los hombres expresaban y sentían pertenencia hacia su tierra natal.

Siguiendo el contexto que se ha desarrollado, el caso que más nos convoca es el del nacionalsocialismo. Víctor Klemperer como filólogo –pero también como judío sobreviviente de la Segunda Guerra Mundial–, estudia con cuidado el efecto que esta ideología tuvo sobre la lengua. El autor señala en la parte inicial de su libro *LTI La lengua del Tercer Reich* (2001), que los individuos reciben una gran influencia por parte de la lengua, ya que, al retomar sus expresiones, están poniendo en sus bocas palabras y significados que provienen de un lugar desconocido y que sirven a propósitos ajenos a

sus consciencias. Aunque este desconocimiento siempre está en el uso que hacemos de la lengua, Klemperer advierte que, en el contexto del nazismo, el desconocimiento pasó a ser alienación. Hitler y su ministerio de propaganda, plagaron el alemán de expresiones (palabras, clichés, extranjerismos) que buscaban producir una identificación con su sistema ideológico, con el *Volksgemeinschaft*⁸ (comunidad racial, comunidad del pueblo).

Esta expresión fue tal vez una de las primeras y las más importantes evidencias de la perversión de la lengua. En el contexto de la Primera Guerra Mundial, se utilizaba la palabra *Volksgemeinschaft* apelando con ella a la idea de un pueblo armonioso y libre de

⁸ Esta expresión suscita un debate sobre si el nazismo era una *ideología* o una *cosmovisión*. Cuando se habla de ideología se hace referencia al conjunto de ideas, emociones y creencias que caracterizan el pensamiento de una persona o una colectividad. Este pensamiento construye una representación de la “realidad” (o la existencia) y, en consecuencia, adscribe una moral que regula la idoneidad de las acciones. Aunque esta definición puede ser general, trae algunos problemas que más adelante se harán evidentes con el nazismo. El profesor Fernando Estenssoro (2006) siguiendo los planteamientos de Marx y Engels, comenta que la representación que hace la ideología es una falsa conciencia que no permite ver las condiciones de existencia de los hombres (justamente, como si se tratara de la caverna platónica); y que la moral que adscribe es la legitimación de un poder. Se trata, de una construcción imaginaria que mueve la conciencia y la acción de los hombres, sin que estos se den cuenta. Cuando comenzamos a observar el conjunto de ideas que promovió el nacionalsocialismo, es evidente que siguen esta perspectiva: las falacias que Hitler escribió en *Mein Kampf* (s.f [1925]) derivaron en políticas que marcaron la visión de la existencia que tendrían los ciudadanos alemanes. Recordemos que el antisemitismo, la eugenesia, el cuestionamiento de la razón, la destrucción del enemigo, el derecho a la tierra, entre otras falacias, hicieron parte de una conciencia colectiva, que comenzó generar acciones acordes... Ahora, el punto que abre la discusión es que el nazismo pretendió que su manera de representar la “realidad”, fuera absoluta y asumida por todos (ya no sólo por un individuo o una colectividad). Al tener el poder del estado los dirigentes pretendieron hacer de su ideología una *cosmovisión*. Sigmund Freud en su *Conferencia. En torno de una cosmovisión*, dice: “Entiendo, pues, que una cosmovisión es una construcción intelectual que solucionaría de manera unitaria todos los problemas de nuestra existencia, a partir de una hipótesis suprema; dentro de ella, por tanto, ninguna cuestión permanece abierta y todo lo que recoba nuestro interés halla su lugar preciso” (Freud, 1991 [1932], p. 146). La cosmovisión es una verdad ilusoria que les transmite a las personas, seguridad frente a la existencia. Esto, debido a que tiene respuesta a todas sus preguntas (y angustias) y les da un propósito a sus acciones. Aunque ideología y cosmovisión son similares, la diferencia está en que la primera, finalmente puede ser cuestionada o no compartida, mientras que la segunda trae una visión incuestionable, dominante (de hecho, se suele pensar en la cosmovisión como una ideología dominante), y una alienación afectiva por parte de las personas. Aquí es donde se centra la discusión porque, a pesar de que el nazismo ejerció todo su poder para hacer de su ideología una cosmovisión, no pudo lograrlo. Las estrategias que emplearon, como la perversión de la lengua y los mismos campos de concentración (que detallaremos en esta tesis), no pudieron capturar completamente a los hombres y someterlos ante su manera de representar la existencia. Frente a este punto, es importante resaltar que pensadores como Víctor Klemperer, Primo Levi o Imre Kertész, siendo todos sobrevivientes de las atrocidades del nazismo, no se refieren a éste como una cosmovisión, sino como una ideología. En este detalle hay todo un acto de resistencia.

conflictos. Era una especie de lema o consigna que animaba a los alemanes a luchar por la reunificación de los ciudadanos y la ruptura del elitismo. Luego, cuando el Nacionalsocialismo ascendió al poder y retomó esta palabra, hablar de *comunidad del pueblo* comenzó a tener otras implicaciones. Hannah Arendt, en “Aproximaciones al “problema alemán”” (2005), dice que, debido a la crisis económica que vino después de la Primera Guerra, la estructura de clases de la sociedad alemana (y en general, europea) dejó de funcionar, desposeyendo a millones de individuos de su estatuto de clase. Fueron momentos de inestabilidad y angustia. Frente a esta situación, el nazismo volvió a pronunciar el *Volksgemeinschaft*, empleándolo como esa verdad que consolaba a los desclasados y prometía unificarlos bajo un mismo propósito. La idea de restaurar el pueblo alemán se mantuvo, pero con importantes variaciones que dejaron ver la maldad que había detrás de esta expresión. Recordemos que en *Mi lucha* (s.f [1925]) Hitler habla de un *Volk* [pueblo] que: se define por la superioridad de la raza y la pureza de la sangre; que tiene derecho a expandirse en el territorio para así garantizar su libertad y su vida; y que debe defenderse siempre del enemigo, lo cual implica estar preparado para exterminarlo. Debido a la crisis y al tono sentimental del término, un gran número de ciudadanos se acogieron a esta ideología (sintetizada en el *Volksgemeinschaft*). Autores como Arendt y el mismo Klemperer, acusan al nacionalsocialismo de reunir en aquél término todo un sistema de pensamiento, porque es una maniobra sentimental y mentirosa que se aprovecha de los anhelos de los hombres para poderlos utilizar (adoctrinar). Y en efecto, esto fue lo que hicieron con las otras expresiones. Para evitar la interferencia de la voluntad o el pensamiento (pues despiertan suspicacia), apelaban a imágenes sentimentales y evocadoras que dispusieran el corazón de las personas hacia su tierra natal: como la del “Pueblo” [*Volk*] victorioso que nace de la “sangre y la tierra” [*Blut und Boden*]; o la del militar uniformado, que encarnaba el heroísmo, la victoria y el orgullo, al tiempo que incitaba a la violencia y al desprecio por el intelecto (Klemperer, 2001). (De estas imágenes, surgieron expresiones como la misma palabra *Volk*, que estaba en todos los discursos, y en casi todas las piezas de propaganda; o *Kampf* [lucha] y sus derivados, como *Kämpfer* [luchador], o *Kämpferisch* [combativo]). En suma, lo que se pretendía con estas imágenes era que este nuevo vocabulario -que alimentaba un habla ingenua, con una enorme carga ideológica- comprometiera fácilmente el fuero interno de los hablantes.



Fig. 5. German School (1935). *Póster de propaganda nazi*. [Póster publicitario]

El anterior póster que traemos de ejemplo dice: “Los estudiantes alemanes luchan por el Führer y el Pueblo”. Se trata de una imagen que, aunque representa a un estudiante, tiene los elementos que caracterizan el patriotismo nazi. A partir de la interacción entre la postura firme, el uniforme y la bandera enarbolada, la imagen suscita: lealtad, disciplina, espíritu de lucha y abnegación⁹ (United States Holocaust Memorial Museum, 2020). Este sentimiento es utilizado para que el espectador capte el mensaje con una disposición de entusiasmo y respeto, sin la necesidad de meditar su contenido. A juicio de Klemperer, apelar al “sentimiento confiere imaginación al germano, le confiere una

⁹ Para el nacionalsocialismo estos puntos son entendidos como valores patrióticos o “virtudes” (United States Holocaust Memorial Museum, 2020).

disposición religiosa, lo lleva a divinizar las fuerzas de la naturaleza, lo vuelve ‘próximo a la tierra’, lo hace mirar con desconfianza al intelecto”. (Klemperer, 2001, p. 381). No obstante, la parte escrita es la que finalmente cobra mayor relevancia, debido a que, sin advertirlo, su significado se impregna de ese patriotismo. Palabras como *kämpft* y *volk*, cuando son evocadas, más allá de su significado denotativo, comienzan a despertar un compromiso respecto al *Volksgemeinschaft* [comunidad del pueblo]. Así, poco a poco, la ideología nazi repercutió en la lengua y en cómo los hombres comenzaron a sentirse llamados por su tierra.

Klemperer observa que, cuando el nazismo se infiltra en la lengua, la empobrece y tiene un efecto opresivo en los hablantes. La lengua cuando “actúa libremente”, dice el autor, “(...) sirve a todas las necesidades humanas, sirve a la razón y al sentimiento, es comunicación y diálogo, monólogo y oración, petición, orden e invocación” (Klemperer, 2001, p. 42), pero cuando es limitada se empobrece, y sólo refleja un aspecto de la “esencia humana”. El Tercer Reich limitó la palabra a su uso propagandístico. El ministerio de propaganda (particularmente la Cámara de publicaciones del Reich [*Reichsschrifttumskammer*]) se encargó de que todos los medios de comunicación enaltecieran las acciones del nazismo utilizando las expresiones que ellos habían tramado. Bien hubiesen sido los pósters, los artículos de Goebbels, los discursos de Hitler o las noticias difamatorias sobre el enemigo, siempre se repetían las mismas expresiones¹⁰: *Volksgemeinschaft* [comunidad racial o comunidad del pueblo], *Volkhaft* [propio del pueblo], *Heimat* [tierra natal], *Judenschwein*¹¹ [cerdo judío], *Kampf* [lucha], *Sieg* [victoria]... Esta monotonía de los medios, sumada al sentimentalismo de las expresiones, terminó influyendo en el uso que las personas le daban a la lengua: la limitó. Porque cuando empleaban estos términos, con o sin intención, hacían propaganda de la

¹⁰ Es necesario señalar que el estudio que hace Klemperer es mucho más amplio en lo que corresponde a la lengua del Tercer Reich. De materiales como lo que escuchaba diariamente o lo que tenía a la mano para leer (poemas, algunas piezas literarias que circulaban en la época, periódicos, revistas jurídicas y de farmacia), el filólogo analiza: palabras que son apropiadas con otro significado, figuras sintácticas, neologismos, superlativos, entre otras. Su trabajo se dedica a estudiar en detalle el modelo lingüístico del nazismo. En esta tesis sólo retomamos algunas de sus reflexiones.

¹¹ Este insulto, aunque es antisemita, no fue creado por los nazis. *Judenschwein* o *Judensau*, es una palabra medieval que era empleada por los cristianos en su iconografía para caricaturizar (humillar) a los judíos (Shachar, 1974). La asociación de los judíos con los cerdos se mantuvo en los siglos venideros como una clara afrenta antisemita. No es sorpresa que los nazis replicaran con tanta frecuencia esta palabra.

ideología nazi. Bastaba una sola palabra envenenada, como dice Klemperer, para ponerse al servicio del nacionalsocialismo. Y esto es lo realmente grave puesto que se volvió una manera de hacer que las personas llevaran el espíritu del *Volksgemeinschaft*.

Frente a esta situación, sería lógico suponer que la manipulación de la lengua buscaba promover un sentimiento de pertenencia hacia el *pueblo alemán*: ése que era definido a partir de la tierra y la raza. Sin embargo, lo que había detrás de este sentir era un sometimiento. El nacionalsocialismo se aprovechó de la relación ingenua que las personas tienen con la lengua y también de su anhelo de pertenecer a una tierra, para promover una experiencia en la que estuvieran subordinadas a su manera de ver el mundo. Al pronunciar esas expresiones (que parecían llamados de “la sangre y la tierra” [*Blut und Boden*]), los individuos comenzaban a reproducir mensajes de racismo, de desprecio a la razón, de admiración al Führer, de la necesidad de la guerra. Así estos mensajes no fueran intencionales, cuando pronunciaban las expresiones el *Volksgemeinschaft* los excedía, y en todo caso los mensajes eran reproducidos. Esta situación da cuenta de que, con el uso de esta versión de la lengua, el corazón de los hombres terminaba realmente sometido. Klemperer trae una consigna nazi que dice: “tú no eres nada, tu pueblo lo es todo” [*Du bist nichts, deine volk ist alles*], y anota: “Esto significa: tú nunca estarás contigo mismo, nunca solo con los tuyos, estarás siempre ante tu pueblo”. (Klemperer, 2001, p.42).

Sin duda la lengua alteró la manera cómo los hombres expresaban y sentían pertenencia hacia su tierra natal. Cuando todos utilizaban las mismas expresiones, con o sin intención, sus corazones se unían en un solo palpito, una sola voz que repetía las mentiras del *Volksgemeinschaft*. El nazismo se encargó de que todos respondieran el llamado que les hacía la “tierra alemana”. De modo que los hombres fueron instrumentalizados: obligados a ser portavoces de su ideología. Ahora, ¿cuáles son las consecuencias de esta obligación?

Para abordar esta pregunta, es ilustrativo observar lo que sucedió en los territorios conquistados por la Alemania nazi. Traigamos unos casos de interés para nuestro trabajo. Examinando la geografía por la que transitaba Zoran Mušič durante los años de la Segunda Guerra Mundial, descubrimos que la mayoría de esos lugares recibían una

influencia cultural por parte de Alemania. A pesar de que en Gorizia¹², Zagreb, Trieste y Dalmacia se hablaban otras lenguas, que tenían otros sistemas de pensamiento, siempre hubo contacto con los alemanes, bien haya sido por la economía, la literatura o las fronteras que en ese entonces eran cambiantes. Como menciona Imre Kertész (2007), en estos pueblos hubo una admiración hacia el alemán por ser una lengua cosmopolita que daba resguardo a aquellos desarraigados que preferían pensar en los términos culturales de las lenguas más grandes. Aunque eran pueblos que atesoraban sus lenguas maternas, habían aprendido el alemán como un acto de autonomía y libertad intelectual. Con la llegada del nazismo, esa influencia cultural fue reajustada¹³, y lo que antes era un foco de admiración, terminó eclipsando las raíces de estos territorios. A partir del control de los medios de comunicación y el terror instaurado con las armas, poco a poco fueron obligados a asimilar una forma de lengua que invocaba la grandeza de un pueblo que no era el suyo. Y que negaba la posibilidad a sus ciudadanos de sentirse a sí mismos en lo que decían.

En el discurso “Patria, hogar, país” (2002), Kertész expresa su temor hacia la palabra “patria” [en húngaro: *Szülőhaza*] porque le recuerda una infancia en la que debía realizar trabajos forzados mientras cantaba canciones “patrióticas” y portaba el brazalete con la estrella judía... En los territorios conquistados, aliados o incluso en varios sectores de Alemania, ese sentimiento de pertenencia hacia la tierra comenzó a mostrarse como un absurdo que sólo reflejaba la intención de destruir al hombre. Bajo la dictadura del nacionalsocialismo todos debían asimilar esas expresiones que transmitían su visión del mundo. Con este imperativo poco importaban las culturas, los lugares de procedencia e incluso las razas. Tampoco importaba que algunos se dieran cuenta de las mentiras y las incitaciones al odio y a la violencia. Si querían sobrevivir debían servir a la grandeza del *pueblo alemán*. Como explica Kertész en *La lengua exiliada* (2007), no importaba si los

¹² Cabe mencionar que, en el territorio esloveno de Yugoslavia, ya se había producido la italianización fascista. Un movimiento que procuró borrar las asociaciones culturales eslovenas, para reemplazarlas por las de la Italia fascista. Gorizia y Trieste se vieron fuertemente golpeadas por este movimiento.

¹³ A este respecto, Imre Kertész es bastante claro: “No puedo ahorrar a mis oyentes el comentario de que los alemanes, siguiendo sus ideas relativas a un imperio mundial alemán en el siglo XX, exterminaron la cultura alemana en aquellos territorios poblados por millones de habitantes de diversas nacionalidades y lenguas maternas, caracterizados sobre todo por la influencia cultural alemana.” (Kertész, 2007, p.114).

mensajes y los valores del régimen (*Volksgemeinschaft*) se adecuaban o no a la personalidad de los hombres, pues, al final, todos terminaban aceptándolos y reproduciéndolos. Es decir que a pesar de las diferencias más problemáticas (como ser judío o pertenecer a uno de los territorios conquistados), el nazismo los utilizó de igual manera, e hizo presión hasta invadir su vida interior.

Si volvemos a esa definición inicial de patria, hogar, nación, se puede observar que con la irrupción del nazismo se produce un cambio. Decíamos que había un vínculo afectivo que unía a los hombres con la tierra (lugar de origen o cultura), y que este vínculo posibilitaba la existencia de un espacio común bajo el cual "(...) perciben en el corazón que sus pensamientos y sentimientos son afines como los son sus recuerdos e ilusiones." (Kertész, 2002, pp.17-18). Con la llegada del nacionalsocialismo, y su visión del pueblo (*Volksgemeinschaft*), el afecto que debería suscitar la tierra es forzado con violencia: debido a la presión generada por la lengua y las armas, sin importar lugar de origen, cultura o raza, los pensamientos y sentimientos, y poco a poco los recuerdos e ilusiones, terminan siendo afines al *pueblo alemán*. A pesar de que algunos hombres no se daban cuenta, se trataba de una experiencia que invadía su vida interior y desde allí los desterraba, puesto que ¿de quién era la tierra?, ¿quiénes eran los llamados a pertenecer a la *comunidad del pueblo*? No ellos, no los hombres.

Al nazismo realmente nunca le interesó que los hombres tuvieran derecho a la tierra que clamaban sus expresiones. Esto sólo fue una mentira. El único interés que tenía sobre ellos, era que fueran portavoces de sus mensajes porque, de este modo, sentían la convicción que había detrás y que anunciaba su destrucción. ¿Y de esto, qué seguía? Dice Levi:

En la mayoría de los casos esta convicción yace en el fondo de las almas como una infección latente; se manifiesta sólo en actos intermitentes e incoordinados, y no está en el origen de un sistema de pensamiento. Pero cuando esta llega, cuando el dogma inexpresado se convierte en la premisa mayor de un silogismo, entonces, al final de la cadena está el *Lager*. Él es producto de un concepto de mundo llevado a sus últimas consecuencias con una coherencia rigurosa: mientras el concepto subsiste las consecuencias nos amenazan. (Levi, 2017, p. 27).

Frente a este panorama que muestra el terrible camino que siguió el sentimiento de pertenencia hacia una tierra, Mušič vuelve a sorprendernos. A pesar de que durante los primeros años de la guerra se desplazó por lugares conquistados por la Alemania nazi, no menciona haber padecido los cambios (al menos si nos atenemos a sus entrevistas). Recordemos que ciudades como Gorizia, Dalmacia o Trieste, fueron absorbidas por la influencia que recibían de Alemania. Aspectos como la organización nacional y las mismas lenguas fueron afectadas: Yugoslavia¹⁴, que era el nombre que reunía a la mayoría de estas ciudades, pasó a ser considerada como el Frente de Yugoslavia; y pese a la diversidad lingüística del territorio, la lengua oficial era el alemán. O sea que el espacio en el que se movía el pintor, comenzó a ordenarse en función del *Volksgemeinschaft*. Pero esto parecía no preocuparle mucho. A diferencia de Kértesz que narra el trauma de las expresiones “patrióticas” y en general de una Budapest convertida al nacionalsocialismo, Mušič se ocupa de otras cosas: en estos años, él conoce a su compañera Ida Barbarigo, pinta las primeras versiones de sus *Motivos dálmatas*, e incluso semanas antes de su deportación, tiene algunas exposiciones (Music, 2000). Podríamos pensar que, a lo mejor, los constantes tránsitos entre lugares, culturas y lenguas, que caracterizan la vida de Mušič, de alguna manera también influyeron en su postura sosegada y desprendida. Hay que recordar que él se reafirma en su condición de desarraigado, y esto es contrario a lo que estaba sucediendo, porque la apuesta del Tercer Reich consistía en grabar su visión de la tierra en el corazón de los hombres. Es que ni siquiera fue conmovido, o directamente vulnerable, por la perversión de la lengua, puesto que también en esta materia seguía considerándose de la misma manera:

En Gorizia se hablaba el esloveno, pero también el italiano y el alemán. Algunos miembros de mi familia eran de origen italiano, por lo que hablábamos las dos lenguas: esloveno e italiano en la casa. Después yo aprendí el alemán y más tarde el francés. Ahí otra vez en materia de lenguas, yo sigo siendo más bien un desarraigado. (Music, 2000, p. 23).

¹⁴ Antes de la Primera Guerra Mundial, Trieste, al igual que las otras ciudades, hacía parte del Imperio austrohúngaro, pero posteriormente pasó a ser parte del Reino de Italia. Aunque formalmente no pertenecía a Yugoslavia (hecho que sigue siendo cuestionado, por lo difuso de los límites geográficos y culturales), Trieste sufrió con igual intensidad el fascismo italiano y el alemán.

Sin arraigo en una tierra en particular, Mušič era un espíritu libre: se desplazaba de un lugar a otro, podía tener distintas costumbres, y en efecto, hablar varias lenguas. Todo esto sin sentirse comprometido. Es por esta razón que resulta difícil imaginarlo acongojado por las maniobras del nazismo. Lo que no quiere decir que en algún momento no haya sido tocado.

En el prólogo del documental de Jean-Blaise Junod *Venise Atelier II* (2010)¹⁵, Mušič dice:

Hubo períodos más felices. Hubo otros menos, mucho menos felices también. Porque el camino a recorrer es largo. La vida está llena de obstáculos. Vienen cosas más fuertes que tú (...). Uno no puede ir siempre a contracorriente. A veces uno también es arrastrado. (Mušič, en Junod 2010).

Aunque el pintor nunca dejó de ser ese *espíritu libre*, era innegable que Europa estaba sometida al nacionalsocialismo. Y de él también se esperaba una entrega a una tierra que no era la suya. Con una bellísima ingenuidad, Mušič relata cómo fue “convocado”:

[Zoran Music]: Me detuvieron aquí, debajo de mi taller, en la esquina de ahí, donde está la peluquería. Primero me subieron a una góndola. Era la primera vez en mi vida que ponía los pies en una góndola.

[Jean Clair]: *Con las esposas en las muñecas.*

[Zoran Music]: Sí, la primera vez que salía de paseo en una góndola. Y dimos un paseo por todo el Gran Canal hasta la Piazzale Roma. ¡Estaba orgulloso! Con todos los soldados de las S.S alrededor... En la Piazzale Roma nos esperaban tres jeeps de la GESTAPO. Me subieron a un jeep, con otro jeep delante y otro más detrás, y salimos hacia Trieste. Después de Treviso, de repente, llegó un caza inglés ametrallando la carretera. El grupito se detuvo y se dispersó para esconderse. Yo me quedé atado en el coche. El caza descendió en picado, a un metro, y pude verle la cara al piloto. Volvió a tomar altura, sin disparar, y, detrás, empezó a ametrallar otra vez.

¹⁵ El documental *Venise: atelier II. Hommage à Zoran Music* (2010), tiene audio en francés. Las citas son traducción nuestra.

Y luego llegamos a Trieste. Me encerraron en un calabozo, dos pisos por debajo del nivel de la calle, con los pies en el agua, durante tres semanas.

[Jean Clair]: *¿Por qué?*

[Zoran Music]: Porque creían que yo era un gran no sé qué, un espía, un jefe importante. Después, comprendieron que no era tan inteligente como para ser ese no sé qué. Y decidieron enviarme a Alemania.

(...)

[Jean Clair]: *Su intención era obligarlo a usted a alistarse en las S.S.*

[Zoran Music]: Cuando comprendieron que era demasiado idiota para ser un espía o no sé qué, que no era lo bastante hábil para eso, me propusieron que me alistara en las S.S auxiliares de Istria. O, si lo prefería, ir a Dachau. Como sabía que Dachau se encuentra en una región turística, dije que prefería ir a Dachau... Sí que sabía de qué se trataba (*risas*)... (...). (Music, 2007, pp. 105-106).

Ante los ojos de la GESTAPO, Mušič era un errante de nacionalidad “no alemana”, que se le veía dibujar en algunos lugares de Trieste, y relacionarse con personas sospechosas de trabajar para los ingleses. Si bien no era un enemigo declarado, sí tenía el perfil de un posible detractor del *Volksgemeinschaft*. Y por esta razón fue detenido. Pasaron 26 días de interrogatorios y torturas para que los oficiales se dieran cuenta de que el pintor era un don nadie que no revelaba nombres, y que, finalmente, era ignorante en materia de espionaje y conspiraciones. A pesar de ser inocente, para la GESTAPO era claro que Mušič tenía que servirle de alguna manera a la *comunidad del pueblo*: dado su aspecto físico, podía enlistarse en las SS o partir como “trabajador libre” a Dachau. En cualquiera de los dos casos su corazón pertenecería a la “tierra alemana”. En medio de su actitud desprendida, Mušič decide ir a Dachau. Sus risas delatan la inocencia de aquel momento frente a las consecuencias de su decisión.

Como lo señala Primo Levi, el campo de concentración, el *Lager*, es el resultado de una visión del mundo llevada a sus últimas consecuencias con una coherencia rigurosa (Levi, 2017). En el caso del nacionalsocialismo, lo que es llevado hasta sus últimas consecuencias, no es el exceso de mentiras que prometían una tierra soñada, una reunificación del pueblo, o una vida en “libertad” (con el territorio a disposición y sin las

amenazas del enemigo); sino, más bien, el efecto que tales mentiras tenía en las personas. Como lo expusimos con anterioridad, el nazismo pretendió que su visión de la tierra fuera compartida por todos, y eso lo hizo a costa de invadir la vida interior. A partir de la manipulación de la lengua y la presión ejercida con las armas, las personas expresaban una adhesión al nazismo, pero lo hacían en detrimento de sus propias raíces, de sus creencias y sus pensamientos. El campo de concentración es el resultado material de este efecto: en el que las personas son utilizadas, despojadas y poco a poco destruidas. Es el lugar en el que la tierra se ha vuelto sinónimo de pérdida y brutalidad.

En cierta medida, el camino que recorrían los deportados era similar al peregrinaje de los gitanos que pinta Mušič. En *Mujeres con pollinos* (fig. 6), aparecen los nómadas con sus pertenencias al hombro, avanzando en fila hacia un destino incierto. Los gitanos, y por qué no el mismo Mušič, al no tener un asentamiento, vagan por distintas fronteras, culturas y nacionalidades; inseguros de la lengua que hablarán el día siguiente, o de la bandera que tendrán que saludar (Clair, 2007). Por otro lado, como se puede ver en la fig. 7, están los deportados de la Segunda Guerra mundial con sus equipajes, unos tras otros caminando en un viaje de no retorno. Los han sacado de sus casas para arrojarlos al destierro, con incertidumbre ellos también van, aferrándose a las pocas pertenencias que les queda: su lengua, su nacionalidad, su nombre, sus pequeños objetos. En ambas imágenes los hombres avanzan hacia lo desconocido, bajo el peso de las pocas pertenencias. Pero, mientras cierto espíritu de aventura anima el camino de los gitanos, para los últimos peregrinos, contando ahora con Mušič, su destino se avizora aciago.



Fig. 6. Music, Z. (1935). *Mujeres con pollinos*. [Gouache sobre papel]



Fig. 7. United States Holocaust Memorial Museum (1942). *Judíos llevando sus pertenencias durante una deportación al campo de exterminio de Chelmino*. [Fotografía]

En cuanto los deportados pisaban el suelo del campo, una frase los recibe: *Arbeit Macht Frei*¹⁶ [El trabajo nos hace libres]. Esta frase marca su entrada puesto que define que se encuentran en la “tierra alemana”, y por esta razón han de trabajar por ella. No sorprende que estas palabras traten de hacer sentir incluidos a los deportados, como si al trabajar por la tierra, la libertad fuera de ellos. Nuevamente, un cinismo que encubre los propósitos del Tercer Reich (en este caso, el *Vernichtung durch Arbeit* [exterminio mediante el trabajo]). Al final del camino, estos desterrados se topan con una frase que buscaba adoctrinarlos, y darle un sentido nacional a su existencia. Lo particular es que este llamado era de una crueldad palpable, ya que *trabajar por* esta tierra (o buscar pertenecer a ella mediante el trabajo) implicaba perderlo todo. El equipaje que cargaron con incertidumbre durante el trayecto, debía ser dejado en la zona de desembarque. Si fueron deportados con sus familiares, eran separados de ellos en la primera selección, en la que se decidía quiénes trabajaban y quienes recibían el *Sonderbehandlung* [tratamiento especial] (eufemismo para indicar la muerte en las cámaras de gas). Además, en medio de esta situación, se sumaba la multiplicidad de lenguas y la falta de escucha: al provenir de distintas partes de Europa, los deportados reclamaban en sus lenguas maternas, haciendo audible una Torre de Babel. Sin importar el drama que suponía haber sido separados de sus hogares y arrojados a un lugar desconocido donde eran gritados, golpeados y asesinados, ellos que eran los nuevos “trabajadores libres”, y habían perdido la dignidad de hablar y ser escuchados. Para cerrar esta iniciación, eran “desinfectados” (ducha, rapadura y uniforme), y cualquier tipo de identificación formal, como la nacionalidad o el nombre, se redujo a una serie de números tatuados en el antebrazo.

¿Qué fue de la tierra que prometían las mentiras del *Volksgemeinschaft*¹⁷? ¿Dónde está la tierra que reunificaría al pueblo y traería una vida en libertad? La llegada al campo de concentración es la prueba de que el sentido de pertenencia (ese sentimentalismo) al que

¹⁶ Este lema se encontraba en la entrada de casi todos los campos de campos de concentración. En Dachau, estaba grabado en una de las rejas de las entradas.

¹⁷ A propósito de la lengua mentirosa y la tierra que ésta prometía, hay un fragmento de Paul Celan que vale la pena repasar: “(...) podría decirse, aunque no se debe, que eso es la lengua que vale aquí (...), una lengua, no para ti y no para mí –pues, me pregunto, para quién ha sido pensada, la tierra, no para ti, y no para mí– una lengua, y bien sin Yo y sin Tú, puros El, puros El, comprendes, puros Ellos, y nada más que eso”. (Celan, 1993 [1959], pp. 120-121).

apelaba el nazismo es una condena a perder lo que, curiosamente, alguna vez perteneció al hombre. En palabras de Primo Levi:

Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre. En un instante, con intuición casi profética, se nos ha revelado la realidad: hemos llegado al fondo. Más bajo no puede llegarse: una condición humana más miserable no existe, y no puede imaginarse. No tenemos nada nuestro: hablamos no nos escucharán, y si nos escuchasen no nos entenderían. Nos quitarán hasta el nombre: y si queremos conservarlo deberemos encontrar en nosotros la fuerza de obrar de tal manera que, detrás del nombre, algo nuestro, algo de lo que hemos sido, permanezca. (Levi, 2017, p. 47)

Con este desenlace cabe preguntar, ¿dónde quedaron las raíces de los hombres?, ¿su patria?, ¿su cultura?, ¿su lengua? Además de la visión trastornada del *Volksgemeinschaft* ¿qué sucedió con la tierra (cualquiera que esta sea) que daría resguardo y hermandad entre los hombres? En el campo todo esto se pierde. Por el hecho de estar allí, el hombre fue condenado al exilio, al destierro, al desarraigo.

Siguiendo esta línea, hay una similitud con la condición de desarraigado de Mušič. Vemos que, de alguna manera, el vagabundeo entre naciones, culturas y lenguas, y la falta de sentido de pertenencia, son parecidas a la diversidad que había entre los deportados (que, al provenir de distintos rincones del continente, poseían nacionalidades, culturas y lenguas distintas), y a la nulidad a la que dicha diversidad alcanzaba en el campo. Debido al modo cómo hemos descrito el desarraigo del pintor, estos puntos se parecen; al igual que la pieza *Mujeres con pollinos* (1935) con la fotografía de los deportados que se dirigían al campo de exterminio de Chelmno (1942). Sin embargo, esta similitud también deja ver una diferencia radical, puesto que no sentir arraigo en un país, una cultura o una lengua, no es lo mismo que ser obligado a perderlas. Esta diferencia hace necesario volver a pensar el desarraigo del pintor, puesto que él, en su singularidad, afrontó la versión brutal de los campos.

Colette Soler en su conferencia “Exilios de la palabra” (2019) traza un camino que es pertinente para pensar esta situación. Partiendo del contexto de los grandes éxodos que han tenido lugar en la historia, la psicoanalista propone considerar el término exilio –y

por extensión, destierro y desarraigo–, bajo dos acepciones: el exilio como una experiencia infeliz y dolorosa, y el exilio como una decisión vital. Detengámonos en ellas.

La primera acepción proviene de los traumas que han resultado de los destierros. El término exilio, que viene del vocablo latino *exilium*¹⁸, significa la separación de una persona o colectivo, de la tierra en la que vive. Aunque se ha implementado como un castigo abierto a poderes e intencionalidades¹⁹, tales como ser la medida para alejar a los criminales de la ciudad, una estrategia política para decapitar a la oposición, o simplemente el medio para apropiarse de la tierra de otros; a pesar de estas variaciones, el exilio arroja a los hombres al azar y la desventura. Es el caso de Adán y Eva al ser expulsados del paraíso tras desacatar las advertencias de su dios; también es el caso de los musulmanes, que, sin importar su conversión al catolicismo, fueron expulsados por los Reyes Católicos de España; o de los mismos deportados de la Segunda Guerra Mundial, quienes, por una visión ideológica de la tierra (*Volksgemeinschaft*), fueron sacados de sus hogares para ser arrojados a los campos de exterminio. Después de ser separados de la tierra en la que vivían, los exiliados son condenados al desamparo de perderla: quedando expuestos a los peligros de la errancia, deambulando con el dolor que supone no estar en el lugar al que pertenecían. Soler observa que, en estos exiliados, es usual que se produzca un anhelo por el lugar pedido, sin embargo, es un sentimiento que conlleva a la esperanza del reencuentro y a una posterior congoja que sólo reafirma lo perdido.

Para dar paso a la segunda acepción, la autora cuestiona el sufrimiento que padecen los exiliados por la separación de su tierra. Porque, si partimos de una definición más amplia, “el exilio consiste en salir del espacio en el cual usted fue engendrado” (Soler, 2019). Hay un principio de separación que hace que el hombre se aleje de los distintos espacios que habita: debe dejar el cuerpo de su madre, su casa, los primeros círculos

¹⁸ La etimología de las palabras destierro y desarraigo indican significados parecidos. La primera, compuesta por raíces latinas, se conforma del prefijo *dis* (separación), *terra* (tierra), y el sufijo *o* (indica acción); y da a entender la acción de echar a alguien de una tierra. La segunda palabra, que también proviene del latín, está compuesta por el prefijo *dis* (separación), *ad* (hacia), *radix* (raíz), y el sufijo *icus* (relativo a); y significa “arrancar raíces”. Sobre esta última hablaremos en el texto más adelante.

¹⁹ Aristóteles, que es quizás uno de los primeros autores en tocar el tema del destierro (ostracismo), habla en la *Política* (1988) de las variaciones con las que se puede aplicar esta pena: “El problema [del destierro y a quién desterrar] es general y se da en todos los regímenes, incluso en los rectos. Los desviados actúan así, atendiendo a su bien particular, pero en los que miran al bien común, sucede de la misma manera.” (*Política*, 1284b-20-21).

sociales que lo rodean, incluso su patria (Soler, 2019). Este principio está en la misma experiencia del exilio, sólo que se ve opacado por el drama de estos desplazamientos. En este punto, Soler considera que la segunda acepción del término exilio se basa en el reconocimiento de dicho principio, por lo que se trata de hombres que lo viven de una manera distinta a la congoja por lo perdido. El exilio, la errancia o el desarraigo, como una decisión vital no desconoce aquello que se perdió, puesto que no es una experiencia que sea ajena a la conmoción que esto puede generar. Pero, distinta a la exacerbación del dolor y al anhelo de la tierra perdida, entiende que lo arrebatado no se puede recuperar y que la vida está llena de separaciones y pérdidas. Este entendimiento, que para la autora es fruto de un arduo trabajo sobre sí mismo, trae una actitud sosegada y carente de patetismo, que anima a su vez en el exiliado (desterrado, desarraigado) un espíritu desprendido y aventurero.

Teniendo presente estas consideraciones podemos observar que el desarraigo de Mušič es parecido a la segunda definición que propone Soler. Su historia, desde los primeros años, estuvo marcada por los exilios de la guerra: fue expulsado de su Carso natal, separado de su familia (recordemos el reclutamiento del padre) y, por los mismos cambios políticos y nacionales de la Primera Guerra, tuvo que desplazarse constantemente. Ahora, pudiendo ser esta errancia motivo de dolor y anhelo por lo perdido, Mušič asume una postura sosegada, donde el desarraigo es su modo de vida. En los fragmentos de las entrevistas, cuando habla de los recuerdos de su infancia y juventud, de sus viajes, de su relación con las culturas y las lenguas, vemos un viandante que se mueve de un lugar a otro, sin sentir pertenencia por algo en particular. Al vivirlo, tal vez con su condición de desarraigado, pudo observar que los referentes hacia los que los hombres sienten pertenencia como una patria, una cultura o una lengua, se pierden con facilidad, por lo que para él no representan ningún tipo de tierra, raíz o arraigo. Por este motivo, alcanzamos a contemplar en Mušič el *espíritu libre* que él era.

Pero, volviendo al punto de la discusión, el campo de Dachau no era un exilio como aquellos a los que Mušič estaba acostumbrado. Porque la separación y la pérdida no eran las mismas. No sólo fue separado de sus conocidos y del lugar en el que estaba en el momento de la deportación (separaciones que, por lo que comentamos, quizá no hubieran sido tan significativas), sino que de paso fue torturado y, en contra de la naturaleza de su espíritu, fue obligado a permanecer en el campo. Estando en este lugar,

no se trataba de adaptarse a las contingencias que suele traer la errancia: como hablar lenguas diferentes (cosa que Mušič ya hacía), adoptar costumbres o saludar otra bandera. No. Estar en la tierra del *Volksgemeinschaft* era pertenecer a ella, lo cual significaba perderlo todo: sus lenguas ya no serían escuchadas; su procedencia, por confusa que fuera, se limitaría a ser una línea de números; incluso su nombre Anton Zoran Mušič sería algo ajeno. ¿Cuán contundente debió haber sido para un desarraigado como él, *tener que* acoger en su corazón una tierra así? Ahora va cobrando más sentido que el pintor hable de esta experiencia en términos de “domicilio fijo” y “compañía”.

Esta pregunta toca asuntos en la vida y obra de Zoran Mušič que, obviamente, no alcanzamos a contemplar. No obstante, hay indicios que permiten algunas aproximaciones. Sobre el *espíritu libre* del pintor y los acontecimientos que lo obligaron a estar en el campo de concentración, hay un detalle en la palabra desarraigado que tal vez ha pasado desapercibido. Su etimología señala que está compuesta por el prefijo “dis” que indica divergencia o separación, además lleva los componentes lexicales “ad”: hacia, “radix”: raíz, y el sufijo “icus” que da a entender relación o pertenencia. Diferente a la creencia según la cual desarraigado es no tener raíces, el significado que se desprende de la suma de estas partes es: “arrancar, separar o perder raíces” (*separación hacia la raíz a la que se pertenece*). Esta anotación es relevante porque aclara que un desarraigado, si bien está acostumbrado a perder sus raíces (o ser separado de aquello a lo que pertenece), no quiere decir que no tenga (o que no pertenezca a algo). Esto, por un lado, pone en perspectiva la actitud desprendida de Mušič, pues él como desarraigado, también pertenecía a un lugar: sólo que quizá no eran aquellos lugares comunes de los que, en efecto, se sentía separado (y de los cuales, ya había sido exiliado); por otro lado, esta anotación también hace que veamos con otros ojos la experiencia de pérdida que vivió Mušič en el campo de concentración, y de la cual destaca un “domicilio fijo” y una “compañía”. Ante este panorama que se nos abre al examinar la palabra desarraigado, hay una cita que resulta particularmente esclarecedora:

En ese momento yo era muy joven (...) y naturalmente decimos que las cosas de la infancia, o bien de la juventud, quedan grabadas en uno. Pero tengo la impresión de que hubo en mi vida, justamente durante la guerra y la deportación, una ruptura. Es como una interrupción que me ha hecho olvidar todo lo que pasó antes. Si yo pienso en el pasado, todo está en la niebla, a excepción de algunos momentos que son suficientemente claros,

muy claros de hecho. Son los que conciernen a la pintura. Todo lo demás (...) no importa. (Mušič, en Junod, 2010).

Mušič se nombra como un desarraigado porque reconoce que su vida, marcada por las pérdidas, se mueve de una manera sosegada y desprendida. Con el campo de concentración algo importante sucede: y es que, en medio de la pérdida más brutal, se da cuenta de que lo único que permanece en él es la pintura. La tierra del nazismo pudo quitarle su confusa procedencia, silenciar sus lenguas y negar su nombre; también pudo, con la monotonía del encierro, alterar sus sueños y desdibujar recuerdos de su vida pasada. Como dice Primo Levi, esta tierra los llevó al fondo, dejándolos en una condición miserable. No obstante, la pintura está lo suficientemente arraigada como para resistir esta intensidad. De alguna manera, es lo que queda en medio de tanta pérdida.

Aquí tocamos un punto central de la experiencia de Dachau, puesto que Mušič nos va mostrando el impacto que tuvo en la concepción de su pintura, y finalmente, de su misma vida. En efecto, él era pintor antes de la deportación, pero su trabajo estaba muy ligado al vagabundeo de aquel entonces: seguía tendencias y estilos²⁰, probaba nuevos materiales y temas, sin sentirse realmente comprometido. Como lo hemos ido mencionando atrás, además de la admiración por el tema de los gitanos y los paisajes que apenas estaba tomando lugar, Mušič copió imágenes religiosas en las catedrales, también copió piezas de Goya y El Greco en su viaje a España. De su paso por distintos monasterios y catedrales, se fijó en la luz y la ausencia de perspectiva y volumen de los mosaicos. Sólo después del campo de concentración la pintura llega a ocupar un lugar que Mušič puede nombrar como *verdadero*. Por tanto, caben las siguientes preguntas: ¿qué relación tiene la pintura con el sometimiento experimentado en Dachau? ¿A partir de qué momento hay un cambio en su concepción? Partiendo de estas inquietudes que nos deja la reflexión sobre su desarraigo, detengámonos en las siguientes palabras:

Haber vivido todo esto, ¿tenía algún sentido, algún objetivo? Ese universo de la insensatez ¿era acaso un purgatorio? ¿Era para hacerme descubrir la verdad? Reducido a lo esencial, ¿comprendería hasta qué punto lo que había vivido hasta el momento era realmente inútil? Aprendía a ver las cosas de una manera diferente. Y en la pintura, más tarde, no

²⁰ Como Mušič lo expresa en sus entrevistas, este deambular artístico, que siguió incluso unos años después de la liberación, hizo que se diera cuenta de que estaba perdiendo el camino. Sólo es cuando retoma su único tema: el paisaje desértico, cuando siente que vuelve a lo que él llevaba dentro y debía ser pintado.

puedo decir que todo cambió (...). Pero después pude verlo de otra manera. 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. Creo haber comprendido la verdad. La verdad trágica y terrible que tuve que tocar con mi propia mano. (Music, 1997, pp. 165-166).

III. El encuentro con los cadáveres

Las preguntas con las que cerramos el capítulo anterior hacen necesario seguir acercándonos a Dachau. Como se venía desarrollando, el campo de concentración impactó la actitud desprendida con la que Zoran Mušič afrontaba la vida, al revelarle un arraigo que está fuertemente relacionado con su manera de concebir la pintura. Mas, esta revelación no llegó de manera apacible. Las pérdidas (en extenso: las separaciones, los exilios, los destierros...) por las que se caracterizan los campos, llegaron a un exceso que marcaría a los prisioneros, puesto que lo que se pierde no se limita al despojo de tierras, o al silenciamiento de las lenguas, sino que llega hasta desgarrar la propia carne. Con esta intensidad, de los hombres que fueron deportados, sólo quedaron cadáveres que apenas se movían... Mušič padeció la misma situación de pérdida, pero sus palabras y los dibujos que realizó aquí, indican algo más: una experiencia que no se quedaría en la mera devastación, sino que lo llevaría a uno de los momentos más críticos de su existencia y su pintura. Proponemos ir por pasos para entender lo anterior.

En “Exilios de la palabra” (2019), 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”²¹, dar cuenta de lo que le sucede. La autora propone, pues, que en los exilios 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 aquél 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 (Soler, 2019), 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

²¹ Soler trae esta idea siguiendo la afirmación de Jacques Lacan que dice: “es por el cuerpo que podemos tener al hombre” (Soler tomando a Lacan, 2019). 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.

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 más queda herido después de la separación que supone el destierro.

Con lo que hemos venido desarrollando sobre los campos de concentración se observa que una parte de los maltratos contra los hombres consistía en destruir esta modalidad de sus cuerpos. Recordemos que no sólo 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* (2017), menciona que la pérdida de este cuerpo comenzaba a sentirse cuando se percatan del nuevo modo de vida: si bien la introducción al campo ya anunciaba un estado de pérdida, 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.” (Levi, 2017, p. 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 hacían 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, enfermarse 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 esloveno²² o pintar²³; 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 nostalgia (Soler, 2019). 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 lo 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 (Soler, 2019). En el contexto de los campos, 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 valor, cuánto significado se encierra aún en las más 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. (Levi, 2017, p. 48).

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 al ser separados de

²² Hay que señalar que, al interior del campo, hablar una lengua en particular carece de valor personal. Sin embargo, algunas lenguas podían tener un valor práctico, como 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 era, probablemente, un día más con vida. Aunque es una excepción, el esloveno de Mušič es un ejemplo: en su entrevista con Michael Peppiat (2000), dice que por agradecerle en esloveno a la chica (eslovena) de los potajes en su viaje de deportación, recibió una cucharada más.

²³ En el caso del pintor, esto será desarrollado más adelante.

ellas. No obstante, el cuerpo socializado no fue lo único que el hombre perdió en el campo de concentración. Sin que nadie lo esperara, 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. Soler 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 exterminios. En estas circunstancias no se trata de evitar el dolor de perder las costumbres que le dan un tono familiar al día a día (y que suponen el arraigo a un lugar de origen), 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, impactó, igualmente, el cuerpo viviente de los deportados. El agotamiento, las enfermedades, el frío o el calor extremos (si consideramos el invierno y el verano o el fuego de los hornos crematorios), el hambre crónica, las palizas, fueron grabadas en la carne con minuciosidad. Y los resultados son casi inimaginables. Mas, siguiendo los dibujos que Mušič hizo en el campo, y algunos relatos de supervivientes, podemos hacernos a una imagen.



Fig. 8. Music, Z. (1945). Dachau. Cuatro cuerpos. [Tinta sobre papel]

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. Esta última cambió particularmente: al perder grasa, se alargó, resaltando los pómulos y las cuencas de los ojos, tal como si fuera una calavera. El adelgazamiento, también afectó el pelo, que se caía con facilidad, y la piel, que ahora era gris o amarilla, delgada y dura (Agamben retomando a Ryn y Klodzinsky, 2000). Pero, el hambre y las otras condiciones que hemos enumerado, no sólo 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 por todos lados, y varios fueron infectados de tuberculosis y otras enfermedades mortales para la época. En suma, el cuerpo del hombre se volvió extremadamente frágil.

Siguiendo esta línea, Imre Kertész en *Sin destino* (2000), 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. (Kertész, 2000, p. 59).

La imagen que semejante descripción deja, permite hacerse una idea de la contundencia 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 sólo se trató de pérdidas sociales y simbólicas, sino que el cuerpo, en su materia, se mostró como el escenario donde esta experiencia ocurre. Si comenzamos a observar los dibujos de Mušič, se puede apreciar que la pérdida en estos cuerpos es *real*, tan así que las marcas que atestiguan su padecimiento parecen mostrar cadáveres y no hombres. De lo que otrora fueron los prisioneros, sólo quedaron remedos, que podían ser tirados, apilados, exterminados, reducidos a ceniza.



Fig. 9. Music, Z. (1945). *Dachau*. [Tinta sobre papel]

Al igual que con la anterior modalidad del cuerpo, con esta también surge una apreciación. Colette Soler explica que en este exilio 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 carne: “el sentimiento de vida nunca es tan fuerte como cuando el riesgo de la muerte está presente.” (Soler, 2019). De allí que las consecuencias más brutales de los destierros (como los desplazamientos, la violencia, el hambre, las matanzas, etc.) provoquen reacciones que buscan conservar la vida humana. 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 sol²⁴, 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, aún 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 revela 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 (...)” (Spinoza, 1980 [1677], p. 127).

²⁴ Primo Levi en el capítulo *Un día bueno*, justamente, hace 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, 2017, p. 100).

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 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?

Con este recorrido, las palabras de Mušič sobre su experiencia en Dachau, van cobrando más sentido. Cuando dice:

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. (Mušič, 1997, pp. 165-166).

Cuando dice esto, es inevitable remitirse al proceso de pérdida que padecieron los deportados, y considerar que este proceso no les permitía cosa distinta a 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 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”²⁵ 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* (1983), 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 mantenerse fiel a lo que se era antes de la deportación, y aferrarse al sentimiento de vida. Era indispensable respetar la idea que se tenía de sí 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 (Bettelheim, 1983). 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 sólo era una “monstruosa máquina biológica”.

Por su parte, Belén Altuna, en *Una historia moral del rostro* (2010), 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 “(...) singulariza a cada ser humano, aquello que hace visible su ser único y valioso” (Altuna, 2009, p. 34). 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

²⁵ Ponemos la palabra entre comillas debido a la discusión moral que los autores abren sobre los cadáveres (*Musulmánés* 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 esta tesis no interesa esta discusión por la misma posición de Mušič que iremos exponiendo páginas más adelante.

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 deshumanización, se le arrebató el rostro a los deportados, y por ende también su humanidad. Primero, alteró la manera cómo 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; 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 hambres (Altuna, 2010). 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 los ojos, se llevó al deportado a un estado cadavérico en donde 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 sólo queda *soma*, el cuerpo." (Altuna, 2010, p. 223). La única manera de ver algo "humano" en él, sería a través del recuerdo, cuando entonces tenía un rostro²⁶; de lo contrario es un despojo.

Aunque el desarrollo que hacen ambos 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 brutales en las que se encontraban, hicieron que las costumbres y demás elementos simbólicos que alimentaban la idea de uno mismo se fueran olvidando, al respecto de 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

²⁶ 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, dan con 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: éste todavía existe. "La mirada verdaderamente humana lo encuentra, *lo reconoce*." (Altuna, 2010, p. 236).

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 le pregunta “¿cuál es la primera impresión que tuvo de Dachau?” Mušič responde: “Cadáveres por todas partes. Ya nadie los contaba. Era un mundo alucinante (...)” (Music, 2007 [1998], p. 96). De lo que ve en ese primer momento, lo sorprendente no es sólo 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 cadáveres.



Fig. 10. Music, Z. (1945). *Dachau. Prisoneros*. [Tinta sobre papel]

En este punto es necesario hacer una aclaración. El estado cadavérico al que son 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 (2017), escribe que aquellos que padecían ese estado, eran los que siguieron la pendiente de destrucción hasta el fondo, su deterioro hacía que fuera ya demasiado tarde para ellos: no buscaban sobrevivir, no despertaban la simpatía de nadie, estaban condenados a muerte. 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. El cadáver es lo que queda del hombre cuando éste ha perdido todo en cuanto podía perder, como: los aditamentos que gana en su contacto con otros (nombres, tradiciones, lenguas, credos, etc.), 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 (...)” (Music, 1997, pp. 165-166). Debido a la brutalidad y a la manera cómo el campo sometió a los cuerpos, todo lo que los hombres tenían de superficial se perdió, descubriendo un estado cadavérico 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.

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, 2007 [1998], pp. 118-119).

El cadáver es el resultado del proceso de pérdida que arrasó con el deportado. Cada una de las 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 sólo queda el cadáver: que no es otra cosa que un ser reducido a la extrema desnudez (Blanchot, 2008).

Maurice Blanchot en su ensayo “La especie humana” (2008) (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 dentro de un montón de cuerpos, aún 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 (...)” (Blanchot, 2008, p.170). 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 Mušič.



Fig. 11. Music, Z. (1945). *Dachau. Cuerpos tatuados*. [Tinta sobre papel]

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 en cuanto podía perder. Podríamos decir que para Mušič el cadáver es lo que queda después del proceso de pérdida que impone el campo de concentración. El cadáver es el estado más básico al que podemos ser reducidos.

El contacto de Zoran Mušič con los cadáveres tuvo varios momentos. Siguiendo los comentarios que hace sobre Dachau, es posible observar que: en un primer momento, como lo veníamos detallando, estaba el asombro por ver los cadáveres, verlos por todas partes, despojados de lo superfluo y reducidos a lo *esencial*. En un segundo, hubo una atenuación debido a la cotidianidad y a la convivencia con estos seres. Y en un tercer momento, el contacto con los cadáveres se vuelve a potenciar, cuando el pintor es mirado por ellos. Detengámonos en estos dos últimos.

Para abordar el momento de la atenuación, habría que empezar diciendo que en Dachau (y finalmente en cualquier campo) era “normal” convivir con cadáveres. Si consideramos que la brutalidad del campo hacía surgir los cadáveres de los prisioneros, era habitual encontrarse con ellos: en la enfermería; trabajando en las fábricas; “reposando” en las barracas, los lavabos, o los patios; siendo llamados en las listas de selección. Ellos eran una masa creciente que ocupaba todo el lugar. Razón por la cual, los prisioneros además de padecer la destrucción de sus cuerpos, convivían con los resultados, encarnados en los demás.

Era “un mundo absurdo, alucinante, irreal” (Music, 2008, p. 49), dice Mušič. La brutalidad que se cernía sobre los deportados era evidente en el maltrato por parte de las S.S y la extenuación de las jornadas de trabajo; aunque también estaba en el frío y el calor, el hambre y la enfermedad. Esta brutalidad crea un entorno violento y hostil, que se aceptaba como la única realidad posible (Music, 2008). El pintor relata que, incluso, llegaban a temerle al mundo exterior: puesto que bastaba con ver a los prisioneros que huían y después regresaban... Ahora, como efecto de este entorno, los cadáveres estaban por todas partes.

(...) uno... dos... tres... debajo... al lado... En la habitación en la que nos aseamos hay otros cadáveres apilados a lo largo de las paredes, ya que es imposible quemarlos enseguida. En invierno, rígidos, como si estuvieran congelados, te hacen compañía. Una capa de cabezas por delante y, debajo, una capa de piernas que sobresalen. (Music, 2008, p. 49).

Nuevamente, se trataba de un mundo “absurdo” y “alucinante”. Aunque, tal vez, lo más absurdo y alucinante era que los prisioneros se acostumbraban a él. Como dice Mušič (2008), no había lugar para la lógica o el pensamiento que se desarrolla en libertad, tampoco para la tristeza o el sentimiento de lástima. Sólo había lugar para lo inevitable: y esto era la coexistencia con los cadáveres, los cuales estaban allí, y mañana, debido a la brutalidad, otros ocuparían su lugar.

Frente a lo anterior, Mušič nos deja el siguiente fragmento:

Esta cohabitación con ellos [los cadáveres] dramatiza el contacto: todo pasa a ser normal. Una vida cotidiana en la que, igual que en medio de la niebla, hay sombras y fantasmas que se mueven. Me comporto como un sonámbulo, como un esclavo, como un autómata, aceptando este teatro irreal, este absurdo total, como algo que ya es ineluctable. (Music, 2008, p. 50).

La realidad era un absurdo en el que día a día, los prisioneros se encontraban con los cadáveres, los cuales eran la muestra de la destrucción que todos padecían y aceptaban. Poco importaba verlos o pensar en la brutalidad que los acompañaba: finalmente la convivencia con esos cuerpos era lo terriblemente “normal”. Es por esta razón que el contacto con los cadáveres se atenuaba, incluso para Mušič, quien había visto en ellos lo *verdadero*.

Ahora, en este momento de atenuación aparece una imagen en las entrevistas y los dibujos de Mušič que nos permite pensar cómo ese contacto con los cadáveres se vuelve a potenciar (siendo el paso al tercer momento que anunciamos en un principio). En horas de la tarde, en medio de un pequeño receso de la jornada de trabajo, Mušič junto con otros prisioneros, buscan un lugar para comer. Era la hora del potaje y tenían sus escudillas en la mano, pero todo el exterior estaba cubierto de lodo, por lo que era necesario hallar un espacio donde, al menos, el agua gris no fuera salpicada de tierra. Se sientan. Y cuando por fin están comiendo, Mušič ve a un cadáver sentarse sobre la cabeza de otro, que ya estaba hundido en el pantano. Ve cómo el cadáver toma el líquido, sin pensar en el lugar donde está sentado, y donde ha apoyado su pedazo de pan hecho de aserrín²⁸... Aunque esta narración nos sorprenda, el pintor dice: “Aquella era la imagen alucinante. Pero acababa por convertirse en algo completamente normal; algo cotidiano, en lo que ya no se pensaba.” (Music, 2007, p. 124).

Un cadáver, que apenas puede sostener el plato, sorbe un poco de sopa, mientras está sentado encima de otro cadáver que, probablemente, habría desfallecido de hambre minutos antes... Siguiendo las palabras de Mušič, la imagen era alucinante, como también lo era el hecho de que nadie se inquietara al verla.

Esta escena, que parece venir a reforzar el contacto atenuado con los cadáveres, nos permite hacer, en este trabajo, una asociación con un dibujo (fig. 12) que tal vez sugiere algo distinto.

²⁸ Mušič narra esta escena en distintos espacios, como en sus entrevistas con Jean Clair (2007), Michael Peppiatt (2000), en el fragmento de “Escritos”(1997), entre otros. En los distintos espacios la escena es casi idéntica, pero a veces menciona que eran ellos (él junto a otros prisioneros) los que se sentaron en el cadáver. Jean Clair comenta que Mušič a veces cambiaba algunos detalles en sus relatos, debido a la avanzada edad que tenía cuando comenzaron a realizarle las entrevistas. En este trabajo parafraseamos la versión más recurrente.



Fig. 12. Music, Z. (1945). *Dachau. Muerto de hambre*. [Tinta sobre papel]

Este dibujo, nombrado *Muerto de hambre*²⁹ (1945), nos muestra un cadáver tirado en el suelo, al lado de lo que parecen ser pedazos de pan. Es llamativa la relación con la imagen que acabamos de describir: en la hora del potaje, un cadáver es utilizado por otro como asiento; está tendido en el lodo, mientras otros comen y dejan caer algunas migajas. Parecen dos imágenes sacadas de la misma escena. Aunque es necesario mencionar que el dibujo agrega un elemento particular: el prisionero tirado en el suelo, tiene el cuerpo ya muy muerto, pero el ojo todavía muy vivo. El ojo del cadáver mira. El ojo del cadáver mira a Mušič.

En un principio, ese cuerpo tirado en el suelo y utilizado como objeto, no era inquietante. Si bien la imagen llamó la atención del pintor, el peso de la “normalidad” que se vivía en el campo de concentración la apaciguaba, haciendo que esa figura no lo inquietara como espectador. Recordemos cuando dice que era “(...) algo cotidiano, en lo que ya no se pensaba.” (Music, 2007, p. 124). Sin embargo, ese cadáver hundido en el pantano, del que nada se esperaba, tiene un ojo abierto con el que le devuelve la mirada a Mušič. Con esto, ya no se trata del contacto atenuado que impuso la cotidianidad (la terrible cotidianidad), sino de la confrontación por parte de los cadáveres.

También había moribundos entre los muertos, cuerpos que no estaban muertos del todo. Había que rodearlos o pisarlos. Ellos, por otra parte, nos miraban con los ojos perdidos... nos seguían con los ojos... ya no tenían fuerzas para pedir ayuda... (Music, 2007 [1998], p. 96).

Esta confrontación es el tercer momento del que hablábamos en un principio, cuando los cadáveres miran al pintor potenciando nuevamente el contacto. Con el propósito de ampliar este momento, sigamos explorando la imagen de *Muerto de hambre* (1945).

²⁹ Es importante señalar que algunos dibujos fueron nombrados por el pintor después de la liberación del campo, hubo otros que no, al igual que también hubo casos en los que los dibujos fueron titulados por otras personas. Este dibujo es uno de esos casos. Marcus J. Smith, médico militar del ejército estadounidense de liberación, y autor del libro *Dachau: the harrowing of hell*, fue quien tituló y escribió al margen del dibujo. Smith no conoció a Mušič en el momento, sin embargo, dio con algunos de sus dibujos a través de otros deportados, quienes probablemente intercambiaron la pieza con el pintor, o simplemente la encontraron (éstas estaban escondidas por varias partes del campo). Smith nombró el dibujo y escribió en él lo siguiente: “¿Cuánto tiempo sufrió él antes de que la muerte lo liberara?”

Para acercarnos al gesto de ese cuerpo en ruinas, es necesario hacer una diferencia entre ver y mirar. Jean-Luc Nancy en *La mirada del retrato* (2006) dice que, aunque ambas acciones se parecen, no son lo mismo. Ver es la acción que realizan los ojos por el mero hecho de ser un órgano sensorial. Los ojos establecen una relación con el campo de los objetos, en función de sus micro-órganos y las leyes de la óptica (Nancy. 2006). Se trata de una acción del organismo, una acción sensible, a partir de la cual, el hombre se relaciona con los objetos y el mundo. Sin embargo, para Nancy, la relación del hombre con la visión, ha hecho que éste asuma una posición privilegiada (al menos eso cree), desde la cual considera que los objetos son visibles en tanto él los ve. O sea, esta relación ha hecho que el hombre crea que él es el único que ve, y que los objetos sólo pueden ser vistos.

En este orden de ideas, podemos afirmar que, en un principio, Mušič ve el cadáver. Desde su formación como pintor, Zoran estaba familiarizado con esta manera de relacionarse con las cosas. Antes de pintar, era necesario ver con los ojos; contemplar cómo el exterior tomaba forma en tanto él, como pintor, abría los ojos. Era una enseñanza básica, que no sólo estaba en sus primeros trabajos (cuando copiaba imágenes de santos o pintaba paisajes con gouache); sino también en la manera cómo se encontró con los cuerpos de Dachau. Mušič ve los cadáveres. Ante su visión, los cadáveres han sido despojados de todo lo accesorio, revelando un estado *verdadero y esencial*. De igual modo, los cadáveres se convierten en lo cotidiano, cuando verlos ya no suscita ningún pensamiento. Tanto en el primer momento como en el segundo, ver todavía marca una relación en la que Mušič es quien ve y los cadáveres son lo visto.

Esto es diferente con el cuerpo de *Muerto de hambre* (1945). Porque el resto que es ese cuerpo, no ve a Mušič desde una posición privilegiada (donde el despojo es quién ve, y Mušič el objeto visto); es más, difícilmente podríamos hablar del funcionamiento sensible del ojo, cuando su movimiento parece más un reflejo que sigue las formas que todavía se mueven. Aun así, el ojo atrapa al pintor por un instante, y éste se siente interpelado, inquieto. El gesto del cadáver es una mirada.

Nancy, por su parte, afirma que mirar no es ver.

Quizás el “ver” es una relación de ese tipo [una relación con el objeto] (...). El ver se hace conforme con el campo de los objetos. El mirar lleva al sujeto adelante. ‘Mirar’ (*regarder*)

vale primeramente como *garder, warden* o *warten*, vigilar, tomar al cuidado, tomar en guarda (*prendre en garde*) y tener cuidado, guardarse (*prendre garde*). Ocuparse e inquietarse. Al mirar, yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto. Y es así como 'soy': en el ver, yo veo, por razón de óptica; en la mirada, soy puesto en juego. No puedo mirar sin que *eso me mire, me incumba (me regarde)*. (Nancy, 2006, pp. 73-74).

Siguiendo esta consideración, es posible pensar que con la mirada del cadáver se abre un espacio en el que Mušič, como espectador, también es vulnerado. Ya no se trata de Mušič viendo una imagen quieta o un objeto, sino de una interacción en la que él, necesariamente, es inquietado, sacudido por ese cuerpo que le devuelve la mirada. Nancy habla de una *puesta en juego* debido a que la relación privilegiada de un espectador que ve y un objeto visto, desaparece en función de un espacio en el que, quien observa, también es mirado o implicado.

Ahora, lo que resulta inquietante de la mirada del cadáver, es la manera cómo implica a Mušič. Como dice el pintor, esos cuerpos tenían los ojos perdidos, y seguían las figuras de aquellos que todavía se movían, en un llamado de auxilio. No era una mirada quieta, que buscara ver a Mušič o a algo en particular (lo cual, para Nancy, sería más propio del ver que del mirar). No. La mirada de *Muerto de hambre* (1945) se perdía en un fondo, repleto de otros cadáveres que no podían ayudarlo, y en el cual también se encontraba Mušič. Esta mirada no vería nunca surgir nada (Nancy, 2006); nada especial aparecería en frente, porque no hay sorpresa, ni mucho menos pensamiento: sólo cuenta con unos ojos extraviados en el fondo de destrucción y de cadáveres creado por el nazismo. Entonces, ¿qué efecto tiene esta mirada sobre el pintor? Cuando Mušič es mirado, el fondo de cadáveres al que pertenecen, tanto él como el cuerpo hundido en el pantano, aparece.

El ojo³⁰ del cuerpo expone la presencia, hasta ahora atenuada, de ese fondo atroz. Ya que, a partir de su mirada, perdida en el fondo de cadáveres y destrucción, ese fondo se

³⁰ En el caso que relata Mušič, la mirada proviene del ojo del cadáver, pero es importante señalar que no siempre es así. Para hablar de la mirada, el ojo es el principal punto de referencia, a razón de que tiene un efecto de síntesis respecto a las demás partes del cuerpo o de la figura. Para Georg Simmel (2001), el rostro, y particularmente el ojo, es una unidad donde confluyen las demás formas de la figura: el ojo está en relación con el rostro, la cabeza, el cuello, el torso, y así el resto del cuerpo, en la medida en que es capaz de sintetizarlas, o, mejor dicho, de ser el centro que las reúne. Esto hace que la mirada que se desprende del ojo tenga la potencia de hacer comprensible toda la figura (Simmel, 2001). Por su parte, Nancy (2006) sostiene una postura distinta al afirmar que la

vuelve un todo que mira (Nancy, 2006), un todo que interpela y “des-guarda” a Mušič. En otras palabras, es como si se hiciera un efecto zoom: el pintor es mirado por el ojo del cadáver, pero cuando nos acercamos a su retina, nos damos cuenta de que miraba un entorno repleto de otros cadáveres, donde el pintor también era uno. Ese entorno que brilla al interior del ojo, es lo que finalmente deslumbra a Mušič. Desde esta perspectiva, el ojo tan vivo que mira a Mušič, en medio de las ruinas de un cuerpo del que nada se esperaba, ese ojo es una abertura que vuelve a evidenciar la presencia de los cadáveres.

Cuando *Muerto de hambre* mira a Mušič, desbarata la “normalidad” con la que antes veía a los cadáveres, debido a que los vuelve a mostrar de una manera diferente. Podemos pensar que esos seres que habían perdido todo en cuanto podían perder, comenzaron a surgir otra vez: carentes de costumbres y recuerdos de una vida en libertad; con los cuerpos desgarrados y las caras de calavera; con su existencia reducida a las necesidades más básicas del organismo... De nuevo, los cadáveres estaban por todas partes, pero la diferencia es que Mušič ahora era uno de ellos.

Después de ser mirado, el contacto con los cadáveres se renueva. Ahora, la devastación vuelve a estar en los prisioneros (o cadáveres) de enfrente, de al lado, de atrás, pero también aparece en el propio cuerpo. Con respecto a esto, no hay distancia o evasión. El terror del campo de concentración, se impone de una manera que le da a entender a Mušič que él está ahí, y que eso que ve, eso es él.

En este punto es necesario preguntar: ¿cómo ve Mušič? En el capítulo anterior, nos dimos cuenta de que, de la experiencia de pérdida del campo de concentración, para él, surge una concepción especial de su pintura. En este capítulo hablamos del encuentro con los cadáveres, y cómo este lo interpela. Las preguntas que hacemos acá retoman ambos desarrollos, en la medida en que entrar en contacto con esos cuerpos toca su condición de pintor. ¿Mušič cómo logra ver eso que consume al otro a la vez que lo consume a él? Después de la mirada, ¿qué ve en los cadáveres? ¿Cómo de esta experiencia nacen los

mirada no sólo sale de los ojos, sino que, como el ojo está relacionado con las otras partes de la figura, la mirada finalmente podría desprenderse de cualquiera de estas partes: “si tengo la curva del ojo, tendré también la órbita; si tengo la órbita, tengo la raíz de la nariz, tengo la punta de la nariz, tengo los agujeros de la nariz, tengo la boca. O sea, el todo podría al final dar de todos modos una mirada, sin que uno se centre en el ojo mismo”. (Nancy retomando a Giacometti, 2006, p. 71). De lo que se trata no es tanto del efecto de síntesis, como del detalle (sea ojo o no) capaz de vulnerar al espectador, evidenciando el fondo (o la figura), al que se pertenece.

dibujos de *Dachau*? Y bien, ¿de qué manera lo padecido en el campo impacta su vida y su pintura?

IV. El nacimiento de un paisaje

Cadáveres (...) Era un mundo alucinante, una especie de paisaje, montañas de cadáveres (...).

(Zoran Music, Entrevista con Zoran Music, 2007 [1998], p. 96).

Allí todo el horizonte está desteñado; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos (...).

(Juan Rulfo, Luvina, 2017, p. 92).

Llegamos a un momento crucial en la vida y la pintura de Zoran Mušič, porque, después de haber sido mirado por los cadáveres y ver nuevamente ese entorno, él dice: “(...) Era alucinante, el espectáculo, el paisaje. Era un paisaje... No se puede... ni siquiera un pintor podía describirlo.” (Music, 2007 [1998], p. 101).

Aunque desde el ingreso al campo, el artista hablaba de paisaje, es sólo hasta ahora que cobra particular relevancia. Jean Clair (2007) comenta que, al llegar, dicha palabra fue una referencia topográfica para ubicarse en el lugar, y una imagen familiar que de algún modo buscaba protegerlo frente a lo terrible. Como mención temprana, paisaje era orientación y protección. Sin embargo, esta referencia no se queda ahí. Después de que Mušič se siente implicado por la mirada del cadáver, la palabra paisaje vuelve a aparecer, pero con una connotación especial.

El pintor nos habla de un paisaje. Recordemos que para él el paisaje no es cualquier cosa, puesto que ha sido su único tema. Como lo vimos en la apertura, alrededor de esta palabra giran concepciones muy particulares: sobre la vida, en tanto el paisaje del artista, que es el desierto del Carso, posee una vitalidad propia, interna, que es ajena a lo que el hombre alcanza a ver y a comprender; y sobre la pintura que, siguiendo esta admiración por la vida del desierto, Mušič considera que el paisaje que se pinta no es el que se ve con

los ojos, sino el que nace desde el interior. Con esta apertura, de alguna manera nos aproximamos a lo que el pintor nombra como paisaje, pero ahora, bajo las circunstancias en las que está, ¿qué quiere decir con paisaje?, ¿por qué hablar en estos términos cuando lo que irrumpe en su visión son cadáveres (cadáveres que lo miran)? Parece que esta asociación tiene algo que decir a propósito de la experiencia del campo de concentración (que hemos venido abordando) y la manera cómo Mušič concibe el paisaje. Nuevamente, vamos por pasos.

Para acercarnos a esta asociación tan particular que hace Mušič, lo primero que debemos hacer es entender qué quiere decir el término. Si partimos de una definición general, “paisaje” hace referencia a una porción de tierra que puede ser vista desde un lugar determinado, o también puede aludir a un espacio de la naturaleza que es atractivo por su aspecto artístico (Valdés, 2017). Ambas ideas, que hacen parte de nuestro entendimiento común, señalan un elemento que parece central a la hora de definir el paisaje: la visión. Es usual pensar que este término está relacionado exclusivamente con la naturaleza, la tierra o lo agreste. Y esto es en parte cierto, sobre todo si consideramos aspectos etimológicos como su raíz latina *pagus* (que hace referencia al campo y a la vida rural), o el término *land* (que significa “tierra” o “terruño”) de su versión inglesa *landscape*; o si consideramos los entornos naturales que empezaron a representar las llamadas pinturas de paisaje. Pero no se trata sólo de esto. Para que la tierra o los entornos naturales adquieran la condición de paisaje, es necesario que alguien los vea.

Javier Maderuelo en su libro *El paisaje. Génesis de un concepto* (2006), afirma que el paisaje es una elaboración que hace el hombre a partir de lo que ve. Para el autor, cuando el hombre ve, añade un elemento definitorio que no está en la naturaleza (o en la tierra), y es su afectación, o su interpretación subjetiva. Cuando el hombre se dispone frente a la tierra y abre los ojos, es afectado por aquello que ve; en su cabeza elabora una imagen a partir de la porción de tierra que alcanza a percibir, y que lo ha emocionado. Esa imagen,

según Maderuelo, es lo que propiamente llamamos paisaje. O sea, no son los fenómenos territoriales o la naturaleza a secas, desde esta perspectiva el paisaje nace de la visión, nace de la interpretación emotiva que hace el hombre. Escribe el autor:

Pero, para que estos elementos nombrados [los entornos naturales, la tierra] adquieran la categoría de “paisaje”, para poder aplicar con precisión este nombre, es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente. (Maderuelo, 2006, p. 38)

Podemos decir, entonces, que lo que define el paisaje es el hombre y su visión. Ahora, aunque esta idea ya comienza a resonar con lo dicho sobre el encuentro de Mušič con los cadáveres, es necesario desarrollarla un poco más.

Maderuelo comenta que, si bien la visión del hombre ha sido el elemento principal para definir el paisaje, esta visión ha tenido diferentes enfoques o tendencias que, a su vez, han influenciado en la manera cómo se concibe este término. Para hablar de estas tendencias, la pintura ocupa un lugar importante. Porque es en función de que comienza a hacer representaciones de esa experiencia visual, que se han podido identificar maneras de ver³¹ y entender el paisaje (Maderuelo, 2006). Debido a que la pintura plasma la imagen que elabora el hombre a partir de lo que ve, surgen tendencias (o enfoques) que tienen una relación particular con la visión, y con esto, han matizado la misma concepción del paisaje. Sobre estas tendencias que ha tenido la pintura de paisaje, es pertinente abordar dos que han estado presentes en la historia del arte en occidente, y que más adelante vendrán a dialogar con la concepción de paisaje que tiene Mušič. Se trata de: la imitación de los entornos naturales y la pintura de paisaje como una exploración visual.

Para empezar a abordar la tendencia a imitar los entornos naturales³², habría que decir que, en sus inicios, la pintura de paisaje se dedicó a crear los fondos de las escenas

³¹ Según Maderuelo, a partir de la representación de los lugares (de la naturaleza, de la tierra) es que podemos hablar de contemplación de paisajes. Porque los paisajes representados hacen que nos relacionemos de una manera diferente con el entorno, con la existencia, pues muestran realidades que, aunque antes estuviesen presentes, sólo hasta ahora son observables. Dice el autor: “Esto es particularmente interesante porque indica que no ha empezado a haber contemplación del entorno como paisaje hasta que los artistas no han comenzado a representarlo, lo que conduce a la confirmación de una utilidad añadida a la pintura, la de servir como escuela de la mirada”. (Maderuelo, 2006, p. 32).

³² Es importante señalar que esta tendencia hunde sus raíces en un tema mucho más amplio: que es la representación de la naturaleza. Además del arte, la filosofía se ha dedicado a este tema a lo

religiosas. Eran fondos imaginados que tomaban como referencia el espacio en el que se hallaba el pintor y las descripciones de lugares que hacía la biblia (además de otros referentes literarios que se tuvieran en la época). Lo que se buscaba con esos entornos era ambientar la imagen de Cristo, la Virgen o los santos, razón por la cual no se les prestaba mucha atención, descuidando aspectos de credibilidad (como que, por ejemplo, se pintaran castillos en escenas bíblicas donde no estaban estas construcciones; o que pintaran árboles y plantas, esparcidas y con tamaños desproporcionados). Estos fondos estuvieron presentes en buena parte del Medioevo y el Renacimiento. Pero esto cambió. En la medida en que la pintura se fue separando de la religión hubo un creciente interés por esos fondos, al punto que se volvió un motivo para la pintura (Maderuelo, 2006). Como es de suponer, los criterios bajo los cuales se debían pintar esos paisajes también fueron cambiando, porque ya no eran los fondos de las escenas bíblicas, sino que estaban al frente, por lo que la imitación, basada en la observación y la fidelidad, reemplazó la imaginación.

Este valor consolidó una tendencia en la representación de los entornos naturales. El objetivo era realizar una imitación fiel, para que el paisaje se viera, como si fuera tal cual parte de la naturaleza. El historiador del arte Keneth Clark en su libro *Landscape into art* (1961), utiliza una categoría para pensar esta tendencia: *landscape of fact* en inglés, que generalmente es traducida como “paisaje de realidad”. Para Clark este tipo de pintura nace de una visión hacia los entornos de la naturaleza, que lleva al pintor a representarlos de la manera más realista y creíble posible (Clark, 1961). O sea, de la visión de la naturaleza se buscan los recursos plásticos para poderla imitar. Aquí, el autor menciona algunos artistas que, debido a esta apuesta por la credibilidad del paisaje, realizaron grandes avances técnicos, como: Hubert van Eyck y el manejo de la luz o Filippo Brunelleschi y la proposición geométrica de la perspectiva. Lo particular de esta tendencia es que quiere hacer perceptible la imagen que se ve con los ojos, como si el

largo de la historia, pues toca el estatuto ontológico de la naturaleza y el quehacer del hombre; ambos, puntos centrales para su pensamiento. Sobre esto, autores como Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Heidegger (entre otros tantos), han dedicado buena parte de su obra. En el presente trabajo sólo nos vamos a centrar en la tendencia a imitar los entornos naturales, pensada por algunos historiadores del arte. Vamos a destacar algunos aspectos sobre la representación y la manera de ver que vendrán a dialogar con Zoran Mušič.

paisaje representado fuera una continuación del entorno natural. De hecho, Clark habla de “(...) incrementar el rango de nuestra percepción física” (Clark, 1961, p. 18)³³.

Aunque la imitación de los entornos naturales habla de una apuesta por el realismo en la pintura (muy a propósito de *landscape of fact*), también habla de una manera de ver. A propósito, Clark considera que esta tendencia de la pintura es un *síntoma del quietismo*³⁴, puesto que la predilección por la naturaleza tranquila (pensemos en una obra como *Bautismo en el río Jordán* (fig. 13) de Van Eyck,) encubre un modo particular de relacionarse con ella, de verla. El artista en su afán por imitar, ve la naturaleza desde la distancia, como un objeto, y sólo se acerca a ella para poder representarla. Es como si la naturaleza se abriera a los ojos y se ajustara a la imagen que el artista elabora en su cabeza. Es entonces una naturaleza dócil y quieta, que se ve a la distancia, que está lista para ser reproducida. El historiador del arte comenta que, si bien esta tendencia de la pintura, pudo haber iniciado con una paulatina separación de la religión y un interés cada vez mayor por los entornos naturales, lo llamativo es que legó una manera instrumentalizada de ver y representar los paisajes.



Fig. 13. Van Eyck, J (H). (1425). *Bautismo en el río Jordán*. [Dibujo en manuscrito]

³³ Esta tesis retomó la versión inglesa del libro de Clark *Landscape into art* (1961). Las citas son traducción nuestra.

³⁴ Clark también dice que este síntoma se debe al contexto histórico en el que nace la pintura de paisaje de realidad. Menciona el estado de confusión e intranquilidad al que estaban sumidos los europeos de los siglos XV y XVI, debido a las guerras religiosas y a la estructuración de las ciudades. Así entonces, era necesaria la calma en la visión: “Los paisajistas (...) no proponen ambiciosas demandas para su arte. Pero queda eso de la ‘contemplación recreativa [o visión quieta, tranquila] del hombre’. Y, después de un período de guerra, como sabemos, el esparcimiento es lo que la humanidad necesita”. (Clark, 1961, p. 30).

Avanzando un poco, la segunda tendencia que anunciamos, la pintura de paisaje como una exploración visual, rompe con unos aspectos de la imitación de los entornos naturales. Alain Roger en su *Breve tratado del paisaje* (2014), comenta que algunos pintores que se dedicaban a la imitación de la naturaleza cambian de punto de vista, debido a que se dan cuenta de que por más fiel que trate de ser la representación, ésta no puede arrancar su naturaleza a la naturaleza. Se reconoce que la naturaleza tiene cualidades que no se comparten con el trabajo del artista. Puede que el paisaje representado tenga una forma similar, un manejo adecuado de la luz y los colores, al igual que de la perspectiva y el volumen, sin embargo, no se va a confundir con el modelo que imita. La composición plástica es distinta a la composición de la naturaleza, por lo que resulta absurdo querer que el paisaje representado sea una continuación del entorno natural. Roger afirma que, por esta razón, se comienza a cuestionar esta tendencia imitativa.

La posición que describe Roger llega a un punto más radical, pues el cuestionamiento de la naturaleza como modelo, hace necesario volver a pensar la relación visual que se ha establecido con ella. Para el pensador francés, los entornos naturales no pueden entenderse por fuera de la visión del hombre. Y esta ha sido formada en buena medida por la pintura de paisaje.

¿Qué es, en efecto, la naturaleza? No es una madre fecunda que nos ha dado la vida, sino más bien una creación de nuestro cerebro: es nuestra inteligencia la que da vida a la naturaleza. Las cosas son cómo las vemos, y la receptividad, así como la forma de nuestra visión dependen de las artes que han influido en nosotros. (Roger, 2014, pp. 18-19).

A partir de este cuestionamiento, se resalta la importancia que ha tenido la visión del hombre: ya que ésta, por un lado, es la que ha definido la naturaleza, y por otro, ha sido la experiencia base a partir de la cual se pintan los paisajes, que irían influyendo en la misma visión sobre la naturaleza.

Con este precedente se da un cambio en la pintura de paisaje: los entornos naturales se van quedando atrás, y en su lugar aparece un mayor interés por la visión del pintor³⁵.

³⁵ Javier Maderuelo (2006) comenta que esa tendencia a imitar entornos naturales o “reales” (como también lo nombra), se mantuvo por varios siglos en la pintura de paisaje. Fue, propiamente, un canon al que, con el pasar de los años, sólo se le modificaron pequeños aspectos, en su mayoría técnicos. Aunque hubo precedentes, a finales del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, comienzan

Después de todo, el pintor es quien hace visible el entorno. Este cambio, que se da en el siglo XIX, permite entonces exploraciones más ligadas a la parte subjetiva de la visión, que al interés por la naturaleza y el realismo. Los paisajes del impresionismo son un claro ejemplo de esta nueva tendencia. Pensemos, por ejemplo, en *Impresión, sol naciente* (fig. 14), donde Monet toma como referencia el puerto de El Havre, pero se centra en la propia percepción del entorno. Insistimos: en estos paisajes ya no se trata de la credibilidad de la representación, sino, más bien, de cómo el hombre es afectado visualmente, y de cómo plasma dicha experiencia jugando con los recursos plásticos.

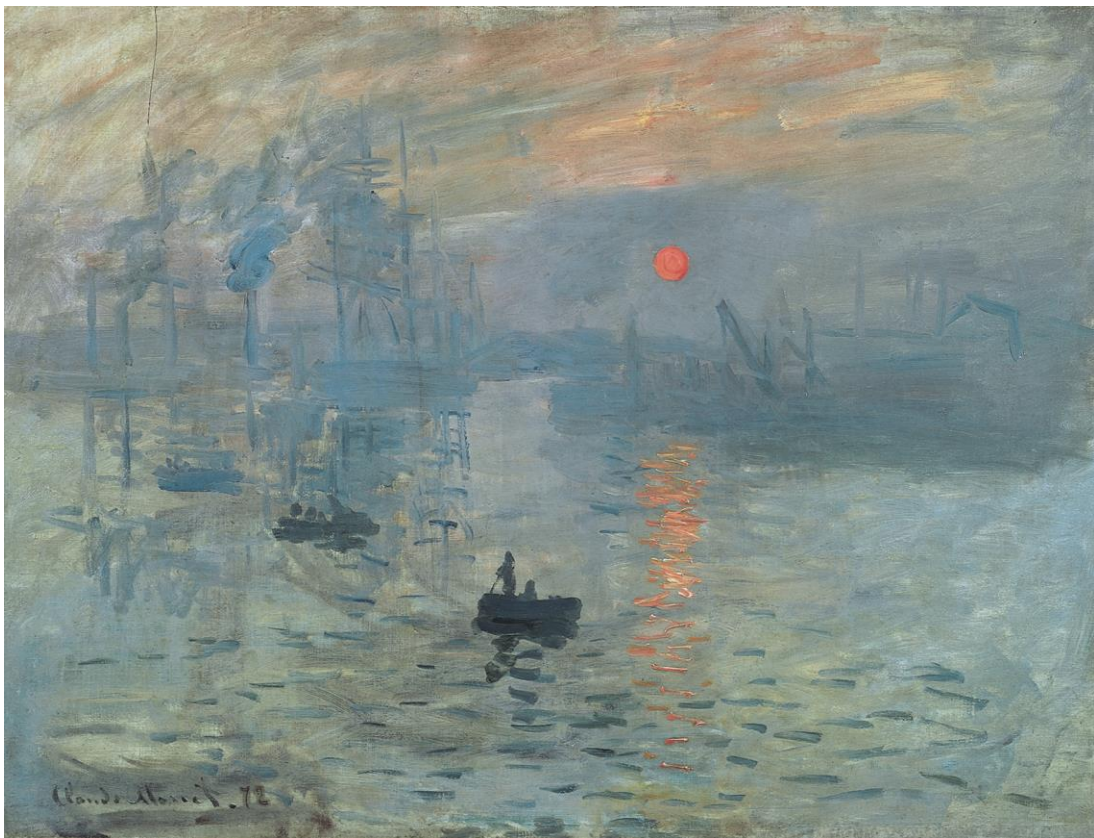


Fig. 14. Monet, C. (1872). *Impresión, sol naciente*. [Óleo sobre lienzo]

a aparecer otras apuestas: que iban desde nuevos efectos en la percepción de los entornos (como los paisajes sublimes), hasta otros temas y modos de representación distintos al realismo (como sucede con los paisajes impresionistas). Para Maderuelo, dichos cambios no se dan al margen del pensamiento sobre el paisaje que se tenía en la época, por lo que, al lado de la pintura, podrían ponerse otras disciplinas como la filosofía, la literatura, la cartografía o la jardinería.

Ahora bien, miremos los puntos más importantes de estas dos tendencias de la pintura de paisaje. Por un lado, la imitación de los entornos naturales trajo consigo una manera instrumentalizada de ver y representar los paisajes. Puesto que, el pintor, en su apuesta por una representación realista, ve la naturaleza como un objeto listo para ser copiado. O sea, él ve con una intención previa, la cual limita la naturaleza al paisaje o la imagen que éste logra armar, y que, obviamente, sirve a sus propósitos. De aquí que, la naturaleza visible sea un instrumento para alcanzar un fin. Por otro lado, cuando la pintura de paisaje abandona esta primera tendencia, aparecen otros intereses. La segunda tendencia, que apunta a las exploraciones visuales, va olvidando la importancia de la naturaleza (de la tierra y los entornos en general) y pone mayor énfasis en la percepción del pintor. Bajo la idea de que el entorno es visible gracias a su visión, este género de la pintura se interesa más por la afectación del individuo (por cómo lo ve, y posteriormente, cómo lo representa).

Aunque este repaso es injusto con la riqueza de la pintura de paisaje, es interesante observar cómo estas dos tendencias van señalando un modo de ver y de concebir el paisaje. A pesar de sus diferencias, tanto en la imitación de los entornos naturales como en la pintura de paisaje como una exploración visual, el pintor que ve es quien define el paisaje. Poco a poco va cobrando más protagonismo, en detrimento de la naturaleza, la tierra o los entornos. Podríamos decir que esto se ajusta a la definición misma de paisaje, donde Javier Maderuelo señalaba la necesidad del “ojo que ve”, del “ojo que contempla”. Y sí. No es fortuito que en el Renacimiento esta pintura de paisaje se orientara bajo la visión intencionada del pintor, y que en los siglos posteriores se comenzara a explorar lo que, finalmente, siempre determinó este concepto. Sin embargo, lo interesante es que estas tendencias hicieron un énfasis en la visión del pintor que formaría al artista de este género, acostumbrándolo a la idea de que: el paisaje es lo que él puede ver.

Mušič estaba familiarizado con este contexto. Si bien desde pequeño tuvo un interés por los entornos naturales (particularmente el desierto del Carso), su formación en la academia de bellas artes, le daría un trasfondo a la palabra paisaje. En estas academias eran conocidas las tendencias de pintura de paisaje y su énfasis en la visión del artista, por lo que no es extraño pensar que Mušič estuvo familiarizado con ellas, sobre todo si consideramos que su maestro fue un reconocido pintor paisajista e historiador del arte como Ljuboc Babić. De esta influencia tenemos algunos de sus primeros trabajos, donde

todavía su percepción exploraba con distintos colores, figuras y materiales (como el paisaje con gouache de la figura 6).

Sin embargo, en el campo de concentración, cuando Mušič es mirado por los cuerpos moribundos y nombra lo que ve como paisaje, algo parece no encajar. Desde las tendencias abordadas, la palabra paisaje está estrechamente relacionada con la visión del pintor: en tanto es el elemento que la define. Y bueno, en el capítulo anterior mencionamos que hubo un momento en que Mušič ve los cadáveres con admiración por el proceso de pérdida que habían padecido, y también los ve con “normalidad” (debido a la cotidianidad en ese infierno). Ver, era una forma de relación a la que Mušič estaba acostumbrado al ser un pintor. De alguna manera, él era quien veía, y el entorno repleto de cadáveres cobraba forma en cuanto él disponía los ojos. Pero esto cambia cuando los cadáveres miran a Mušič y lo implican en el entorno que ve. Esos cadáveres que tiene enfrente, ahora, no pueden ser reducidos a una imagen en su cabeza, no hay una distancia que permita verlos como un objeto o un instrumento (como sucede en la imitación de los entornos naturales); tampoco dependen enteramente de su visión, puesto que, con la mirada, abren un espacio donde todos son *puestos en juego* (como dice Nancy): tanto los cuerpos como el pintor, se ocultan, se descubren, se implican. El énfasis que pone el paisaje en la visión es extraño en este contexto. Aun así, Mušič se expresa en estos términos: los cadáveres son un paisaje.

¿Los cadáveres... como un paisaje? Quizás al reconocer que la palabra paisaje viene cargada con esta formación de la pintura, Mušič hace una aclaración. En su entrevista con Jean Clair, se le pregunta sobre esta expresión, a lo que él responde:

[Zoran Music]: Sí, se convertía en paisaje cuando se veían cientos, miles de cadáveres, era una cosa que no se podía describir. Un pintor se expresa así, ve un paisaje.

[Jean Clair]: *¿Un paisaje? ¿Como en el impresionismo?*

[Zoran Music]: No, el impresionismo veía puestas de sol, colores bonitos. Allí había una realidad terrible. Digo que era un paisaje, pero no es una buena expresión. Digo ‘paisaje’ para expresar algo terrible. Si digo paisaje, pienso en cadáveres... (Music, 2007 [1998], p. 115).

Puede que la palabra nos remita a una posición privilegiada del pintor, desde la cual ve, instrumentaliza y define la naturaleza; sin embargo, cuando Zoran Mušič dice “paisaje”, está haciendo referencia a la realidad terrible que son los cadáveres del campo de concentración. Lo terrible del paisaje, es la barbarie, la destrucción y el sufrimiento que no han cesado desde el día de la deportación, y que toma forma en los cadáveres, la enorme cantidad de cadáveres. Lo terrible del paisaje es el entorno en donde se encuentra Mušič, y lo que él mismo padece.

Esta consideración nos orienta respecto a la concepción del paisaje que tiene el artista: cuando él dice “paisaje” no está hablando de algo visible o propio del enfoque de la pintura, sino que intenta expresar una realidad terrible que, para él, guarda otras implicaciones. “Paisaje” no se relaciona con lo visible, sino con el infierno que lo involucra, lo desborda, y posteriormente, lo fascina, llevándolo a realizar los dibujos de *Dachau*. En los siguientes párrafos intentaremos acercarnos a esta parte de la concepción del paisaje en Mušič. Para esto, se hace necesario retomar varios de los argumentos ya tratados, al igual que algunas imágenes de *Noche y niebla* (1956) de Alain Resnais, para resaltar la presencia de lo terrible (que menciona Mušič) dentro del campo de concentración; luego, señalaremos cómo esto terrible del paisaje se aleja del significado que tradicionalmente se da al término con su énfasis en la visión del pintor; y finalmente, abordaremos la fascinación de Mušič por este paisaje, que se refleja en los dibujos de *Dachau*.



Fig. 15. Resnais, A. (1956). *Noche y niebla*. [Still]

El campo de concentración era un infierno. Y la existencia de los cadáveres así lo demostraba. Esos cuerpos eran muestra de la destrucción y la barbarie que se encarnizó sobre ellos: arrasando sus vidas y descarnando sus pellejos. Para los prisioneros era cuestión de verse los unos a los otros. Todos eran cadáveres (o a punto de convertirse en uno), y estaban por todas partes: en las duchas, en los barracones, en el paredón de fusilamiento, haciendo la fila del potaje o amontonados en el patio después de haber sido gaseados. Era cuestión de verse entre ellos para darse cuenta de que los cadáveres estaban por todas partes, como una constante del terror que todos padecían, y, a la vez, sobrellevaban.

Trayendo algunas palabras de Mušič:

Aquella llanura de muertos (...) es verdaderamente imposible de describir. Y luego el olor, es decir, el olor de la chimenea donde se quemaba a los muertos. Toda aquella atmósfera era indescriptible. Todo era tan irreal, pero parecía tan normal. (Music, 2007 [1998], p. 109).

Y luego, en el exterior, había cadáveres, contrapeados. Los había por todas partes delante del barracón, como madera, como haces de leña. Y allí se quedaron todo el invierno, congelados. Era increíble y completamente normal: una convivencia con los cadáveres. (Music, 2007 [1998], pp. 110-111).



Fig. 16. Resnais, A. (1956). *Noche y niebla*. [Still]

Ante este panorama que muestra de manera cruda lo sucedido en el campo de concentración, ¿cómo es posible hablar de paisaje? Las condiciones a partir de las cuales la pintura utiliza el término paisaje, parecen lejanas a lo que sucede en este entorno. Las tendencias que abordamos se empeñan en resaltar la visión del pintor, en tanto es una visión distante que instrumentaliza la naturaleza o directamente la define. Esta concepción de paisaje confía en el pintor como esa persona capaz de ver y elaborar una imagen en su cabeza (lo que es acudir a la definición básica del término). Pero en el contexto del campo de concentración, ¿es posible convertir todo el terror en una imagen,

en una pintura o un dibujo?³⁶ Alain Resnais en el monólogo de *Noche y niebla* dice: “Ninguna imagen, ningún sonido pueden devolver su dimensión real: la del terror ininterrumpido”³⁷ (Resnais, 1956).

Si nos fijamos bien, cuando Zoran Mušič habla de “paisaje de cadáveres” o “cadáveres como paisaje”, es muy cauto respecto al terror que de alguna manera intenta expresar. En las menciones del paisaje que hemos citado, dice: “ni siquiera un pintor podía describirlo”, “era una cosa que no se podía describir”, “es verdaderamente imposible de describir”, “digo que era un paisaje, pero no es una buena expresión”. Se observa por su parte una necesidad de aclarar que, a pesar de expresarse con este término, no está hablando de algo que pueda ser visto y descrito fácilmente, de hecho, indica lo contrario. La cautela del artista se debe a la magnitud del terror de ese “paisaje de cadáveres”, y a lo que implica verlo. En ese sentido, dice: “Un pintor no podía mirar todo aquello, era tan enorme, tan enorme... (...)” (Music, 2007 [1998], p. 109).

Para Mušič, el terror del paisaje de cadáveres no se puede ver, porque es “tan enorme” que revienta la pequeña visión del hombre. Su inmensidad, por un lado, impide la distancia necesaria entre el pintor que ve y el objeto, o entorno, visto; y, por otro lado, dicha inmensidad no cabe en una imagen que éste pueda elaborar en su cabeza. El terror asalta a Mušič desde el momento en que es implicado y se reconoce como parte de los

³⁶ Es importante aclarar en qué términos estamos planteando la dificultad para convertir el terror en imagen. Georges Didi-Huberman en textos como *Imágenes pese a todo* (2014) y *Cortezas* (2014), comenta que hay ciertas “estéticas de la negatividad” que revisten lo sucedido en los campos de concentración con el dogma de lo irrepresentable o lo inimaginable. Dichas estéticas consideran pues que ninguna imagen o representación puede dar cuenta del terror de esos lugares. Para Didi-Huberman esto resulta problemático, al menos, por dos razones: primero, porque da continuidad al proyecto nazi, en la medida en que éste quería borrar sus atrocidades mostrándolas como absurdas o inimaginables para el pensamiento; y segundo, porque estas estéticas le dan un estatuto de “verdad total” a las imágenes, y no lo tienen. Las imágenes posibles de ese infierno (como las cuatro fotografías del crematorio V de Auschwitz-Birkenau que retoma Didi-Huberman), son fragmentarias, delatan una ausencia respecto a su capacidad para mostrar todo lo sucedido allí (Didi-Huberman, 2014). Con esto, el autor no pone en duda la experiencia de lo inimaginable, de lo terrible, del exceso, que vivieron los prisioneros, pero sí cuestiona el dogma que quiere silenciar esas experiencias. Este trabajo sigue la experiencia de Zoran Mušič, quien, en efecto, habla del terror del campo como algo inabarcable (de allí que expresemos la dificultad para convertir el terror en una imagen), pero, en efecto no es una experiencia que sea propiamente inimaginable: es posible pensar en sus implicaciones.

³⁷ Es importante mencionar que el monólogo del documental fue escrito por Jean Cayrol, poeta y superviviente del campo de concentración de Gusen.

cadáveres, es decir, cuando se da cuenta de que él mismo hace parte de ese paisaje; y desde ese momento ya no puede ver. La barbarie, la destrucción y el sufrimiento están atrás, al frente, en el propio cuerpo y en todas partes. Cadáveres por doquier, que desbordan su visión. En este orden de ideas, cuando Mušič habla de “paisaje de cadáveres”, está haciendo referencia a algo que no se puede ver. Retengámoslo: un paisaje que no se puede ver.

Ahora bien, que el paisaje de cadáveres desborde la visión, no quiere decir que Mušič haya cerrado los ojos; por el contrario, nuestro pintor queda fascinado por aquello que no puede ver. Maurice Blanchot en *El espacio literario* (2002), explica en qué consiste esta fascinación. El autor comenta que ver implica una distancia entre aquel que ve y aquello que es visto. Ver es una acción que separa al individuo, que cree tener una posición privilegiada en tanto es quien realiza la acción, de lo visto, que en este orden de ideas sería el objeto sobre el que recae la acción, sería lo aparente y lo definido por el hombre. Pero, dice Blanchot,

¿qué ocurre cuando lo que se ve, aunque sea a distancia, parece tocarnos por un contacto asombroso, cuando la manera de ver es una especie de toque, cuando ver es un *contacto* a distancia, cuando lo que es visto se impone a la mirada como si la mirada estuviese tomada, tocada, puesta en contacto con la apariencia? (Blanchot, 2002, p. 27).

En este caso, lo aparente (o lo visto) ejerce un poder de atracción que acerca a quien ve y borra la distancia. Lo aparente, que antes se sometía a la acción del individuo, fascina, arrastrando y absorbiendo su mirada (Blanchot, 2002).

El pensador francés afirma que, cuando lo aparente fascina, nos quita el poder de ver a distancia. Ante ese efecto de atracción, ya no existe un individuo que asuma una posición privilegiada, que ve y define un objeto; como tampoco existe un objeto, en tanto es visto y definido por alguien. Con la fascinación, el ver ya no implica una separación, sino un “terrible contacto” con aquello aparente que, ahora, no se puede agotar (Blanchot, 2002). O sea, estando fascinados, nos entregamos a lo aparente (o a lo visto): lo vemos, sin ninguna distancia, sin definirlo, sin verlo en sentido estricto; pero con una pasión que nos obliga a estar allí, expectantes.

Cuando acá decimos que Zoran Mušič queda fascinado por el paisaje de cadáveres es porque su mirada también es arrastrada y absorbida por lo que tiene enfrente. Desde que

llegó a Dachau, Mušič veía los cadáveres. Siendo él un pintor, los veía, bien con admiración por haber sido reducidos a su mínima expresión, o bien, como parte de una “normalidad”; siempre reconociendo el terror al que pertenecían. Pero cuando el terror lo toca y lo sobrepasa, anula la distancia con la que antes veía y buscaba definir ese entorno (como tal cual haría un pintor de paisaje), puesto que el terror se muestra en el propio cuerpo y en todas partes. Es entonces cuando los cadáveres, con todo el peso del infierno a cuestas, aparecen como aquello enorme que no puede ser descrito o expresado; aparecen como aquel paisaje que no se puede ver, y que, sin embargo, arrebató a Mušič.

La fascinación que asalta a Mušič se refleja en una necesidad desmedida por dibujar:

Estaba como aquejado de la fiebre de poder expresar lo que veía. (Music, 2007 [1998], p. 122).

Yo era el pintor que tenía que hacer eso [dibujar], porque no podía hacer otra cosa. Es decir, aquello era tan enorme, tan grande, grandioso.

Como sabía dibujar, se ve en los dibujos, creo, que sabía dibujar, pues lo hacía febrilmente. (Music, 2007 [1998], p. 108).

El artista roba hojas de papel de la enfermería y la fábrica³⁸, y, cada tanto, se hace con un poco de tinta que debe diluir en agua para que dure. Aun a sabiendas del peligro que corría si llegaban a descubrirlo³⁹, Mušič comienza a dibujar. Dibuja: a la hora del trabajo, al lado de las máquinas; en el barracón; en los sótanos; en la enfermería cuando estaba incapacitado (o se hacía incapacitar); o sencillamente, cuando nadie lo observa, a cualquier hora, casi en cualquier lugar. Para él es imperativo calmar esa “fiebre” que lo aqueja, sin importar las condiciones o las consecuencias.

En medio de su arrebato, el pintor se entrega a la angustiada tarea de dibujar lo que presencian sus ojos: lo enorme de ese paisaje del terror. Repasa los cadáveres con el

³⁸ Mušič era tornero en la fábrica de piezas metálicas del campo de Dachau.

³⁹ En su entrevista con Jean Clair (2007 [1998]), Mušič relata que en una ocasión cuando estaba retratando a un amigo, también preso, el comandante de la fábrica lo descubre. El pintor tiembla, mientras espera lo peor, pero, para su suerte, el comandante lo contrata para que realice su retrato y copie algunos paisajes. Aunque este trabajo no duró mucho (a pesar de las dilaciones intencionadas), Mušič evitó el desgaste físico de la fábrica y le pagaron con un muslo de pollo. “Una vez, sacó un muslo de pollo de un frasco y me lo dio. ¡Un muslo! Nunca me han pagado tan bien un dibujo.” (Music, 2007 [1998], p. 98).

mayor de los cuidados, en todas las escenas posibles. Como se ha venido mostrando en algunas piezas: vemos cadáveres tirados, en fila, dispersos en un rincón de las duchas; también los vemos detrás de un alambrado sorbiendo un poco de sopa, o amontonados en una carretilla. Cada pieza con el detalle de los cuerpos esenciales, con la marca de los estragos padecidos. El pintor trata de ser lo más fiel y preciso posible, porque el terror es eso que está ahí, no otra cosa, no algo que él pudiera imaginar o estilizar, sino eso que ha aparecido: que él padece y tiene enfrente.

[Zoran Music]: Lo importante era dibujar todos aquellos dedos, pero no de forma 'amanerada', como habría hecho Cocteau o como Picasso hacía a menudo. No, eran cosas maravillosas, los dedos, la forma de la cara. Era inaudito. No era una cosa artificial. Todos los pequeños detalles. No me atrevo a decirlo, no debería decirlo, pero para un pintor, era de una belleza increíble. Tal vez no debería decirlo, pero...

[Jean Clair]: *¿Qué era bello?*

[Zoran Mušič]: Bello, porque sentimos todo aquel dolor dentro. Todo lo que sufrió aquella gente. Era terrible, y, sin embargo...

[Jean Clair]: *¿Tenía usted ganas de hacer algo bello?*

[Zoran Mušič]: No. Tenía ganas de hacer algo preciso. Preciso. El que muere así ha sufrido hasta el último segundo. En la forma de los dedos se veía por qué había muerto, el sufrimiento que soportó hasta la muerte. Se veía en el cadáver. No era alguien que había muerto así como así. Había muerto en un sufrimiento extremo, y eso se veía en todos los gestos, en todas las posiciones del cuerpo.

Hay ciertas cosas que no se pueden expresar. (Music, 2007 [1998], pp. 122-123).

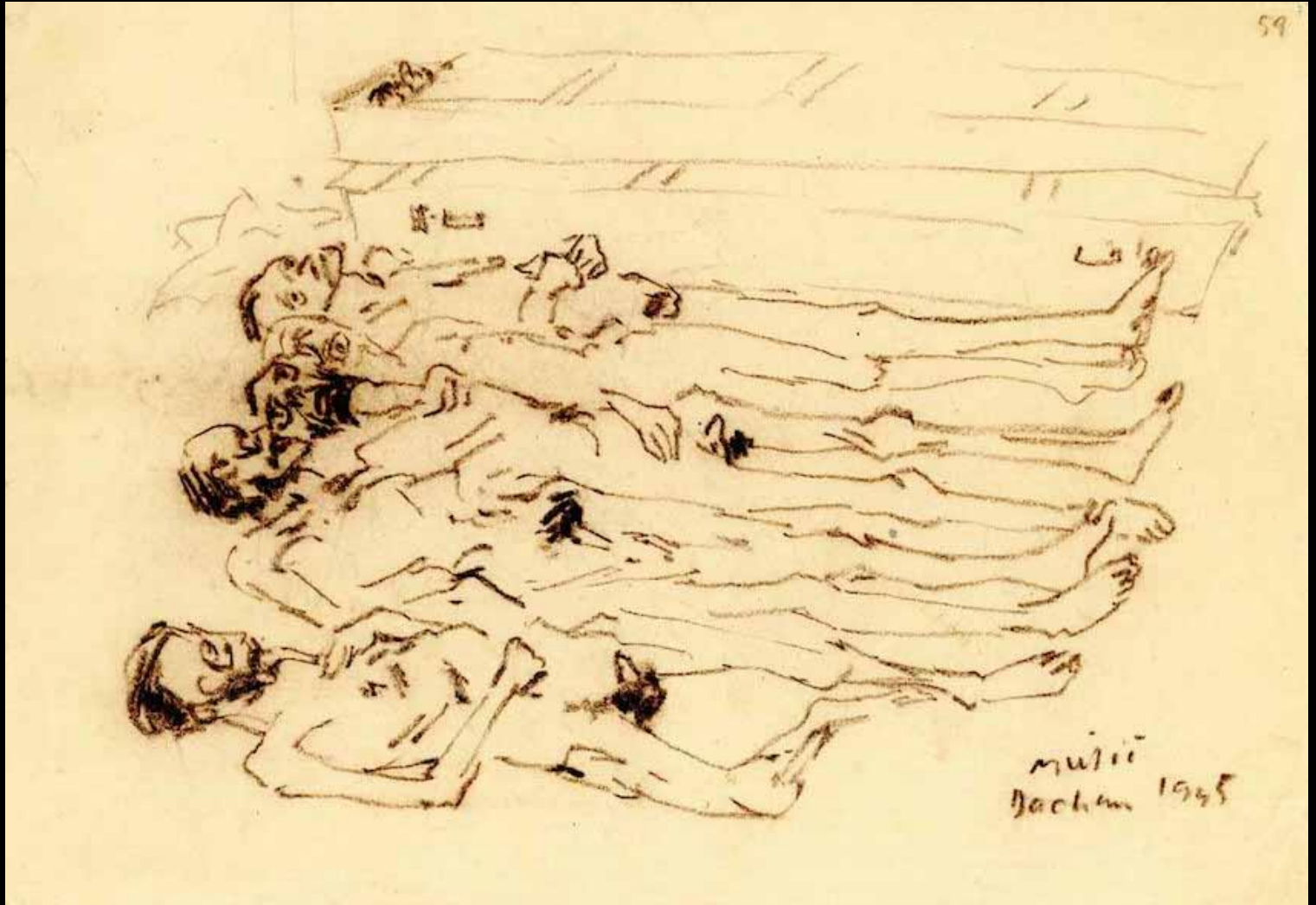


Fig. 17. Music, Z. (1945). *Dachau*. [Tiza marrón sobre papel]



Fig 18. Music, Z. (1945). *Dachau. Cuatro ahorcados*. [Tinta sobre papel]

Aunque la magnitud de todos esos cuerpos es deslumbrante, la fascinación de Mušič no lo lleva a buscar realizar algo bello, creativo, o con cualquier tipo de apropiación personal. La fascinación lo lleva a hacer trazo del terror que lo rodea, por lo que es un asunto de precisión. Esto se refleja en el nivel del detalle (en sus entrevistas, él mismo se sorprende por haber dibujado “tan bien” en semejantes condiciones), y en la cantidad. A los dibujos que contamos, se fueron sumando otros, y otros, y otros, en una sucesión de aproximadamente 180⁴⁰ piezas (que hoy en día conocemos como la serie *Dachau*). Con todo, ¿será que este esfuerzo es suficiente para calmar la “fiebre” que lo aqueja? La verdad, no. El artista intenta dibujar un terror que no se agota. Pero, lo particular, es que lo sigue obligando a ver –pese a que no puede ser visto–, y a dibujar. Sobre esto nos vuelve a explicar Blanchot:

La fascinación es (...) la mirada de lo incesante y de lo interminable, donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver, sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver que persevera –siempre y siempre– en una visión que no termina (...). (Blanchot, 2002, p. 28).

Los cadáveres que rodean a Mušič son una visión interminable. Así se muestran ante sus ojos. Por esta razón, su capacidad para ver y dibujar no pueden agotarlo. Pero, por esta misma razón, el pintor sigue “viendo” (insistimos: lo que no puede verse) y dibujando, con el mismo esmero y aplicación a los detalles.

Comentemos dos dibujos de *Dachau* que hemos traído en este apartado. Ambas piezas repasan los cadáveres en dos escenas ordinarias del campo. En la primera de ellas (fig. 17), vemos una fila de cuerpos tirados, donde cada prisionero tiene su cara de calavera bien delineada, algunas manos retraídas con líneas que marcan los dedos; están los genitales, el costillar y los huesos de las piernas, también las cajas (donde los metían, o de dónde los sacaban, para llevarlos a los hornos crematorios). En *Cuatro ahorcados* (fig. 18), los cuerpos son dibujados con el mismo detalle: están las líneas de las costillas, los genitales, la longitud de las extremidades, los cuellos rotos, sus caras consumidas y deformadas; también está la ropa, las cuerdas, el número 53240. Estos dibujos no tienen

⁴⁰ 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 ajetreo que provocó la llegada de los aliados, la gran mayoría de esos dibujos se perdieron, quedando sólo 36. Estas 36 piezas conforman la serie *Dachau*.

nada de aparente o superficial. Son trazos que, de alguna manera, se corresponden con las descripciones del infierno del campo de concentración. La barbarie, la destrucción y el sufrimiento están allí, en las pocas líneas que conforman estos cuerpos. No obstante, a pesar del asombro con el que nosotros, ahora, observamos los dibujos, Mušič no para de señalar el trasfondo indescriptible al que pertenecen. Ese terror incesante que no se alcanza a ver, y que, para él, significa seguir dibujando.

En este orden de ideas, donde se ha comentado la visión interminable de los cadáveres, y, pese a esto, la necesidad que Mušič tiene de verlos y dibujarlos, es como si su fascinación, su “fiebre”, no fuera otra cosa que una entrega a ese paisaje. Como si en el contacto con el paisaje de cadáveres, hubiese una necesidad vital por entregarse a aquello que lo ciega y lo obliga. Cuando alguien está fascinado, dice Blanchot, propiamente no ve eso que ve (porque no puede tomar distancia, ni definir lo que tiene enfrente), “(...) pero eso lo toca en una proximidad inmediata, se apodera de él y lo acapara (...)” (Blanchot, 2002, p. 29). Este paisaje se apodera de él, se vuelve una *necesidad interior* que, entre el ver que no ve y el dibujar, lo consume.

Era una necesidad interior. De todas formas, era lo menos que podía hacer. Era pintor. Soy pintor. No es que quisiera prestar testimonio. Pero aquello era tan enorme. No me atrevo a usar la palabra enorme. Monumental, de una belleza atroz, terrible. Algo increíble, enormemente trágico, incomprensible, poder asistir a un paisaje de muerte, un paisaje de esa clase. Así que, ¿qué puede hacer un pintor? Están los detalles de todas aquellas manos, de todas aquellas cabezas, todas aquellas bocas abiertas, todos aquellos miles de esqueletos, aquellos miles de cuerpos, tirados a diestro y siniestro, no encuentro palabras...

Un pintor no puede descansar –incluso corriendo el terrible peligro de ser descubierto-, no puede, no digo no prestar testimonio, ¡en absoluto! Pero era una necesidad absoluta, una necesidad de... No sé cómo decirlo... De reproducir, de representar, de mostrarlo, de guardarlo para la posteridad. Porque no sabías si saldrías de aquel universo. Era no sólo alucinante, sino algo que no podías imaginar. ¡Yo ya estaba entre ellos, entre aquellos cadáveres, era como ellos! (Music, 2007 [1998], p. 123).

Preguntamos: ¿a todo esto, por qué entre las expresiones posibles Mušič habla de “paisaje”? Jean Clair en *La barbarie ordinaria* (2007) comenta que esta palabra es una referencia familiar que le permite al pintor afrontar, darle forma y sentido al infierno de Dachau. Esta consideración puede ser cierta, aunque no se trata de una referencia familiar cualquiera: el paisaje que evoca Mušič es la meseta del Carso, su paisaje de la infancia. Se trata de aquél desierto pedregoso que también lo obligaba a entregarse en función de una realidad que no era visible; se trata de aquel desierto que, de alguna manera, también lo arrebató y marcó su *interior*. El Carso es el paisaje que vuelve a aparecer en el contexto de los cadáveres, por lo que debemos preguntarnos por las implicaciones de esta relación: ¿qué es lo que permite asociar el desierto con el terror de los cuerpos?, ¿cómo marcan su interior?, y finalmente, ¿cómo es que ambas experiencias dan nacimiento al paisaje en Mušič? Abordemos cada una de estas preguntas.

Tanto las piedras del Carso como los cadáveres del campo, son la expresión de algo que escapa al hombre que cree ver y comprender. En el caso de las piedras, se trata del tiempo y el proceso brutal de su vida en el Carso. Esas rocas calizas que conforman el desierto, existen gracias a un proceso geológico lento y duro que, poco a poco, les ha dado forma. Dicho proceso, llamado *karstificación*, se caracteriza por la descomposición química de la roca (carbonato de calcio) a causa de las lluvias, y su posterior diseminación en las formas del paisaje (Huggett, 2007). Esto, sumado a la sequedad del ambiente, permite: el relieve del entorno, la tierra árida y blanquizca, la vegetación requemada, y sí, también otras rocas. Para que esto sea posible, la calcita ha recibido la lluvia, con paciencia y tenacidad, durante un período de tiempo incalculable. Y, aunque el hombre crea conocer de esta duración, se trata de algo que lo sobrevive y lo rebasa. Roger Caillois en su libro *Piedras* (2016), dice que hay:

(...) piedras con más edad que la vida y que permanecen, en los planetas fríos, incluso después de que esta tuviera la fortuna de eclosionar en ellos. (...) piedras que ni siquiera tienen que esperar la muerte y que no tienen nada más que hacer que permitir que se deslicen sobre su superficie, la arena, el aguacero, la resaca, la tempestad, el tiempo. (Caillois, 2016, p. 29).



Fig. 19. Brollo, A. (2005). *Karst landscape*. [Fotografía]

El paisaje pedregoso del Carso es producto de un goteo eterno, de un trayecto donde el agua ha golpeado constantemente su cuerpo mineral. Pero esto no es evidente para el ojo común, que sólo ve una fachada accidentada, con matorrales y fragmentos de caliza regados por el suelo. Ese ojo no alcanza a ver la violencia de la lluvia, de la efervescencia ácida del suelo (generada por el carbonato de calcio), del sol y el aire seco; tampoco alcanza a ver que la connivencia de estas circunstancias se ha diferido en un tiempo lento que no acaba. En suma, ese ojo no alcanza a dimensionar la brutalidad que se ha cernido (y se cierne) sobre el desierto, justamente porque se trata de un modo de vida que, para él, pasa desapercibido. Aun así, está presente en este proceso esencial que ha simplificado sus formas; está en la intimidad de las rocas como la memoria de su origen y como algo que sigue aconteciendo.

De alguna manera, la vida que ha moldeado las piedras del Carso es similar al terror de los cadáveres. Recordemos que, en el campo de concentración, la barbarie y la destrucción de los actos perpetrados por las SS, al igual que de las condiciones del lugar, provocaron un sufrimiento extremo en los prisioneros que marcó sus cuerpos. Las

jornadas de trabajo, el hambre crónica, el frío, el calor, las palizas, la falta de sueño, las enfermedades, el Zyklon B... todo se reflejaba en: la pérdida de las costumbres, de los recuerdos de la vida en libertad (y hasta del ánimo por vivir); en un cuerpo físico arrasado, con una apariencia de despojo; y, por supuesto, en la enorme cantidad de cadáveres que deambulaban o yacían “muertos” por el lugar. Con esto, a pesar de que la agonía y los estragos eran evidentes, no eran propiamente visibles para aquellos que los padecían. El contacto con el terror impedía ver, porque estaba por todas partes y en el propio cuerpo. Su magnitud cegaba.

Ahora, llama la atención cómo las piedras y los cadáveres que asaltan a Mušič, son violentados por una fuerza que no se puede abarcar. Como si dicha fuerza trabajara el material, caliza o carne, de una manera “no visible”, y lo entregara en ese cuerpo que está ahí, enfrente. La relación entre Dachau y el Carso existe. Y es que, para nuestro pintor, el cadáver se compenetra con la forma de vida del desierto, esa vida *esencial* que sigue obrando. Para él, los cuerpos,

(...) despojados de rasgos distintivos y reducidos a una masa informe, se disuelven por tanto como se disuelve en las montañas del norte de Venecia la dolomía bajo la lluvia ácida, como se disuelve, en el Carso, la tierra de las colinas bajo la erosión de las aguas. (Clair, 2007, p. 51).

Los cadáveres, bajo el terror del campo, son sometidos a una violencia constante que los pela y los erosiona, tal cual sucede con el goteo eterno que mancilla la roca. Cuando están de pie, debido a su desgaste y extrema fragilidad, se asemejan a los troncos agrietados del Carso. Pueden ser un bosque, o si están amontonados, una montaña, que bien puede crujir y resquebrajarse, o entregarse a la quietud y el silencio. La fuerza que el terror ejerce sobre esos cuerpos, parece depurarlos hasta llegar a una forma de vida donde, los cambios o los movimientos imperceptibles de su materia son lo importante.

En su entrevista con Jean Clair (2007 [1998]), Mušič nos presenta la siguiente escena:

Era un mundo alucinante, una especie de paisaje, montañas de cadáveres. (...).

Era como un bosque, troncos cortados tirados a un lado y a otro, de través... Así era como se apilaban los cadáveres, unos sobre otros, contrapeados, una capa así, otra capa así, como leños. Acababa por hacer una torrecilla. Por la tarde, la torre aún se movía un poco.

Incluso se oían gemidos de los moribundos. Y por la noche –estábamos a finales de febrero-, nevaba un poco. Y, por la mañana, la torre ya no se movía. (Music, 2007 [1998], p.96)

En esta mención, el pintor muestra la vida *esencial* que, aunque no es visible, está allí presente. El terror apila sin escrúpulo los cadáveres, (probablemente van a ser quemados después). Arma una torre o una montaña de extremidades y cabezas, que todavía gime y tiembla. Cae la nieve. Y de repente, la montaña no se mueve más. El paisaje de cadáveres que ha dispuesto la barbarie, la destrucción y el sufrimiento, parece seguir obrando, pues sigue gimiendo, sigue resoplando, sigue aquietándose. Caillois (2016), afirma que en aquellas formas rocosas (por extenso, cadavéricas), donde la vida se cree inexistente, hay unas leyes y unos movimientos que gobiernan su tiempo y su proceder. Están en lo que vemos, pero no las vemos.



Fig. 20. Music, Z. (1945). *Dachau*. [Tinta sobre papel]

Claude Lanzmann (2003) en *Shoah* (libro donde transcribe los diálogos de su film homónimo), nos permite leer su conversación con Jan Piwonski sobre el bosque de Sobibor:

[Jan Piwonski]: Éste es el encanto de nuestros bosques: este silencio, esta belleza.

Pero debo decirle que este silencio no siempre reinaba aquí. Hubo una época en la que, aquí donde estamos, no había más que gritos, disparos, ladridos, y ése es, sobre todo, el período que ha quedado grabado en la memoria de la gente que vivía aquí en aquella época.

Después de la sublevación, los alemanes decidieron liquidar el campo y, al principio del invierno de 1943, plantaron pequeños abetos de tres años, cuatro años, para camuflar todas las huellas.

[Claude Lanzmann]: *¿Esta arboleda?*

[Jan Piwonski]: Sí.

[Claude Lanzmann]: *¿Era aquí donde estaban las fosas comunes?*

[Jan Piwonski]: Sí. Cuando uno vino por primera vez aquí, en 1944, no podía sospechar lo que había pasado aquí. No se podía adivinar que estos árboles ocultaban el secreto de un campo de exterminio. (Lanzmann, 2003, p. 21).

A simple vista, ¿quién podría advertir que el terror del campo, está detrás del bosque de Sobibor? ¿Quién podría imaginar que debajo de las raíces de los árboles, los cadáveres siguen apretujándose, obrando como el mineral que son? El ojo ve el bosque en su banalidad, pero no alcanza a percibir la vida que acontece allí. Su visión ignora que el verdor al que asiste se debe a la matanza de miles de personas, cuyos cuerpos siguen moviéndose entre la tierra. Aun así, todo está allí en el paisaje.

En esta misma perspectiva, Georges Didi-Huberman en *Cortezas* (2014), escribe unas cuantas palabras sobre las flores de Auschwitz. El pensador francés visita el campo y se ubica cerca de la valla electrificada, donde antaño, los sonderkommando apilaban los cuerpos recién gaseados para quemarlos. Las fosas de incineración medían aproximadamente cuarenta metros de largo por ocho de ancho y dos de profundidad; tenían un sistema de cunetas destinadas a recoger la grasa humana (que se desprendía

de la incineración); y, en su momento (desde 1942), estaban ocupadas por montañas de cadáveres. Dice Didi-Huberman, que ahora que visita el lugar, “‘absolutamente’ hablando no queda nada para ver de todo aquello”. Lo que queda para ver es una porción de tierra, que “(...) *después* de esa historia, (...) también exigía *trabajar*, trabajar con efectos diferidos, trabajar ‘relativamente’. Es eso lo que advierto al descubrir, con el corazón estrujado, esta pululación bizarra de flores blancas en el lugar exacto de las fosas de cremación”. (Didi-Huberman, 2014, p. 56).

De esto es lo que habla Zoran Mušič: de una forma de vida *esencial* que sigue trabajando en el paisaje al que asistimos. Los cuerpos del campo son materia mineral: han sido ajados y maltratados por el terror y, al igual que la roca, otras fuerzas siguen sometiéndolos e insuflando hálito en sus movimientos, como la nieve que los sosiega, la tierra que los devora, o el tiempo que los añeja. Y pensar que esta vida existe en el paisaje de cadáveres como aquello que no se alcanza a ver... Con esto, podríamos interpretar que el pintor siente que ese obrar imperceptible del Carso, se replica ahora en Dachau, en presencia de la enorme cantidad de cadáveres. Vuelve su paisaje, pero con una diferencia.

Ante la experiencia del Carso, Mušič intuía que para *ver* la vida maravillosa que transcurría entre las rocas, era necesario cerrar los ojos. La visión puede engañar al hombre haciéndolo creer que tiene una posición privilegiada respecto a lo que ve, razón por la cual, surge una distancia que hace que se pierda en el aspecto superficial del desierto. Cuando el hombre abre los ojos, ve unos relieves pedregosos y agrietados con unos matorrales dispersos. Su creencia en lo que ve no le permite acercarse a la vida que acontece allí. Por el contrario, cuando se cierran los ojos, otro es el paisaje que aparece, puesto que no ver permite sentir la interioridad de las rocas: el tiempo del que provienen es susurrado; la simplicidad de las formas evidencia la tenacidad con la que han sido (y siguen siendo) talladas; también aparece la sutileza de los cambios, lo imperceptible de los movimientos. Al cerrar los ojos, es otro el paisaje que se *ve*.

Debido a su cercanía y gran admiración por el Carso, esto es algo que Mušič presentía: la vida de ese lugar no era asunto de lo visible, para entrar en contacto con él, era necesario cerrar los ojos. Si estos permanecían cerrados, se logra sentir su interior y contemplar lo que siempre ha estado. Sin embargo, hasta ese punto, este descubrimiento sólo era una intuición: donde el pintor presentía la contundencia de la vida que yacía tras

de las rocas. Porque para cerrar los ojos y *ver* el paisaje, él mismo debía asumir su vitalidad: abandonarse y dejar que su interioridad pase a ser la propia.

Acá surge la diferencia con Dachau, pues mientras en la experiencia del Carso asumir la vitalidad del paisaje es una intuición, en el campo es una exigencia. Expliquemos mejor esto. Edmond Jabès en *El libro de las márgenes I* (2004), nos decía que:

(...) todo es verdad en la piedra porque existe en la muerte, porque es, a la vez, el rostro anónimo del mundo y la primera o la última expiración del animal y del hombre captadas en su sucesión afortunada o desafortunada; porque finalmente, todo existe en ella antes de la vida y allende la muerte. (Jabès, 2004, p. 29).

La brutalidad que acompaña a las piedras, es de ellas, está en su existencia, en su interior. Su vida transcurre con independencia a la del hombre, la cual, si se la compara, es sólo un suspiro. El hombre puede intentar ver la roca, comprenderla, o incluso trabajarla, pero ella sobrevive y resiste todo esto. Su vida sigue con una indeterminación propia que, para el mortal significa lo que éste no es. A lo más que se aproxima, es al desconocimiento o a la muerte, porque su sensibilidad no logra coincidir con lo que sucede en la roca. Así entonces, esta situación impone una distancia entre el Carso y Mušič. Si bien el pintor es llamado a cerrar los ojos y dejar que el paisaje de piedras habite su interior, su vida “humana”, mortal, lo retiene.

En Dachau, Mušič es sometido hasta abandonarse al paisaje. Siendo él un desarraigado, es torturado y obligado a pertenecer a un lugar cuyo objetivo es la destrucción. Al entrar al campo de concentración, le arrebatan sus objetos personales, su indumentaria, su nacionalidad (a pesar de su nomadismo), su nombre. Con el paso del tiempo, la violencia sistemática y las adversidades del lugar, su cuerpo comienza a borrar los recuerdos de una vida pasada y a resentirse físicamente, asumiendo la forma del cadáver. Con esto, del hombre que iba y venía, que hablaba cinco lenguas, que pintaba, que admiraba a grandes como Goya o Brueghel, que había quedado maravillado por el Carso de la infancia, de ese hombre no queda casi nada. Incluso cuando demuestra un ápice de lo que era al interesarse por las formas de los cuerpos, es aplacado por la barbarie ordinaria y deja de pensar en ellas. Así, esta terrible realidad se traga a Mušič. “Yo ya no pensaba con la mente del mundo normal. Vivía (...) en una espera apática.” (Music, 1997, p. 163).

Como conclusión de la voracidad con la que el campo somete al pintor, está su fascinación por esta terrible realidad. En el momento en que todo lo sucedido no puede seguir siendo “normalizado”, el pintor padece una fiebre que lo lleva a atender y dibujar lo que tiene enfrente. Sin embargo, el terror que está ahí, no se agota, ni en su visión, ni en su dibujar. Lo que hace es subyugarlo ante una tarea inabarcable. Y lo hace con tal contundencia que, para Mušič, se convierte en una *necesidad interior*, en algo que lo consume y lo arrastra desde adentro, y lo dispone ante lo que tiene enfrente.

Hasta acá, Dachau ha maltratado y desgastado al pintor, como el desierto lo hace con las piedras. Con un ritmo y una contundencia brutales, ha sido machacado hasta convertirse en un cuerpo esencial, un cadáver más de ese entorno. O sea, sin advertirlo, su vida comienza a ser semejante a la del Carso. Vale la pena volver a traer sus palabras:

Reducido a lo esencial, ¿comprendería hasta qué punto lo que había vivido hasta el momento era realmente inútil? Aprendía a ver las cosas de una manera diferente (...). 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. Creo haber comprendido la verdad. La verdad trágica y terrible que tuve que tocar con mi propia mano. (Music, 1997, pp. 165-166).

Es por esta razón que cuando Mušič se siente implicado, cuando de repente la mirada de los cadáveres lo hace percatarse de la enorme cantidad de cuerpos, del terror, y de su lugar en él, sólo había una expresión posible: “paisaje”. La palabra alude a la experiencia del Carso, pero acá ya no se trata de una intuición, sino de un contacto *real* donde él es sensible a la interioridad, a la forma de vida del paisaje. Esto se debe a que ser parte del paisaje también conlleva a que este te habite. Una *verdad* trágica que tocó con su propia mano.

Mušič es un tronco del bosque, una costilla de la montaña que resopla, materia en oxidación para el compost de la hierba. Él, reducido a lo *esencial*, hace parte del paisaje de cadáveres, lo que implica, necesariamente, haber abandonado su modo de vida en función del terror y los movimientos imperceptibles que conforman dicho entorno. Con esto, ya no se trata de “Anton Zoran Mušič”, sino del paisaje que lo ha maltratado hasta habitar su interior. El pintor está puesto en el paisaje, uno y otro no son distintos.

En este orden de ideas, el artista ha sido forzado a traspasar la distancia que antes le impedía sentir el paisaje. Dachau, en un obrar que asemeja al desierto, violenta a Mušič hasta marcar su interior y volverlo sensible a él. Una experiencia contundente, pero de alguna manera necesaria, puesto que gracias a ella *ver* el paisaje es posible. El pintor cierra los ojos y todo comienza a cobrar vida a su alrededor: el tiempo, los cuerpos ajados con su infinidad de detalles, el regurgitar de la tierra, la sutileza de los movimientos. Al cerrar los ojos es posible *ver* todo aquello, no porque se presenten los movimientos de una realidad externa (una intuición), sino porque al hacerlo se entra en contacto con lo que se lleva dentro, y en este caso es el paisaje que lo habita y no para de hacerse sentir.

Para ir finalizando con el recorrido que hemos realizado, llegamos a la concepción de paisaje de Zoran Mušič. El paisaje es lo que lleva dentro, lo que habita al pintor, el entorno al cual pertenece. Un entorno animado por una vitalidad dura y *esencial*. Esta concepción es bastante especial para el artista porque, considerando que nace del asombro del encuentro con el Carso y el padecimiento en el campo de concentración, es algo que lo marca, al punto de convertirse en su *verdad* (su arraigo), aquello con lo que necesita entrar en contacto para sentir que su vida se conecta con la del paisaje. Este sentimiento de conexión es fundamental para Mušič, debido a que conduce su existencia y su manera de pintar. Demos algunas palabras al respecto.

Sería fácil afirmar que el paisaje de Mušič es el desierto del Carso o los cadáveres del campo de concentración, y, seguidamente, pensar que pinturas como los *Motivos dalmatas* o dibujos como *Dachau* son una representación de eso. Pero esto sería valorar el paisaje por razones equivocadas. Si bien los cuerpos y las montañas peladas son imágenes preciadas para el artista, lo son porque expresan esa vida que lo marcó y que lleva dentro. Teniendo presente el vínculo hacia esa forma de vida, que lo despoja y lo habita, su pintura se orienta hacia el interior y no el exterior visible. Es decir, considerando la relación que Mušič tiene con el paisaje, su pintura no es una representación de algo visible (como propondría la pintura de paisaje), sino que es trazo de lo que palpita en su interior. En su entrevista con Jean Clair, ya nos decía:

[Zoran Music]: (...) La pintura, creo, no debería ser cosa de lo visible. Es decir, en el sentido de expresar lo que se ve con los ojos. Debería ser la expresión de lo que se lleva dentro con los ojos cerrados.

[Jean Clair]: *¿Un paisaje interior?*

[Zoran Music]: Sí, paisaje interior. Quizá sea la palabra. Pero no es algo que se quiera, es algo que se siente de una manera u otra (...). (Music, 2007 [1998], p. 114).

Decir que la pintura es expresión de un paisaje interior, significa que no se trata de un afuera que ver, sino de un adentro que sentir. El paisaje se caracteriza por una vida *esencial*, justamente porque se trata de algo que siempre ha estado: un entorno eterno y reducido por fuerzas brutales, que sólo aparece cuando se cierran los ojos y se comienza a sentir. Para el pintor, cada trazo nace del paisaje que lo habita (y no para de hacerse sentir), y su deber es repasarlo, como si se tratara de una especie de “autogeografía”. Con cada línea, cada detalle, proyecta su interior en el papel. Esta manera de valorar su pintura le da una particularidad: porque ni siquiera cuando sus ojos se detienen en alguna figura para dibujarla, se trata de eso; es siempre un trabajo sobre lo que viene de adentro, sobre lo que siente irremediablemente y ve con suficiente claridad. Pensemos en los dibujos de *Dachau*, que la crítica erróneamente ha querido asociar al testimonio y a la representación del hombre. Mušič en repetidas ocasiones dice que ese no era su objetivo, sino que era una *necesidad interior* por dibujar aquel terror que lo invadía y lo desbordaba, aquel terror que conformaba una naturaleza plena de vida, donde los cadáveres, incluyéndolo a él, más que ser “hombres”, eran bosques, montañas que gemían y se resquebrajaban. Se trataba de repasar en el papel el paisaje del que hacía parte, y que a su vez lo habitaba, ese que sentía o veía con los ojos cerrados.

Desde esta perspectiva podemos pensar que, para el artista, la pintura es un modo de entrar en contacto con lo que lleva dentro, con su paisaje. Ampliando esta idea sobre el contacto, Mušič afirma:

Comienzo a vivir esa naturaleza. Me parece que formo parte de este universo. Poco a poco todo comienza a moverse a mí alrededor. Empiezan a pasar tantas cosas en ese silencio, cosas pequeñas, insignificantes. Pero para mí son esenciales para poder ponerme a dibujar. (...). Tengo casi la impresión de estar aquí no para trabajar sino para maravillarme ante esa pequeña vida que me rodea. Todo eso crea una atmósfera indispensable, un estado de bienestar rayano a veces en la euforia. Esa sensación de felicidad tendrá que perdurar también después, en el taller, para transmitirse de los dibujos a la pintura. Me quedo sentado en una piedra, inmóvil. Poco a poco todo empieza a vivir. Un puercoespín se aventura fuera de su arbusto, dos marmotas se acarician en la

roda de enfrente, una alondra canta, sube al cielo y luego se lanza a pique y se posa en la roca cercana. La mariposa que se aferró a mi lápiz no quiere irse. El tiempo pasa y tengo la impresión de verme en ese paisaje como un espejo. Me devuelve mi voz, y mi dibujo es como el eco de lo que ya proyecté sobre esas rocas. Esa vida es importante para mí. Todo avanza en silencio. Me parece oír incluso cómo crece el pasto y no me doy cuenta de que me abandoné al ensueño. (Music, 1997, pp. 166-167).

Así, este contacto es vital para el pintor, no sólo porque es un impulso que lo lleva a trabajar el lienzo, sino, y, sobre todo, porque es una manera de sentir que su existencia pertenece a esa vida *esencial* y llena de movimientos maravillosos e imperceptibles.

A modo de conclusión

Antes que nada, agradecemos al lector por su paciencia. No debió haber sido fácil acompañarnos durante este trayecto. Reconocemos que varios puntos de la tesis se quedaron en el tintero, y que otros pudieron ser trabajados de mejor manera. Aun así, esperamos haber escrito un texto fluido que diera algunas luces sobre cómo nace el paisaje en Zoran Mušič.

Valdría la pena recapitular, brevemente, algunos momentos de este nacimiento. Al inicio del trabajo, observamos la importancia del Carso. El encuentro con este desierto supuso para el pintor el descubrimiento de una vida maravillosa, que poco a poco se volvería entrañable. Siendo él un niño, el Carso era el lugar donde estaba la naturaleza y donde la tierra ofrecía bellas experiencias, como: recorrer sus caminos, conocer sus animales y vegetación, y contemplar sus colores, que iban de los rojos a los tonos ocre. Aunque, debido al paso de los años, la impresión mágica del lugar se difumina, ante el encuentro con otros entornos similares (como las montañas de Dalmacia o la meseta castellana), Mušič recuerda cuán atraído se sentía hacia su paisaje natal.

Después de refrescar la impresión del Carso, a Mušič le llaman la atención las formas del desierto, pues intuye que hay algo que las anima desde su interior. En formas como: la erosión de la tierra, el relieve, el agrietarse de las rocas, la vegetación requemada, o el entorno con su silencio y sus colores cambiantes; en formas como estas, el artista presiente una vida *esencial*. Esencial porque dichas formas son posibles gracias a un tiempo eterno que discurre imperceptible, y que, con tenacidad, las ha ido depurando. En el desierto de piedras, hay una vida brutal que ha trabajado, y sigue trabajando sus formas. Interpretamos que, para él, esta cualidad conforma un paisaje que no es perceptible a simple vista. En buena medida, esta es la razón por la cual el Carso resulta entrañable, puesto que lleva al pintor a desconfiar de lo que alcanzan a ver sus ojos. Para *ver* el paisaje hay que sentirlo, y para esto es necesario entregarse a su vitalidad.

Con esta aproximación al Carso, cuando Mušič dice “paisaje” ya hay ciertas implicaciones (como dudar de la pintura que se centra en lo visible, o la admiración por las formas arrasadas que se asemejan a las que vienen del desierto), sin embargo, no

dejan de ser intuitivas. Para darle un trasfondo al paisaje, todavía hace falta entrar en contacto con él, abandonarse a los movimientos que caracterizan su vida, sentir su interioridad como la propia. Y no es sino hasta los horrores de Dachau que esto acontece.

Recordemos que, incluso desde la deportación, Dachau somete a Mušič hasta hacerlo sentir lo que es una vida *esencial*. El pintor, siendo un desarraigado, es obligado a pertenecer a ese infierno, cuyo único objetivo era la destrucción. En este lugar: le quitan sus objetos personales, anulan su nacionalidad, su lengua y su nombre. Con el pasar del tiempo, borran sus costumbres y recuerdos de una vida en libertad; al igual que arrancan la carne de su pellejo. En este momento, a pesar del estupor, Mušič todavía guarda algo de sí, y ve con asombro los cuerpos del campo, ya que han sido reducidos a su mínima expresión: todos, incluyéndolo, son cadáveres. Pero, el asombro, rápidamente es aplastado por una cotidianidad, en la que el contacto con los cadáveres y con el terror que llevan a cuestas, pasa a ser “normal”. Con cada una de estas atrocidades, Dachau se ha ido tragando a Mušič. Por su parte, ya no hay un “pensamiento normal”, sólo una “espera apática”.

Hasta este punto, hay similitudes con el Carso, en la medida en que los padecimientos del campo han sometido al pintor a una brutalidad que se asemeja a la vida al desierto. (Pensemos, por ejemplo, en el contacto con el agua que erosiona la calcita, y acá, en el hambre crónica y las palizas que consumen el cuerpo). Sin embargo, no es sino hasta que él se siente implicado en ese infierno, que la magnitud de lo que está aconteciendo toma forma. Y esto sucede al sentirse expuesto ante la mirada del cadáver. Cuando todo parece arrasado, cuando el campo ya no suscita ningún pensamiento por su parte, Mušič es mirado por un moribundo, en cuyos ojos se refleja él, como parte del fondo del terror, de la enorme cantidad de cadáveres. Su reacción ante este gesto, es lo que le da forma a toda esta experiencia, pues dice: “(...) Era alucinante, el espectáculo, el paisaje. Era un paisaje... No se puede... ni siquiera un pintor podía describirlo.” (Music, 2007 [1998], p. 101).

A estas alturas del trabajo, la palabra “paisaje” es una clara referencia a la vida que el artista había presentado en el Carso. En un momento en el que el absurdo del campo parecía haberlo nublado todo, de repente vuelven a aparecer la barbarie, la destrucción y el sufrimiento que encarna la enorme cantidad de cadáveres, de la que, indefectiblemente, Mušič hace parte. De pronto, el panorama toma forma de paisaje

porque: primero, se trata de un terror que el ojo no alcanza a ver, debido a que su magnitud desborda la capacidad visual del pintor; segundo, el terror, que ha devastado los cuerpos hasta convertirlos en cadáveres, también los ha entregado a un modo de vida *esencial*, donde su materia se ha desgastado y sigue obrando de maneras imperceptibles; y tercero, y tal vez más concluyente, esta forma de vida, este entorno, integra a Mušič (después de todo, él es un cadáver más, él también ha sido “reducido a lo esencial”) y lo somete hasta convertirse en lo que lleva dentro, en aquella interioridad que no para de hacerse sentir, y que desde entonces, será lo que va a *ver* sin necesidad de abrir los ojos. En esta situación, Mušič evoca su paisaje, puesto que los aspectos que antes intuía en el Carso, los siente ahora de un modo radical. Con esto, interpretamos, pues, que Dachau es la experiencia que da nacimiento al paisaje en Mušič.

Este nacimiento no es un asunto menor, porque para Mušič, se trata de algo que comprometería su existencia. A riesgo de ser repetitivos, cuando él dice “paisaje”, hace referencia a una vitalidad que lo ha magullado hasta habitarlo por dentro, y volverse aquel entorno que no para de hacerse sentir y que se puede ver sin necesidad de abrir los ojos. El paisaje es una fuerza interior que lo entrega a una forma de vida *esencial*. De ahí que se sienta uno con la montaña de cadáveres, y que, posteriormente, su dibujo, en aquél instante enfermizo por la proporción de esta revelación, sea un repaso de dicha intimidad.

Hasta acá llega nuestra tesis sobre el nacimiento del paisaje en Zoran Mušič. Sin embargo, hay algunos aspectos de esta investigación que quisiéramos comentar. Uno de ellos es la relación del trabajo con las imágenes. Al no haberlas “sobrexplorado”, o no haber teorizado directamente sobre ellas, se puede tener la impresión de que ocupan un lugar secundario en el desarrollo del tema. Y no es el caso. Las obras de Mušič tienen un valor especial para la investigación, porque en medio de sus silencios y su capacidad para sugerir dialogan con el texto, no sólo en las reflexiones particulares de los capítulos, sino, y sobre todo, con la idea principal de la tesis. Desde la contemplación reposada que inspiran (y que acá tratamos de darle un lugar), las imágenes muestran el paisaje al que tanto ellas como el pintor pertenecen.

Las pinturas y los dibujos de Mušič no se centran en lo visible, sino en una especie de vida que no es evidente cuando se les observa. Uno puede ver caballos, montañas o

cadáveres, pero no se trata de eso. No se trata de las figuras que alcanzan a percibir los ojos: de las que se pueden hacer descripciones, teorías, o señalar una voluntad. Lo importante es cuando ya no se ven las imágenes. Porque, con el tiempo, a veces vuelven, pero mostrando lo que hay que recordar, o *ver* en ellas. Cuando se les deja reposar, sin los vicios del ojo, el espectador siente cómo las imágenes vuelven a ellas mismas, ofreciendo visibilidad, sólo que en este caso ellas vienen a su ritmo, y su visibilidad, depende del sentir y no del ver. Es en buena medida la experiencia que relata Peter Handke (2017) sobre su visita al taller del artista. Cuando está en el lugar y ve los cuadros, no recuerda haber retenido alguno en particular. Sólo tiempo después, siente cómo aparece una imagen lo suficientemente clara en su memoria: “paisaje, tierra, animales, fijados en *su medida*” (Handke, 2017, pp. 179-180).

De alguna manera, el mismo Mušič describe esta situación en su pintura: “Uno no puede hacer nada en pintura con la voluntad. Hace falta esperar a que las cosas lleguen de ellas mismas. Uno no sabe nunca cómo o cuándo se va a producir” (Music, 2000, p. 25). Nuevamente: las imágenes vuelven a ellas mismas, mostrando cómo y qué hay que ver en ellas. Con esto, es como si las obras del pintor revelaran el paisaje al que pertenecen, puesto que, en lugar de depender de la visión, están vinculadas a una forma de vida que las arroja a la contundencia y los azares del tiempo y la sensibilidad. Ahí está lo que, literalmente, las vuelve entrañables: su potencia no está en lo que percibe el ojo, sino en lo que viene después del reposo. Aunque reconocemos que esta particularidad de las pinturas de Mušič debería ser abordada ampliamente, de igual modo, en este trabajo quisimos traer las imágenes y movernos bajo el ritmo de su contemplación.

Hay otro aspecto de la tesis que valdría la pena comentar. En una asesoría, la profesora María Cecilia Salas nos planteó la siguiente pregunta: “¿qué es el campo de concentración para este pintor?⁴¹” Por el recorrido que hemos hecho, no es una pregunta para tomar a la ligera. Uno pensaría que, al tratarse de un evento de semejante nivel de horror, el

⁴¹ Cuando se nos plantea esta pregunta, es casi inmediata la referencia al texto de Giorgio Agamben “¿Qué es un campo?” (1998). Es una referencia relevante porque explica que, para que las atrocidades del campo de concentración tuvieran lugar, debió existir la figura del campo como estado de excepción. Es curioso que, sin apelar al derecho o a la legislación penitenciaria, el nazismo halló la manera de conformar un espacio donde el estado de excepción fuera norma. Más allá de la paradoja legal que esto comporta, lo que se hizo fue crear un lugar donde “todo era posible”. Al no existir ningún tipo de protección jurídica dentro de esas verjas, los hombres quedaron expuestos a la servicia del poder. De allí en adelante, el terror que con dificultad imaginamos.

campo sería un trauma, como lo fue para tantos supervivientes (entre ellos uno como Primo Levi), pero no. Expliquemos brevemente por qué.

Colette Soler en su conferencia sobre “El trauma” (1998), comenta que hablamos de evento traumático cuando un acontecimiento terrible, imposible de evitar y anticipar, asalta al individuo, excluyendo, por un lado, su voluntad, y por otro, excediendo sus fuerzas para afrontarlo. Se trata de un acontecimiento imposible de evitar que causa un sufrimiento excesivo, que desborda los recursos psíquicos que tiene el individuo para asimilarlo. Debido a este exceso que avasalla, hay una tendencia entre las personas que han padecido un evento traumático a reconocerse como víctimas, como si el trauma los aplastara totalmente. Pero, nos dice la psicoanalista, esto no tiene por qué ser así. En efecto, cuando se habla de eventos traumáticos (pensemos en las matanzas, las violaciones, los exilios, las catástrofes naturales, entre otras), hay siempre un impacto real, no programado, que provoca horror y deja indefensos a los afectados. No obstante, las implicaciones, o las secuelas, de dicho golpe, siempre son subjetivas. No todos quedan “aplastados totalmente”, no todos se reconocen como víctimas. “El traumatismo en su impacto es real, puro real; las secuelas, son del sujeto, siempre” (Soler, 1998).

Para sorpresa de varios críticos, Mušič no se reconocía como víctima. Consideró que lo sucedido en Dachau era una barbaridad, tal vez lo peor que un hombre pueda padecer, pero él mismo no se veía aplastado por esto. Para el artista, las implicaciones de este impacto son distintas al lamento y a una posición de imposibilidad⁴². En su diálogo con Jean-Blaise Junod⁴³ nos dice:

Entonces, el periodo de los campos de concentración... quizá fue..., y aquello pertenecía, quizá, a un momento trágico, pero para mí fue muy importante. Aquellos dibujos quizá... quizá salvaron todo lo que he hecho después. Y creo que puedo decir... que una experiencia como aquella para mí fue más bien necesaria.

⁴² Siguiendo a Soler (1998), esta posición de imposibilidad se define por unas dificultades para dejar que la memoria trabaje el evento traumático (pues el sujeto no es capaz de olvidarlo, lo evoca con vivacidad), y para darle a éste un significado distinto, que no reafirme su lugar de víctima.

⁴³ Esta cita pertenece al documental *Paisajes del silencio* (1981) de Jean-Blaise Junod. La versión que nosotros citamos es la transcripción que se hace de los diálogos para el libro compilatorio *Zoran Music. De Dachau a Venecia* (2008).

Fue en aquel momento cuando comprendí... hasta qué punto todo era inútil... que todo era, en cierto sentido, frívolo, sin..., sin una frivolidad excesiva, claro, pero en comparación con lo que yo había vivido allí..., era completamente... completamente inútil. Y esto fue para mí una gran, una lección muy grande... muy útil... para el futuro. (Mušič, en Junod, 2008 [1981], pp. 53-55).

Hacemos eco de esta frase: "(...) una experiencia como aquella para mí fue más bien necesaria". El impacto del terror de Dachau, es algo que lo lleva a encontrar lo que es importante para él. A partir de la destrucción y el sometimiento, da con su paisaje, con aquello que puede sentir desde adentro, y que se aleja de lo exterior y lo banal. O sea, de un evento que a simple vista pensaríamos como traumático, el pintor de algún modo extrae su paisaje, lo que sería, tal vez, la lección más importante para su vida y su trabajo futuro.

Ahora bien, esta consideración nos permite entender que el campo de concentración da nacimiento al paisaje en Mušič, de allí la valoración que el mismo pintor hace de esta experiencia. Y bueno, este fue el tema que abordamos en la tesis. No obstante, la relevancia del paisaje (y también de Dachau) es algo que apenas esbozamos. Y es que abordar las implicaciones del paisaje es una tarea ardua, porque esta concepción tiene la particularidad de entretener vida y obra. Cabe recordar que el artista ya decía: "Toda mi pintura ha girado en torno a un solo tema, el paisaje desértico que es la vida. Una vida abrasada por el sol y azotada por el viento" (Domènech tomando a Mušič, 2009, p. 9). Nosotros acá construimos la idea de que el paisaje es el entorno que habita a Mušič, aquello que lleva por dentro, que lo entrega a una vida *esencial* (como la del desierto o la de los cadáveres), a la vez que lo anima a pintar, en tanto que es un ejercicio que le permite entrar en contacto con su interior. Pero, si nos atenemos a sus palabras, queda claro que esta idea es sólo un punto de partida.

Mušič describe el paisaje en la medida en que hay otras experiencias que matizan su trabajo sobre esta concepción. Cuando dice: "una vida abrasada por el sol y azotada por el viento", en efecto, hay unas referencias directas al Carso y a Dachau, sin embargo, dichas características suponen una claridad que sólo llega con el tiempo. Podríamos pensar que el sol y el viento son metáforas que provienen de la vida tenaz del desierto; o que el abrasar y el azotar son acciones que padecieron tanto Mušič, como los otros cadáveres del campo. Y sí, algo de esto está presente, y creemos que indirectamente este

trabajo podría dar cuenta de esto. Pero no hay que olvidar que estamos hablando de aspectos que caracterizan lo que, para el artista, ha sido su *único* tema, por lo que sería un error desatender otros momentos de relevancia como: los paisajes que pinta después de la liberación; el sentimiento de extravío ante su incursión en las vanguardias de la posguerra; el resurgimiento de los cadáveres en la serie *No somos los últimos*; o los autorretratos que pinta en sus últimos años. Todos estos aspectos que no alcanzamos a abordar en la tesis.

En su diálogo con Jean-Blaise Junod, el pintor afirma que “no existe un paisaje imaginario, porque es siempre la base, es siempre la realidad”, mas, agrega que “con el paso del tiempo, en el recuerdo, esto se transforma” (Mušič, en Junod, 2008 [1981], p. 55). El paisaje en Zoran Mušič comienza a plantearse desde su encuentro con el Carso, y nace y se concreta, finalmente, a partir de su experiencia en el campo de concentración. Pero, de aquí en adelante, esta concepción es trabajada de distintas maneras, por su proceso creativo, y también por otras experiencias que vendrían a matizar esa forma de vida que lleva grabada en su corazón. Cómo el pintor va a entrar en contacto con el paisaje, y cómo éste se va volviendo su único tema, nos remonta a la riqueza de su plástica y a otras de sus observaciones biográficas; materia ya de futuras investigaciones.

Referencias

- Agamben, G. (1998). *¿Qué es un campo?* Buenos Aires: Letra E.
- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Altuna, B. (2009). El individuo y sus máscaras. *Ideas y valores. Revista Colombiana de filosofía* (140), pp.33-52.
- Altuna, B. (2010). IV Cara a cara: el encuentro ético con el otro. En *Una historia moral del rostro* (pp. 207-243). Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (2005). Aproximaciones al problema alemán. En *Ensayos de comprensión 1930-1954* (pp. 135-152). Madrid: Caparrós Editores.
- Aristóteles. (1988). *Política*. Madrid: Gredos.
- Bettelheim, B. (1983). *Sobrevivir. El holocausto una generación después*. Barcelona: Editorial Crítica S. A.
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- Blanchot, M. (2008). La especie humana. En *La conversación infinita* (pp. 167-174). Madrid: Arena Libros.
- Caillois, R. (2016). *Piedras*. Madrid: Siruela.
- Celan, P. (1993 [1959]). Conversación en la montaña. *Nombres. Revista de Filosofía*, N° 3 pp. 119-122. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Clair, J. (2007). *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*. Madrid: A. Machado Libros, S.A.
- Clark, K. (1961). *Landscape into art*. Boston: Beacon Press.
- Dal Bon, G., Domenèch, M., & Llorens, T. (2009). *Zoran Music, Pinturas y Dibujos*. Barcelona: Oriol Galería d'Art.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Cortezas*. Santander: Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Estenssoro, F. (2006). El concepto de ideología. *Revista de filosofía*, N°15 pp. 97-111. Santiago: Universidad de Chile.

Freud, S. (1991 [1932]). 35 conferencia. En torno de una cosmovisión. En *Obras completas, Vol XXII* (pp. 146-168). Buenos Aires: Amorrortu.

Handke, P. (2017). Cuatro comentarios sobre Zoran Music y sus cuadros. En *Contra el sueño profundo* (pp. 179-182). Nórdica Libros: Madrid.

Hitler, A. (s.f [1925]). *Mi lucha*. Recuperado el 5 de marzo del 2020 en: <https://www.elelandria.com/libro/mi-lucha-/hitler-adolf/76>

Huggett, R. J. (2007). Karst landscapes. En *Fundamentals of geomorphology* (pp. 183-219). Nueva York: Routledge.

Jabès, E. (2004). *El libro de las márgenes I*. Madrid: Arena Libros.

Junod, J-B. (Director). (2010). *Venise: atelier II. Hommage à Zoran Music*. Francia: JBJ Films.

Kertész, I. (2000). *Sin destino*. Barcelona: Círculo de Lectores.

Kertész, I. (2002). Patria, hogar, país. En *Un instante de silencio en el paredón* (pp. 13-28). Barcelona: Herder.

Kertész, I. (2007). *La lengua exiliada*. Bogotá: Taurus.

Klemperer, V. (2001). *LTI. La lengua del tercer Reich. Apuntes de un filólogo*. Barcelona: Minúscula.

Lanzmann, C. (2003). *Shoah*. Madrid: Arena Libros.

Levi, P. (2017). Si esto es un hombre. En *Trilogía de Auschwitz* (pp. 25-251). Bogotá: Ariel.

Maderuelo, J. (2006). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

Music, Z. (1997). Escrito. *Nombres. Revista de Filosofía*, N° 10, pp.163-167. Córdoba: Universidad de Córdoba

Music, Z. (2000). *Zoran Music. Entretiens 1988-1998*. (M. Peppiatt, Entrevistador) París: L'Échoppe.

Music, Z. (2007 [1998]). Entrevista con Zoran Music. *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, 95-126. (J. Clair, Entrevistador). Madrid: A. Machado Libros, S.A.

Music, Z, Junod, J-B. (2008 [1981]). Paisajes del silencio. En J. Clair, Z. Music, V. Pilon, J. Semprún, & À. Sussana, *Zoran Music. De Dachau a Venecia* (pp. 52-57). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

Music, Z. (2008). Biografía. En J. Clair, Z. Music, V. Pilon, J. Semprún, & À. Sussana, *Zoran Music. De Dachau a Venecia* (pp. 49-52). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

Nancy, J-L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.

Resnais, A. (Director). (1956). *Noche y niebla* [cinta documental]. Francia: Producción de Anatole Dauman.

Roger, A. (2014). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Rulfo, J. (2017). Luvina. En *El llano en llamas* (pp. 91-101). Santiago: Hueders.

United States Holocaust Memorial Museum. *Cultura en el Tercer Reich: difusión de la cosmovisión nazi*. Enciclopedia del Holocausto. Consultado el 11 de marzo del 2020 en: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/culture-in-the-third-reich-disseminating-the-nazi-worldview>

Shachar, I. (1974). *The Judensau: a medieval anti-Jewish motif and its history*. Londres: Instituto Warburg.

Simmel, G. (2001). La significación estética del rostro. En *El individuo y la libertad* (pp. 283-292). Barcelona: Ediciones Península.

Soler, C. (diciembre, 1998). El trauma. Conferencia pronunciada en el Hospital Álvarez, en Buenos Aires, Argentina.

Soler, C. (marzo, 2019). Exilios de la palabra. En *XIV Jornada de Escuela de Psicoanálisis de los Foros del Campo Lacaniano*. Jornada llevada a cabo en Madrid, España.

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

Valdés, E. (2017). *La apreciación estética del paisaje: naturaleza, artificio y símbolo* [Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid]. Repositorio Institucional- Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Referencias de las figuras

Fig. 1: Cop, A. (2016). *Carso en otoño* [Fotografía]. Recuperada el 13 de abril de 2018, en: <https://www.anjacop.com/en/>

Fig. 2: Music, Z. (1950). *Terre adriatiche* [Acuarela sobre papel]. Trieste: Galeria Torbandena.

Fig. 3: Music, Z. (1951). *Dalmatian scene* [Óleo sobre lienzo]. Nueva York: Museum of Modern Art.

Fig. 4: Music, Z. (1948). *Motivo dálmata* [Óleo sobre lienzo]. Colección particular.

Fig. 5: United States Holocaust Memorial Museum. (1935). *Póster de propaganda nazi* [Póster publicitario]. Retomado el 9 de marzo del 2019, en: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/nazi-propaganda>

Fig. 6: Music, Z. (1935). *Mujeres con pollinos* [Gouache sobre papel]. Colección del artista.

Fig. 7: United States Holocaust Memorial Museum. (1942). *Judíos llevando sus pertenencias durante una deportación al campo de exterminio de Chelmno* [Fotografía]. Retomado el 20 de marzo del 2020, en: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/photo/deportation-to-chelmno>

Fig. 8: Music, Z. (1945). *Dachau. Cuatro cuerpos* [Tinta sobre papel]. París: Centre Pompidou.

Fig. 9: Music, Z. (1945). *Dachau* [Tinta sobre papel]. París: Centre Pompidou.

Fig. 10: Music, Z. (1945). *Dachau. Prisioneros* [Tinta sobre papel]. París: Centre Pompidou.

Fig. 11: Music, Z. (1945). *Dachau. Cuerpos tatuados* [Tinta sobre papel]. París: Centre Pompidou.

Fig. 12: Music, Z. (1945). *Dachau. Muerto de hambre* [Tinta sobre papel]. París: Centre Pompidou.

Fig. 13: Van Eyck, J (H). (1425). *Bautismo en el río Jordán*. [Dibujo en un manuscrito]. Torino: Museo Civico d'Arte Antica di Torino.

Fig. 14: Monet, C. (1872). *Impresión, sol naciente*. [Óleo sobre lienzo]. París: Musée Marmottan-Monet.

Fig. 15: Resnais, A. (1956). *Noche y niebla* [Still]. Francia: Producción de Anatole Dauman.

Fig. 16: Resnais, A. (1956). *Noche y niebla* [Still]. Francia: Producción de Anatole Dauman.

Fig. 17: Music, Z. (1945). *Dachau* [Tiza marrón sobre papel]. París: Centre Pompidou.

Fig. 18: Music, Z. (1945). *Dachau. Cuatro ahorcados* [Tinta sobre papel]. Basilea: Kunstmuseum Basel.

Fig. 19: Brollo, A. (2005). *Karst landscape*. [Fotografía]. Retomada el 25 de octubre del 2020 en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Karst_Plateau_\(Italy-Slovenia\)#/media/File:Karst_italy_landscape.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Karst_Plateau_(Italy-Slovenia)#/media/File:Karst_italy_landscape.jpg)

Fig. 20: Music, Z. (1945). *Dachau* [Tinta sobre papel]. Liubliana: Moderna Galerija.