

El infierno de los perpetradores: imágenes, relatos y conceptos

Autor: **Ferrer, Anacleto y Sánchez-Biosca, Vicente** (eds.)

Editorial: **Edicions Bellaterra, Barcelona, 2019/Institució Alfons el Magnànim, València, 2019**

Reseña bibliográfica: **Enrique Andrade Martínez**

Desde hace varias décadas, los estudios sobre los perpetradores de violencias de masas han gozado de un creciente reconocimiento en diversos ámbitos disciplinares; un reconocimiento que, por otro lado, no ha estado exento de cierta polémica. Diversas han sido las posturas manifestadas al respecto; desde aquellas que rechazan y cuestionan la legitimidad –fundamentalmente amparadas en razones morales y éticas– de tomar a los perpetradores como objeto de investigación hasta aquellas que defienden –y demuestran– la importancia de hacerlo en un esfuerzo por aproximarse a un fenómeno tan complejo como es el de la perpetración. El protagonismo otorgado a la víctima, que por ser el destinatario último de la perpetración no ha necesitado de mayor justificación para su estudio, ha ofrecido, en ciertas ocasiones, resistencias a la incorporación de la figura de los perpetradores en las investigaciones sobre la violencia de masas. No obstante, esta centralidad de la víctima ha obviado o no ha sido capaz de responder a algunas de las cuestiones esenciales que rodean a la perpetración: ¿en qué momento una sociedad rechaza y trata de expulsar de su cuerpo a un segmento poblacional que la integra?, ¿cómo un sujeto es capaz de cometer actos de una violencia –en apariencia– inimaginable?, ¿qué razones le empujan a hacerlo?, ¿bajo qué condiciones son posibles dichos actos?

Tras las primeras aportaciones realizadas por los procesos judiciales contra los grandes genocidios del siglo XX, los estudios sobre los perpetradores han ido desarrollándose y profundizando en aristas cada vez más profundas sobre las condiciones y los procesos que asisten su ideología y sus prácticas. En un sucinto y esclarecedor recorrido por los hitos más destacados en torno a los perpetradores de violencias de masas, Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca, editores del volumen, explican en el prólogo cómo a partir de las primeras figuraciones del perpetrador en los juicios contra el Holocausto nazi, se han ido formulando desde diversos campos del saber propuestas teóricas y metodológicas para tratar de ahondar en esta categoría social compleja. En el fondo, late con febril insistencia la misma pregunta –en la que también se cifra una esperanza–: ¿qué nos puede aportar el estudio de los perpetradores?

Este acercamiento a la figura del perpetrador parte, como señalaba antes, de las líneas trazadas desde el ámbito jurídico y desde disciplinas como la sociología, la psicología y la antropología para incursionar en otras parcelas del pensamiento y la expresión humana como son las propias del arte y del análisis cultural. Particularmente,

como señalan los editores, el “objetivo de este libro y del proyecto de investigación del que nace y que lo nutre consiste en interrogar las huellas de los perpetradores y de la perpetración en los productos culturales de nuestra sociedad contemporánea”.² Desde un enfoque multidisciplinar, *El infierno de los perpetradores* transita entre diferentes saberes que dotan de solidez conceptual y analítica a su propuesta, en la que la cultura –y este es un signo de originalidad respecto a otras obras sobre la temática– adquiere una gran relevancia como espacio de indagación e imaginación sobre la perpetración.

En relación a este carácter interseccional, merced al cual los diferentes campos del saber entablan un diálogo fructífero, se articulan los contenidos y la estructura del libro. *El infierno de los perpetradores* reúne textos de especialistas en diferentes disciplinas que analizan cuestiones particulares vinculadas a la figura de los perpetradores. Algunos de estos textos, además, han sido elaborados a partir de las conferencias pronunciadas en el Primer Congreso Internacional sobre Perpetradores de Violencias de Masas, organizado por el grupo de investigación Repercri en Valencia (España) el 14, 15 y 16 de noviembre de 2017. Los escritos compilados muestran los esfuerzos de reflexión y los provechosos resultados de los debates que tuvieron lugar en este encuentro.

El libro se estructura a partir de tres grandes núcleos temáticos, los cuales quedan anunciados en el subtítulo: conceptos, relatos e imágenes. Cada uno de ellos es presentado como un instrumento cognitivo distinto que implica múltiples y necesarias formas de aprehender e interpretar la realidad y, en el caso que nos atañe, son los elementos de referencia que dotan de coherencia al discurso de la obra. Por un lado, los conceptos apelan a nuestra capacidad de comprensión, mientras que los relatos y las imágenes remiten a diferentes esferas de la expresión humana. Tanto unos como otros están en la base de nuestro pensamiento y de nuestra forma de relacionarnos con el mundo y es en ellos donde los autores de este volumen indagan fuentes de diversa naturaleza para acercarse al infierno de los perpetradores.

El primer paso de este itinerario viene marcado por los conceptos. En “Pensar y juzgar”, el lector puede encontrar un estimulante análisis de las bases teórico-metodológicas sobre las que se ha asentado el estudio de los perpetradores y de la perpetración. No se trata, sin embargo, de una mera descripción de los avatares experimentados en dicho campo de estudio o una acumulación bibliográfica acrítica de citas y autores; en este apartado inicial hallamos una reflexión bien fundamentada sobre algunos de los conceptos y perspectivas tradicional y universalmente aceptadas en torno a las víctimas y los perpetradores, que se problematizan y se reconfiguran para dar cuenta de una realidad dinámica, cambiante.

De ello dejan constancia las interesantes propuestas de Gabriel Gatti y Cristina García Pascual sobre las víctimas y los perpetradores, respectivamente. A partir del estudio de cuatro casos controvertidos, el sociólogo cuestiona que tras toda experiencia del sufrimiento haya una causa estructural o perpetrador identificable y apunta a una progresiva democratización y prestigio de la categoría *víctima*, que ha dejado de representar a seres marcados, expulsados del espacio social compartido, para identificar-

² Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca, *El infierno de los perpetradores: imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2019, p. 46.

se con cualquiera de nosotros y permitir que nos reconozcamos como ciudadanos. En una línea similar, la filósofa del derecho, tras esbozar una suerte de etiología del crimen de masas a partir de algunas de las más destacadas clasificaciones de motivos y tipos ideales de perpetrador, concluye que estos son en sentido estricto sujetos corrientes cuyo accionar, tal como ya señaló Hannah Arendt a propósito del juicio a Eichmann, no responde a una motivación específica y consciente. Advierte, además, que, en virtud de dicha banalidad e irracionalidad, este podría ser un mal potencialmente reproducible en nuestras sociedades contemporáneas.

No menos relevadoras resultan las palabras que Benno Herzog dedica al silenciamiento y la invisibilización como mecanismos de desprecio a través de los cuales no solo los perpetradores infringen sufrimiento social a las víctimas, sino también a sí mismos en aquellos casos en que no pueden acallar la voz que los reconoce como perpetradores, evitar la identificación empática con las víctimas o desarrollar una articulación de su racionalidad afectiva a través de la autoconfianza, el autorrespeto y la autoestima. En relación a ello, el sociólogo puntualiza que, si bien no pretende equiparar el dolor de víctimas y perpetradores, cabe tener en cuenta que estos últimos también padecen y que el camino hacia la emancipación social sería aquel que partiera de ambas experiencias sufrientes.

Abonado el terreno con estas lúcidas aportaciones sobre la sociología de las víctimas y de los perpetradores, los textos del segundo apartado del libro, titulado "Figuras y ficciones", se nutren de este sustrato conceptual y florecen hacia otras veredas, aquellas ocupadas por los perpetradores y su relación con las representaciones culturales y artísticas. Los dos primeros capítulos dibujan un perfil complejo, con matices poco conocidos y/o controvertidos, sobre los perpetradores del Holocausto nazi. Por un lado, Jesús Casquete expone la influencia que una corriente de la Iglesia protestante alemana, los *Deutsche Christen*, ejerció en la consagración del discurso ultranacionalista y antisemita del nacionalsocialismo durante los últimos años de la República de Weimar y los años de paz que siguieron con el Tercer Reich. Tal como expresa el autor, la decoración de los espacios sagrados con la simbología nazi, la adaptación del calendario litúrgico para la conmemoración de días especiales o los discursos y prácticas de personajes como el pastor Johannes Wenzel, que acogió en su parroquia y cementerio a "mártires" nazis fallecidos en combate, o el pastor Walter Hoff, que participó como oficial en la Segunda Guerra Mundial y también en la ejecución de judíos; todo ello no solo contribuyó a dotar de legitimidad religiosa al movimiento hitleriano y estimuló la adhesión por parte de la ciudadanía, sino que también fue una muestra de la abdicación moral que se experimentó en este período.

Otro tipo de perpetrador es el que presenta Arturo Lozano Aguilar en su texto. A partir del análisis comparativo del libro *Into that Darkness* (1974) de Gitta Sereny y la película *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, el autor contrasta las diferentes visiones que sobre Franz Suchomel, comandante del campo de exterminio de Treblinka, proyectan ambas obras. Mientras que el libro de Sereny recoge, desde la distancia que imprime su posicionamiento intelectual, el testimonio presente de un sujeto que se vio implicado en la maquinaria nazi como forma de acceder a un conocimiento profundo sobre las condiciones que motivaron su participación, la película de Lanzmann desposee al verdugo de su testimonio y lo inserta en un discurso manipulado que reorienta su relato hacia el pasado y lo reescribe a través de diversas operaciones –cortes, difuminados, silenciamientos, ruidos, etc.–. En última instancia, la diferencia entre ambas obras

reside en la valoración que sus autores hacen del testigo y en los propósitos con que fueron creadas. Si para Sereny el acercamiento a la figura de Suchomel constituye una valiosa fuente de conocimiento sobre el mal extremo y también la posibilidad de redención para el perpetrador al enfrentarse y tomar conciencia de su pasado victimario, en el caso de Lanzmann nos encontramos ante la representación de la vileza del verdugo que persigue la condena moral del espectador.

Relacionados con estas figuras controvertidas de la perpetración y sus ficciones, aunque circunscritos a otras coordenadas geohistóricas, se encuentran los excelentes trabajos de Jaume Peris Blanes y Daniela Jara sobre los perpetradores en la dictadura chilena. El primero de ellos aborda la ambivalente posición de las colaboradoras del régimen pinochetista, quienes se vieron forzadas bajo violencias físicas diversas a participar en las delaciones de compañeros de la izquierda militante y quienes, en algunos casos, entablaron relaciones sentimentales con sus perpetradores. Tomando como punto de referencia sus declaraciones judiciales y testimonios, Peris Blanes analiza sus tópicos y estrategias discursivas –quiebre de la identidad, vida revertida– y señala cómo a partir de su publicación las colaboradoras fueron objeto de múltiples representaciones mediáticas y culturales no exentas de una reprobación estigmatizadora de cariz patriarcal. Paradigmática es la novela *La doble vida* de Arturo Fontaine (2010), donde la violencia represiva aparece vinculada al goce erótico de la colaboradora o donde la violencia de Estado se despolitiza, reflejada como irrupción de una barbarie colectiva. El gesto detrás de esta obra parece más bien construir un discurso tranquilizador sobre la violencia del pasado que mostrar las vivencias de las colaboradoras. Como concluye el autor, el carácter extremo de sus experiencias, su identificación como víctimas y perpetradoras a un mismo tiempo y la dificultad de sentar un posicionamiento moral en torno a su actuación parecen haberlas convertido en figuras vacías que, desde la ficción, han sido revestidas de sentidos diversos con los que se ha tratado de comprender y explicar la dictadura.

Por su lado, Daniela Jara nos enseña otro acercamiento a este episodio de la historia chilena, pero en este caso iniciado por las generaciones de la posdictadura. La autora hace notar cómo a partir de 2010 varias producciones culturales impulsadas por estas generaciones comenzaron a tratar algunos temas hasta el momento silenciados y a indagar en nuevas formas de contar el pasado, particularmente los hijos de perpetradores y cómplices. Un ejemplo de ello son los documentales de Lisette Orozco, *El pacto de Adriana* (2017), y de Andrés Lübert, *El color del camaleón* (2017). En el primero, nos encontramos con la revelación de un secreto familiar que propicia el encuentro con el perpetrador: la directora descubre que su tía era exagente de la represión y va a ser llevada ante la justicia. En el segundo, se nos muestra la narración de un hijo que, ante los efectos de un trauma silenciado, indaga en la memoria familiar y descubre otro secreto: su padre había estado implicado en las actividades represivas de la Compañía Telefónica de Chile. Ambas obras parten de circunstancias vitales similares, sin embargo, presentan lugares de enunciación distintos: mientras que *El color del camaleón* se circunscribe al ámbito biográfico-familiar y aspira a ampliar las nociones sobre las víctimas, pero sin acometer una labor reflexiva, *El pacto de Adriana* tensiona esa posición autobiográfica evidenciando sus límites y adopta un posicionamiento crítico en torno al problema de la responsabilidad. En cualquier caso, pese a sus diferencias, se trata de representaciones que, a través del vínculo intergeneracional, proponen una nueva forma de relación con el pasado que intenta enfrentar su carga traumática y confusa a través de un acercamiento intelectual al perpetrador.

La última estancia de este infierno está empapelada de fotografías que concitan el horror de los grandes crímenes contra la humanidad. En “Miradas y representaciones”, encontramos un conjunto de cinco textos en los que se analiza el valor que presentan aquellas imágenes sobre la perpetración y, especialmente, aquellas que fueron tomadas o grabadas por los perpetradores. Ya fueran realizadas por un afán documental o por su función estético-instrumental en el despliegue de la violencia, estas imágenes contienen las huellas de los acontecimientos capturados y ello las convierte, del mismo modo que los relatos, en un elemento clave para construir una epistemología sobre la perpetración.

El apartado se abre con dos textos que asumen, desde planteamientos distintos pero complementarios, el estudio de las imágenes del Holocausto, acervo gráfico y audiovisual fundamental en los procesos de documentación, justicia y memorialización. Por un lado, tras dibujar una interesante constelación conceptual en torno a la relación entre fotografía e historia, Anacleto Ferrer se adentra en el análisis práctico de cuatro series fotográficas datadas entre la primavera y el verano de 1944. Estas orbitan en torno a la que se conoció como “la acción húngara”, a saber, el exterminio en las cámaras de gas de los campos de Polonia. Las imágenes del campo Westerbork fueron encargadas por el comandante Albert Konrad Gemmeker para justificar su utilidad ante las autoridades nazis y evitar su cierre tras la deportación masiva de judíos holandeses. De todo el conjunto, resultan llamativas las imágenes rodadas por Breslauer en el andén de Westerbork, donde partía la deportación a las cámaras de gas de Auschwitz. Este material fílmico fue empleado más tarde por Harun Farocki en su película *Aufschub* (2007), en la que, a través de la aplicación de dispositivos de montaje –fragmentación, repetición, intertítulos alternativos en letra blanca sobre fondo negro, etc.–, trata de devolverlas a su origen y revelar los sentidos latentes, ocultos que le fueron atribuidos. También con una finalidad instrumental fueron tomadas las fotografías del álbum de Auschwitz (o de Lili Jacobs), posiblemente encargado por el comandante Rudolf Höss con el propósito de demostrar la funcionalidad de la “rampa” de este lugar. Las fotografías ilustran la llegada de un transporte de judíos de los Montes Cárpatos el 26 de mayo de 1944 a Birkenau-Auschwitz. Entre ellos se encontraban Lili Jacobs y su familia, de quien fue separada tras el proceso de selección de las SS. Además de constituir la única evidencia fotográfica de los deportados llegando a un campo de exterminio, esta serie deja entrever la profesionalidad con que fueron tomadas las fotografías. En palabras del autor, el *modus fotografandi* nazi, perceptible en las formas de representación antisemita (primeros planos de ancianos, enfermos mentales...) abrían una doble dimensión de la perpetración.

Diferentes a las anteriores por no ser tomadas por los perpetradores son las fotografías realizadas por miembros del *Sonderkommando* y de la resistencia polaca de Auschwitz en el verano de 1944. En ellas, quedan retratadas tanto las inmediateces como el interior de la cámara de gas y del crematorio V de Birkenau. Su particularidad yace en la clandestinidad con que fueron capturadas, fruto de una situación de peligro extremo que se expresa a través de una serie de cuatro tomas desenfocadas. El valor de estas fotografías, explica Ferrer, estriba, precisamente, en su carácter fragmentario, incompleto, que nos obliga a mirarlas a contrapelo, dilucidar su intención y reivindicar la valentía de sus hacedores. Por último, la cuarta secuencia se corresponde con el álbum que debió de ser confeccionado por Karl Höcker, adjunto de Richard Baer, comandante de Auschwitz, y que fue hallado por un ex miembro del *Counter Intelligence Corps* estadounidense en un apartamento abandonado de Fráncfort en junio de 1945. Alber-

ga en su interior 116 fotos que, a diferencia de las series anteriores, no muestran a las víctimas, sino al personal del campo en su tiempo de esparcimiento. Estas fotografías descubren la importancia que la camaradería adquirió en la formación ideológica de los nazis, factor decisivo en la legitimación de sus prácticas de exterminio. Un número considerable de estas imágenes fue tomado en la “Solahütte”, una cabaña en el valle del río Sola, cerca de Auschwitz. No deja de resultar sorprendente la distendida e indolente actitud de unos victimarios que beben cerveza, cantan y sonríen ante la cámara. En este gesto, cabe escrutar, insiste el autor, “las hendiduras y silencios, borrones, titubeos y elisiones” (2019: 219) latentes en toda representación de la realidad, una realidad que aquí se revela extrema y que, por ello, exige un mayor esfuerzo analítico.

A propósito de los límites en la representación del horror y de la importancia que adquieren para su comprensión aquellos elementos de las imágenes que quedan fuera del campo visual, Rafael R. Tranche examina las fotografías y filmaciones del campo de concentración de Bergen-Belsen, primera fuente documental de la imaginería violenta del nazismo. Liberado el campo de concentración por el ejército británico, se concitó la urgencia de exhibir sin ningún tipo de mediación desrealizadora las condiciones de (in) existencia que hubieron de sufrir las víctimas. Las imágenes de Bergen-Belsen sirvieron a dos propósitos fundamentales: además de como registro informativo y memorístico, fueron empleadas como prueba de los crímenes de guerra cometidos por los nazis en el juicio de Lünenberg y como parte destacada de la llamada “pedagogía del horror”, conformada por el conjunto de acciones que los aliados emprendieron para dar cuenta ejemplarizante de lo que habían hallado en los campos de concentración. En su estudio, Tranche examina detalladamente este material audiovisual, del cual resultan reveladoras las filmaciones y grabaciones realizadas por la British Movietone News. El rodaje del noticiero inglés añadió a las imágenes el registro sonoro del testimonio, lo que permitía confirmar en el lugar de los hechos aquello que las imágenes mostraban y, a su vez, autorizaba a las palabras para que explicaran lo sucedido. La relación que se establece entre imagen y palabra es conflictiva: los breves y desapasionados testimonios de prisioneros, guardianes y testigos aparecen convulsionados por la presencia fantasmal del funcionamiento y los efectos de la maquinaria nazi en el campo de concentración. Del material rodado, Tranche encuentra especialmente interesante el acto montado ante una fosa común. Si en un primer momento nos situamos ante lo que parece un duelo colectivo, en el que la presencia de las fuerzas británicas parece haber conjurado el horror a través de una catarsis expiatoria entre autoridades locales, personal del campo y exprisioneros, en un momento posterior, esa aparente estabilidad se quiebra y un plano distinto exhibe el apilamiento de cadáveres por los guardias de la SS, con un fondo coral de voces ininteligibles –se trata de exprisioneras gritando–. Este último detalle, que se inscribe en una zona oculta de la escena inicial, forma parte de ese contracampo que resulta iluminador para la comprensión del conjunto.

Alberto Sucasas acomete el estudio de los testimonios escritos y audiovisuales de los perpetradores en la Alemania nazi y de posguerra, haciendo hincapié en las manifestaciones encubridoras que desde el *Volk* se llevaron a cabo como sostén y aliento de la política criminal nacionalsocialista. Del análisis de los diarios de Goebbels y Rosenberg, el autor destaca dos estrategias discursivas recurrentes en los testimonios de los victimarios: por un lado, la transferencia de la propia culpa al enemigo, al que se atribuyen prácticas bárbaras que lo deshumanizan, y la ilusión victimista, según la cual los ideales civilizatorios que encarna el pueblo alemán se ven amenazados por los daños que profieren soviéticos y judíos. Ambas estrategias parecen responder, por un

lado, a la dificultad de los perpetradores de asumir su responsabilidad sobre el genocidio y, por otro lado, a la necesidad de preservar, aunque residualmente, imperativos éticos elementales. Para tratar de conciliar ambas pulsiones, Sucasas apunta a la activación de dos dispositivos psíquicos: la sublimación épica de la violencia y la conformación de una conciencia esquizoide escindida en dos personalidades incomunicadas, la del victimario metódico y la del sujeto común. Esta escisión de la conciencia fue asimismo adoptada por la población alemana, que en sus proclamas colectivas de ignorancia e inocencia trató de ocultar tanto su conocimiento sobre lo que sucedía en el universo concentracionario como su conformidad con el proyecto de eugenesia social del Tercer Reich, colaborando con la política represiva del régimen a través, por ejemplo, del ejercicio de la delación. Ahora bien, llegados los tiempos de la posguerra, esa moralidad inhibida a través del borroneado de la culpa se reorientó en dos direcciones: la asunción oficial de la culpa en pro de la expiación moral y, en un sentido inverso, la (des)memoria comunitaria, que alentó, desde una conciencia pública extraoficial, la creación de un relato encubridor basado en el silenciamiento, el enmascaramiento y la expropiación de la experiencia de la víctima. Esta segunda posición ante el hecho victimario nos conmina a pensar en su testimonio desde una “hermenéutica de la sospecha”.³

Por otro lado, frente a esa dinámica de autoengaño, también existieron excepcionalmente sujetos que, movidos por un compromiso ético, no participaron –o al menos no lo hicieron sin conciencia de culpa– en la perpetración del Mal o en la retórica del olvido. El autor comenta el caso de Albert Speer, el arquitecto de Hitler, cuyo afecto y admiración por el Führer convivió con un sentimiento de rechazo a su tiranía. A ello cabe añadir, tal como reflejan sus escritos autobiográficos, la asunción de la culpa y la esperanza redentora, constatables ante su simpatía hacia lo judío, su defensa del Juicio de Núremberg y de la necesidad del castigo y su proyecto de expiación religiosa. Sucasas concluye el texto subrayando la paulatina trascendencia que el testimonio audiovisual fue adquiriendo a partir de los últimos años de los 70, cuyos resultados inmediatos más notorios fueron, entre otros, la creación del archivo Fortunoff y la Fundación Spielberg y la publicación de los filmes *Holocausto*, *La lista de Schindler* y *Shoah*. Asimismo, sintetiza las tres novedades principales que esta modalidad testimonial introdujo: su difusión masiva, su mayor proximidad referencial al hecho testimoniado –al contenido semántico de las palabras se unía el registro de otros factores extralingüísticos del acto de habla: el sonido, la gestualidad, el contexto, etc.– y la incorporación de la dimensión intersubjetiva de la acción perpetradora, permitiendo el diálogo entre víctimas y victimarios.

Otro abordaje del testimonio del perpetrador, distinto de la hermenéutica de la sospecha referida anteriormente, es el que propone Susanne C. Knittel a partir del análisis de la estética de la repetición presente en algunos proyectos contemporáneos del conocido como *teatro de lo real*. Tomando como punto de referencia la obra *Breivik's Statement* de Milo Rau, en la que una actriz recrea el discurso frente al tribunal de Oslo que Anders B. Breivik había dado cuando estaba siendo juzgado por el asesinato de 77 personas en 2012, la autora examina las líneas maestras de un nuevo modo de creación y representación teatral fundamentadas en la escenificación del discurso del perpetrador como mecanismo de comprensión y crítica. Esbozadas en el manifiesto “Was ist Unst?” del propio Rau, estas líneas apuntan a un tipo de poética centrada en la re-

³ Ob. cit., p. 259.

petición literal de un acontecimiento específico que invite al espectador a revisitarlo. Es a través de esa intromisión del pasado en el presente para proyectarse al futuro que se crea una diferencia respecto del acontecimiento y merced a esa diferencia se abre un proceso de crítica afirmativa por medio de la cual se produce el encuentro desnudo entre el objeto y el espectador, un encuentro que solo puede darse en el momento dado de la representación y que no puede estar condicionado por el director o el crítico. La autora matiza que el riesgo que entraña esta apuesta estética es que se reproduzca un discurso de odio sin el contexto necesario para suscitar una reflexión; por tanto, el público se ve impelido a abandonar la seguridad del aparato crítico preestablecido, a escuchar activamente el discurso del perpetrador y a evaluar su posición en relación a este. Esta agencia otorgada al espectador, lejos del peligro que podría suponer una mimesis de la violencia, favorece una mejor comprensión de la psicología y los actos de los victimarios, a quienes ya no se ve como monstruos o psicópatas para ahondar en los factores que contribuyeron a legitimar su posición. Estos son algunos de los principios constitutivos del *reenactment*, presentes en obras como las que Knittel analiza en este texto: *Das Himmler-Projekt* (Romuald Karmakar, 2000), que reproduce el primero de los discursos de Posen de Heinrich Himmler pronunciado el 4 de octubre de 1942 ante 92 miembros de la élite de las SS, y *Die letzten Tage der Ceaușescus* (Milo Rau, 2009/2010), recreación del juicio militar al dictador rumano y su esposa acusados de genocidio y condenados a muerte.

El último de los textos reunidos en este libro pertenece a Vicente Sánchez-Biosca y se abre con un interrogante que recuerda a ese doble acto perpetrador comentado por Anacleto Ferrer a propósito del álbum de Auschwitz: ¿qué perpetrar las imágenes de perpetradores? En un esfuerzo inicial de reflexión por tratar de responder a esta compleja cuestión, el autor define este tipo de imágenes a partir del concepto de *perpetrator photographs* de Marianne Hirsch, según el cual estas, a través de formatos diversos (filme, video, etc.), serían “el producto material y representacional de un acto de violencia mediante el cual se reproduce la mirada de la maquinaria de destrucción, oculta o expresa”, “se registra la violencia” y, en ocasiones, “puede anunciar, provocar o desencadenar los actos mismos”.⁴ El propósito último de estas imágenes manifiesta la voluntad de ejercer una violencia suplementaria a la del acto, en una dinámica entre la auto-censura y el afán de preservación que revela a un mismo tiempo el prurito de ser descubierto y el deseo de un consumo gozoso, repetido, secreto y compartido conducente al reconocimiento mutuo y la cohesión de grupo. Todas estas consideraciones sobre el funcionamiento de las imágenes de perpetradores apuntan a una región fuera de campo que, como anota Sánchez-Biosca, es necesario explorar para llevar a cabo su estudio riguroso. Por otro lado, cabe tener en cuenta los retos a los que el investigador se debe enfrentar, como el sometimiento físico a la materialidad del punto de vista del perpetrador, la opacidad en cuanto a las condiciones de producción de estas imágenes, la utilización de formatos subestándar (como los álbumes privados), su endeble calidad en muchos casos y el secretismo que envuelve su vida posterior.

Una vez señaladas sus características principales, Sánchez-Biosca propone una tipología de las imágenes de perpetradores a partir del análisis de los agentes, los espacios y los tiempos implicados en cuatro series fotográficas. La primera de ellas son las rodadas por un equipo de cineastas de una *Propaganda Kompanie* en el gueto ju-

⁴ Ob. cit., p. 301.

dío de Varsovia a finales de abril de 1942. La finalidad de esta empresa, auspiciada por Goebbels, fue propagandística y respondió a la voluntad de registrar para la posteridad la existencia de un pueblo que estaba previamente condenado al exterminio. Es destacable la profesionalidad con que se llevó a cabo la filmación: no solo estaba perfectamente guionizada, sino que además hubo un gran despliegue técnico e incluso la propia comunidad judía se vio forzada a convertirse en actores y actrices improvisados de una teatralización deshumanizadora de su vida diaria. Encontramos escenas en las que se recogen cadáveres, se muestra a delincuentes, se acusan los contrastes entre lujo y miseria, etc., con el propósito de demostrar la degradación moral de los judíos. Como advierte el autor, pese a la deliberada falsificación documental, estas imágenes guardan un valor inexcusable que yace, parcialmente, en aquello que queda fuera de encuadre: el modo en que los judíos confinados en el gueto eran imaginados por los nazis. Esa mirada antisemita, latente en la selección de las situaciones y los planos, es, sin embargo, uno más de los hiatos presentes en estas imágenes: los agentes de la filmación y del exterminio no coinciden; no todos los judíos grabados serían destinados a las cámaras de gas; el tiempo de rodaje fue anterior a las deportaciones masivas que tendrían lugar en el verano de ese mismo año; los espacios del gueto y del campo de Treblinka se hallaban a la suficiente distancia como para no exhibir a seres ante una muerte inminente, sino a la espera de su sentencia, y la película no llegó a circular, quizá porque las deportaciones ya comenzaron a ser masivas, quizá porque de algún modo movían a la compasión, quizá porque su finalidad “didáctica” requería un uso posterior. A todo ello cabe añadir un elemento fundamental para la revelación de los sentidos ocultos de estas imágenes que no estaba planificado por los filmadores: las miradas que los judíos devuelven a la cámara son miradas de sorpresa, miedo, incertidumbre mediante las cuales se delata la confrontación violenta entre las víctimas y el dispositivo victimario que las captura y que pretendía permanecer invisible.

Otro tipo de inminencia es la que muestran las fotografías tomadas –y posteriormente halladas– en el centro de detención, tortura y ejecución S-21 de Camboya durante el gobierno de los Jemeres Rojos (1975–1949). Se trata de imágenes antropométricas –*mugshots*–, basadas en el modelo de fichaje policial de la metrópoli francesa, organizadas en serie de dos fotografías –frontal y de perfil– con las que los responsables del sistema de represión registraban a los detenidos, sospechosos y acusados –en numerosas ocasiones sin pruebas– de formar parte de la disidencia política. Como arguye Sánchez–Biosca, estas fotografías, que por su contenido explícito no parecerían imágenes de perpetradores, sí podrían inscribirse en esta categoría si nos atenemos a las circunstancias de su producción material y a las funciones que les fueron asignadas: el disparo de la cámara activaba el dispositivo de violencia que culminaría en la ejecución. Los agentes fotográficos y criminales, como en el caso anterior, no eran los mismos, pero compartían, junto a las víctimas, los mismos lugares en su rutina diaria; los tiempos y los espacios de las tomas tampoco coincidían con los de la ejecución –salvo excepciones respecto al espacio–; el propio estatuto de las víctimas, entre las que se incluían exdirigentes del partido caídos en desgracia, es cuestionable y nuevamente la mirada de las víctimas ante la cámara, singularizadas por su reacción ante la inminencia de la muerte, desafía los parámetros cosificantes y uniformizadores de las tomas.

Mayores diferencias respecto de las anteriores presentan las imágenes que siguen en el análisis. Se trata de las 279 fotos digitales y 19 videos realizados por miembros de la brigada 372 de la *Military Police* estadounidense encargada de custodiar detenidos en la prisión de alta seguridad de Abu Ghraib (Irak), material que fue filtrado y publicado

por la revista *Salon* en febrero de 2004. En estas imágenes, aparece representada la intimidad compartida entre víctimas y perpetradores: las primeras –prisioneros de guerra iraquíes– sometidas a actos vejatorios, como la adopción de posturas animalescas, la masturbación colectiva o las agresiones con perros; los segundos, en actitud violenta, burlona e indiferente ante las humillaciones proferidas. A diferencia de los casos anteriores, las fotografías y videos no respondían a ningún plan criminal o profesional, sino que habían sido tomados para el regocijo personal de los verdugos, en una atmósfera de anodina familiaridad teñida de un temor, ansiedad y aislamiento propios del contexto bélico. Ahora bien, como acertadamente puntualiza el autor, estas imágenes constituyen un simulacro de la perpetración, puesto que desvían la atención e invisibilizan el auténtico ejercicio de violencia: el que tenía lugar en las sesiones de interrogatorio, a través de las torturas infringidas por la *Military Intelligence* o las organizaciones de “contractors”.

Del conjunto anterior de imágenes, destaca una por el papel que jugaría años más tarde en el orden visual de los conflictos armados. Se trata de la fotografía de un preso iraquí encapuchado (Gilligan) en una humillante escena que recuerda a la crucifixión de Jesucristo. Esta fue acuñada por W. J. T. Mitchell como *metapicture*, en la medida en que se convirtió en un icono de la crueldad occidental y fue difundida como acicate para el reclutamiento de guerrilleros yihadistas entre las comunidades musulmanas. Como afirma Sánchez–Biosca, esta fotografía ya no solo contiene la acción, sino que además la desencadena. El propósito último era la venganza y esta llegaría años más tarde, cuando el 19 de agosto de 2014 el autoproclamado ISIS (Daesh) publicó en redes sociales un video titulado “A Message to America”. En este, el reportero norteamericano James Wright Foley, secuestrado en 2012, aparece arrodillado en el desierto, cubierto con una túnica azafrán en referencia a los prisioneros de Guantánamo, y junto a él se yergue la figura oscura e imponente de un hombre que porta un cuchillo de grandes dimensiones. Mientras que la víctima pronuncia un discurso ensayado donde acusa al gobierno estadounidense por su ofensiva militar, reprocha a su familia el apoyo a la política bélica nacional y reconoce avergonzarse de ser norteamericano, el victimario se dirige a él para cercenarle el cuello. La escena del degollamiento, filmada en otras ocasiones en la historia, es cortada en esta grabación; sin embargo, sí se muestra el cuerpo sin vida del reportero, con la cabeza separada de su cuerpo, y, a continuación, otro rehén norteamericano, Steven Kottloff, remite un mensaje al presidente Barack Obama advirtiéndole que su vida dependía de sus decisiones. Este video es una muestra de la “gestión de la barbarie” que había acometido el Estado Islámico tras la toma de Mosul en el junio anterior y la consiguiente proclamación del Califato. A diferencia de los ejemplos anteriores, los vacíos entre el acto de captación de la víctima y el acto de violencia no existen: el lugar y el tiempo de la toma son los mismos que los de la ejecución y, aunque el verdugo no es el mismo agente que graba la escena, ambos forman parte de una misma comunidad de odio que reduce esta distancia intersubjetiva. La brutalidad de estas imágenes yace en la simultaneidad entre los actos, merced a la voluntad mediática que se le atribuyó a la perpetración. A través de la espectacularización de la violencia y su circulación en las redes sociales, se pretendía convocar la adhesión de extranjeros en Occidente y alertar de un estado de amenaza continuada. Como en los casos anteriores, el autor concluye que las imágenes de perpetradores poseen una condición performativa que las subsumen al ejercicio de la perpetración. Son imágenes que matan. Y para poder comprenderlas (y así poder acceder a otras dimensiones no siempre visibles de la perpetración), es fundamental tener en cuenta todos los factores implicados en su producción, difusión y consumo.

Con este último texto concluyen sus páginas, pero no el infierno sobre el que versan. Aunque esta obra no pueda, finalmente, revelarnos esa verdad anhelada, aquella que nos permitiría representar y percibir de manera diáfana la dimensión del horror de los grandes crímenes contra la humanidad, sí puede, por otro lado, acompañarnos a ese averno dantesco (o dormida razón goyesca creadora de monstruos) y arrojar un halo de luz en la oscuridad cognitiva que vivimos los sujetos modernos en nuestras sociedades tecnificadas, serializadas e individualizadas, nuestras sociedades de producción y consumo masivos y privatizadoras de la experiencia en las que sentir y pensar en las dimensiones de la violencia, de las víctimas y de los perpetradores no es una tarea sencilla. Es por ello que, en un intento por participar de ese afán de comprensión y, en última instancia, de educación para la inhibición de la violencia y la construcción de sociedades pacíficas, *El infierno de los perpetradores* es un texto que no pretende ofrecer una respuesta unívoca y absoluta a la problemática de la perpetración, sino “una variación del ángulo de visión, una incorporación de una perspectiva complementaria, pero inexcusable, que no anula, pero sí puede completar el análisis de la comisión de las violencias de masas”.⁵ —

⁵ Ob. cit., p. 49.