

---

## 11. Ante los perpetradores: repetición, *reenactment*,<sup>1</sup> representación

Susanne C. Knittel

Utrecht University

Traducción de Lurdes Valls - Universitat de València

Dos días antes de su estreno, programado para el 19 de octubre de 2012, el Deutsches Nationaltheater de Weimar canceló la presentación de la obra *Breivik's Statement (La declaración de Breivik)* de Milo Rau.<sup>2</sup> La obra era una recreación del discurso que Anders B. Breivik había dado seis meses antes frente al tribunal de Oslo en abril de 2012, cuando fue juzgado por el asesinato de 77 personas. La hora de discurso en la que Breivik explica la motivación de sus actos no fue emitida por televisión ni reproducida en los *news media*. No obstante, fragmentos del discurso se difundieron casi de inmediato a través de Twitter y otras redes sociales. La recreación de Rau constituyó la primera presentación pública del discurso en su integridad. Al teatro le preocupaba que esta recreación pudiese ser malinterpretada como un respaldo o reivindicación de los postulados de Breivik: Thomas Schmidt, a la sazón director del teatro, manifestó que no quería «proporcionar una plataforma» a los argumentos de Breivik (Höbel, 2012). La interpretación, sin embargo, es todo menos una representación auténtica o realista del proceso, en tanto que Rau toma precauciones para «desdramatizar» y «des-teatralizar» (Rau, 2012) el discurso: el texto de Breivik es leído en voz alta por la actriz germano-turca Sascha Ö. Soydan, quien, de pie frente a un atril, vistiendo una camiseta y una chaqueta de chándal, masca chicle. Soydan no se dirige

1. En adelante traducido como «recreación». No obstante, también podríamos haber utilizado el término «reconstrucción» o «representación». Es el presente texto el que resolverá el sentido del concepto.

2. Como resultado, Rau trasladó la presentación a un cine cercano.

directamente al público, sino que habla a una cámara, que trasmite un primer plano del busto a una gran pantalla que ocupa el centro del escenario.



FIGURA 1. La actriz Sascha Ö. Soydan leyendo la declaración que Anders B. Breivik hizo durante su proceso en Oslo. Photo by Thomas Müller © IIPM 2012.

La locución de Soydan está en gran medida desprovista de afecto, lee en un estilo sobrio y realista, haciendo pausas de vez en cuando para beber de una botella de agua. No comenta el texto en ningún momento y no hay acotaciones para decir al público cómo responder ante la representación. Ahí radica la inquietante ambigüedad de la obra. Esta falta de una «red de seguridad» interpretativa fue, presumiblemente, la que causó que el teatro Weimar se echase atrás y que, de hecho, representaciones posteriores en Múnich, Basilea, y otros lugares fueran también suspendidas por los teatros que debían albergarlas, obligando a Rau a buscar espacios alternativos.<sup>3</sup>

Rau no explica a Breivik; se centra por completo en sus palabras. Estas palabras, sin embargo, no son las divagaciones dementes de un loco, sino que conforman un relato coherente que suena extrañamente

3. «Wirbel um “Breiviks Erklärung” in Basel».

familiar. Lo que perturba en el discurso es que no es en absoluto perturbador, que las ideas y sentimientos que en él se expresan han devenido demasiado familiares en el actual discurso público europeo. La razón de Rau para dejar que las palabras de Breivik hablen por sí mismas, desprovistas de su contexto inmediato y su marco sensacionalista, es precisamente confrontar a la gente con el hecho preocupante de que puntos de vista como estos no se limitan a extremistas violentos, sino que forman parte de la retórica política cotidiana en Europa. Al mismo tiempo, lo que es más importante, su puesta en escena también trata de evitar colocar el discurso bajo un marco crítico sobre-determinado que modelaría la respuesta apropiada por parte del espectador. Esta es una empresa precaria. Es lo que hace que el enfoque de Rau sea particularmente poderoso y volátil, pues se basa en la capacidad de la repetición para crear diferencia, pero esta es una diferencia que debe producirse de nuevo en cada representación.

La tensión entre diferencia y repetición es una marca distintiva de lo que Carol Martin ha denominado el «teatro de lo real», que se ha tornado cada vez más predominante en el siglo XXI y que abarca una amplia variedad de formas, medios y prácticas, desde la reconstrucción histórica hasta la «performance» y los museos de historia viviente, desde teatro documental hasta el teatro de testimonio y el teatro autobiográfico (Martin, 2012, p. 5). Todos ellos comparten un interés por cuestiones de representación, representabilidad, medialidad y realidad o autenticidad. El estudio de la recreación se ha centrado en los significados afectivos de las recreaciones para los actores de las mismas, en sus usos pedagógicos, o en su relevancia para la producción de conocimiento histórico.<sup>4</sup> Las recreaciones que aquí trato pertenecen, sin embargo, a una categoría totalmente distinta, siendo centrales en todas ellas la crítica y compromiso cívico y político.<sup>5</sup> Estas recreaciones no son nostálgicas; el pasado no es visto como algo singular

4. Estudios recientes que se centran en estas formas diversas de recreación incluyen Lüttiken (2005); Magelssen (2007); McCalman and Pickering (2010); y Agnew y Lamb (2009). Un libro excelente de Rebecca Schneider (2011) titulado *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment* ofrece una amplia gama de diferentes tipos de recreaciones en arte, teatro, fotografía e historia viviente en su conjunto.

5. En esto se asemejan más, aun siendo diferentes, a las piezas analizadas por Martin en *Theatre of the Real* (2012) o en su volumen editado *Dramaturgy of the Real on the World Stage* (2010).

separado del presente y los acontecimientos son recreados precisamente en razón de su importancia como crítica potencial del presente. Y, lo que es más importante, todos ellos en función del poder retórico del discurso del perpetrador y la exploración de la psicología de los asesinos de masa a través de una escenificación o recreación de documentos escritos u orales de perpetradores de violencia de masas.

El cineasta franco-alemán Romuald Karmakar, por ejemplo, ha emprendido dos proyectos similares a *Breivik's Statement*: su película de tres horas de duración *Das Himmler-Projekt* (2000), en la que el actor Manfred Zapatka lee el manuscrito completo del infame discurso de Posen de Heinrich Himmler, y *Die Hamburger Lektionen* (2006), en la que el mismo actor lee dos sermones de Mohammed Fazazi, el Imam de la Mezquita de Hamburgo frecuentada por tres de los terroristas involucrados en los atentados del 11 de septiembre. Mientras que estas recreaciones se centran en la repetición auditiva, en escuchar de nuevo las palabras en un contexto diferente, otras enfatizan la dimensión visual, no solo repitiendo las palabras sino recreando la escena en detalle, con vestuario, decorados, maquillaje y gestos. Un ejemplo de esto es *Die letzten Tage der Ceaușescus* (2009/2010) de Milo Rau, que escenifica el juicio en el que el dictador rumano Nicolae Ceaușescu y su esposa Elena fueron sentenciados a muerte en 1989. Analizaré algunos de estos ejemplos detenidamente, pero antes quiero considerar por qué esta forma particular de recreación debería haber surgido en los últimos años en Alemania, ya que tiene mucho que ver con la tradición alemana del teatro documental. Además, este desarrollo puede entenderse en relación con un cambio en la concepción del papel de la crítica producido durante el mismo período en la teoría literaria y cultural en general. En este momento el consenso general apunta a que la crítica está agotada (Latour, 2004) o a que hemos entrado en una fase «post-crítica» (Felski, 2015) de la investigación cultural. Mi posición es que estas recreaciones recientes pueden ser entendidas en el contexto de esta crítica de la crítica y que la repetición de los documentos difíciles o problemáticos del pasado constituye una práctica alternativa, afirmativa y crítica.

*Was ist Unst?*

Rau ha esbozado su programa estético en un manifiesto titulado «Was ist Unst?» («¿Qué es Unst?») (2009). «Unst» (eco del término alemán *Kunst*, sin la K) es concebida como una poética de la repetición, de la literalidad y del realismo rigurosamente objetivo —una estética de lo «exacto» (*genau so*) (Rau, 2013, pp. 116-117). Como tal, «Unst» es una «repetición totalmente literal del presente a través del pasado para el futuro» (116). Esta repetición, insiste Rau de un modo un tanto enigmático, es realizada por sí misma. En otras palabras, la repetición no sirve a un propósito más allá del momento dado ni ilustra nada, sino que invita al espectador a mirar de nuevo y más de cerca el acontecimiento específico que se repite. En este sentido, el artista deposita su confianza en el momento dado. Esto es importante porque a partir de este momento el artista obtiene las herramientas para diseccionarlo o deconstruirlo. Es decir, solo a través de la repetición literal el momento se abre a la crítica.

Podemos entender igualmente esta aproximación en relación con el ensayo de Bruno Latour: «Why Has Critique Run Out of Steam?», en el que se queja de que las herramientas de análisis crítico heredadas del marxismo y del psicoanálisis han dejado de ser útiles. En su lugar, reclama el desarrollo de nuevas herramientas. La mayor fuente de insatisfacción de Latour es la forma en que las prácticas críticas establecidas han tendido a alejarse de los objetos, encontrando la verdad tras las apariencias o en algún marco mucho más amplio siempre determinado de antemano. Por el contrario, insiste, la crítica debería aproximarnos a las cosas. En este sentido:

El crítico no es quien desacredita, sino quien ensambla. El crítico no es quien levanta las alfombras bajo los pies de los creyentes ingenuos, sino quien ofrece a los participantes espacios en los que reunirse (Latour, 2004, p. 246).

Latour apela también al retorno a una «actitud realista» (232), propósito que concuerda perfectamente con la estética literalista de lo «exacto» de Rau. Tanto Rau como Latour abogan por lo que yo llamaría crítica afirmativa. Si la crítica negativa está del lado de la evaluación y coloca al crítico por encima del objeto, con la intención última

de limitarlo o negarlo, la crítica afirmativa está del lado de la creación y del conflicto: genera espacio para el objeto, le permite que (vuelva) a tener lugar, atrapa al espectador, al re-creador, así como a lo que está siendo recreado. Entrelaza pasado y presente y por medio de la repetición de un acontecimiento pasado en el presente, produce una diferencia. Pero se trata de una diferencia que debe tener lugar en el momento dado y que no puede determinarse o controlarse de antemano. Este enfoque entraña un doble riesgo. Por un lado, existe el riesgo de que la diferencia no emerja, y que, volviendo a *Breivik's Statement*, el director y la actriz simplemente reproduzcan un discurso de odio sin el marco necesario para la reflexión crítica. Nosotros, el público, por otro lado, tenemos que arriesgarnos a salir de nuestra zona de confort para afirmar este discurso, tomándolo, hasta cierto punto, en sus propios términos e interactuando con él tal como es. Estamos privados de la seguridad que nos proporcionaría una representación más didáctica y distanciada; en cambio, se nos invita a escuchar activamente las palabras del perpetrador y a evaluar nuestra propia posición respecto a éstas sin ninguna orientación.

Debo enfatizar aquí que, con esta afirmación, en ningún caso estoy sugiriendo que respaldemos, rehabilitemos o confirmemos los postulados y acciones de Anders Breivik. Por esto prefiero el término «afirmativa» a «positiva», que sería el antónimo más obvio de crítica negativa: no se trata en realidad de una cuestión de «gusto» por el objeto de la crítica o de enfatizar solo los aspectos positivos y constructivos. Esto debe reiterarse porque en otros contextos el vocabulario de la afirmación está muy estrechamente ligado a la aprobación, el afecto positivo y una aceptación acrítica y, por tanto, antitética a lo que comúnmente consideramos la esencia de la crítica y del pensamiento crítico. Pero, como han observado numerosos críticos, la actitud crítica tradicional, aliada con la «hermenéutica de la sospecha», ha tendido, por un lado, a eximir a la propia posición del crítico del análisis crítico (Latour, 2004, pp. 237-239; Felski, 2015, p. 68) y al mismo tiempo se ha convertido en un metarrelato, aparentemente incapaz o reacio a pensar críticamente sus propias premisas (Dolphijn y Van der Tuin, 2012, p. 127). Como escribe Elizabeth Grosz:

La crítica tiende a generar auto-representaciones defensivas o gestos de contra-crítica, que dan al lector complaciente una vaga sensación de que

no es necesario preocuparse más por una posición una vez esta ha sido adecuadamente criticada. Tiende a funcionar como una forma de desestimar textos, más que como un análisis de la inserción de la crítica en aquello que critica» (Grosz, 2005, p. 3).

Esta afirmación o asentimiento es crítica precisamente porque pone en tela de juicio (es decir, hace entrar en crisis) la propia posición del sujeto crítico obligándolo a reconsiderar los parámetros de dicha posición.

El peligro que conlleva «no preocuparse más de una postura» es especialmente evidente tratándose de perpetradores de violencia política o genocida o de masas, ya que descalificándolos como monstruos o psicópatas se niega o enmascara la forma en que las ideas, convicciones e hipótesis subyacentes al discurso de los perpetradores impregnan otros discursos dominantes. Además, coincidiendo con Latour, esto convierte a los perpetradores y sus acciones en realidades inertes, mientras que la finalidad de la crítica afirmativa concebida como una actitud realista hacia el momento dado consistiría en verlos como lo que son, a saber: motivos de preocupación. Considerar algo como cuestión de hecho es asumir que la realidad está dada y sujeta a leyes o verdades universales invariables y que no hay nada que hacer al respecto, mientras que entender el fenómeno como un motivo de preocupación implica que se trata de un constructo, el efecto de causas y agentes múltiples y que está sujeto al cambio. Por consiguiente, lo que Latour está, de hecho, reclamando es un retorno a una concepción propiamente foucaultiana de la crítica, cuyo objetivo no es determinar la legitimidad de una afirmación o posición particular dentro de un discurso, sino más bien entender cómo llegó a ser *aceptada como legítima*. En otras palabras, para que la crítica sea propiamente crítica, no puede contentarse con refutar o desacreditar puntos de vista de los que disiente, sino que antes debe entender cómo es que estos puntos de vista llegaron a ser ampliamente sostenidos. Esto es importante porque una práctica crítica que desatiende o incluso rechaza implicarse afirmativamente con el objeto de la crítica corre el riesgo de dotar a la posición con la que está en desacuerdo de fuerza fetichista. Esto se evidencia en la negativa del teatro de Weimar de dotar de espacio a *Breivik's Statement*, otorgando así implícitamente poder al discurso y revelando por añadidura una falta de confianza en la capacidad del

público para soportarlo. La recreación literal por Rau del discurso es así un acto de desmitificación que confía en la capacidad del público para afirmar críticamente estas palabras, y concretamente para «incomodarse con» estas ideas y acciones y verlas entonces como un asunto preocupante.

A este respecto, la recreación como una forma de crítica afirmativa puede y debe verse como una forma productiva y convincente de la *Vergangenheitsbewältigung*,<sup>6</sup> o modo de lidiar con el pasado y con el presente en su condición de historia. En su re-presentación de los acontecimientos históricos, sugiere que el pasado (y, por tanto, también el presente) podría haber sido de otro modo, y que una re-visitación afectiva del pasado reciente puede albergar un potencial ético y político positivo para el futuro. En consecuencia, las re-creaciones no son nunca simples repeticiones, sino reconstrucciones de acontecimientos pasados influidas por contextos e inquietudes contemporáneas. La repetición que estas obras llevan a cabo pone en marcha una dinámica de similitud y diferencia que nos permite ver tanto el pasado como el presente bajo una luz diferente.

### *Das Himmler-Projekt*

Al comienzo de *Das Himmler-Projekt*, el espectador ve al actor alemán Manfred Zapatka de pie en un atril frente a un fondo marrón grisáceo oscuro, junto a un vaso de agua, dispuesto a dar un discurso (Karmakar, 2002).<sup>7</sup> Viste una camisa negra y una americana, sin corbata. Ante él hay una pila de papel.

El discurso que lee dura más de tres horas y es uno de los documentos más citados y perturbadores del nacionalsocialismo: el primero de los infames discursos de Posen de Heinrich Himmler, pronunciado el 4 de octubre de 1943 ante 92 miembros de la élite de las SS. Aunque el discurso era secreto y estaba dirigido solo a un pequeño círculo de elegidos, Himmler lo había grabado usando un fonógrafo en placas de cera, y fue transcrito (Kékesi, 2015, pp. 93-94). La grabación, así como

6. O «enfrentamiento crítico con el pasado».

7. *Das Himmler-Projekt*, dirigido por Romuald Karmakar (Pantera Film, 2000).

la transcripción manuscrita, han sobrevivido, y el discurso se ha convertido en uno de los documentos clave más conocidos de la auto-revelación nazi: en él, Himmler habla abiertamente sobre el exterminio de los judíos. Los fragmentos que califican el asesinato de los judíos como un «capítulo glorioso del que no se ha hablado ni se hablará», y que elogian a los SS que se han mantenido «decentes» a pesar de todo, se han vuelto infames: apenas hay publicaciones o documentales sobre el Holocausto que no los citen. Y, sin embargo, pocos conocen el discurso en su totalidad (Frölich, 2007, p. 78). Esto resulta evidente al escuchar a Zapatka en su atril, leyendo el discurso completo. Los fragmentos más citados sobre el asesinato en masa de los judíos comprenden apenas 2 minutos de las 3 horas y media que dura el discurso, que se centra principalmente en la situación del Frente Oriental, el fracaso de los aliados de Alemania (especialmente Italia), la resistencia en los Balcanes y que incluye un largo inciso sobre el adecuado tratamiento a los pueblos inferiores que se encuentran bajo dominio alemán, así como grandiosas visiones de un «nuevo orden racial» en el futuro imperio alemán con las SS como clase dominante.



FIGURA 2. El actor Manfred Zapatka leyendo en 1999 el discurso de Heinrich Himmler en Posen. Fotograma de *Das Himmler-Projekt*, dirigida por Romuald Karmakar. Photo © 2000 Pantera Film GmbH.

Al igual que en la alocución que Soydan hace de Breivik, Zapatka no imita a Himmler en su discurso, sino que lee el texto de manera

neutral. Se comporta siempre como un actor que exhibe las palabras pronunciadas por Himmler. Pronuncia el discurso de tal manera que una audiencia contemporánea pueda seguirlo con facilidad, centrándose en las palabras, las frases y las formas del discurso. La representación no tiene nada de teatral, carece de música, no hay material documental y la fotografía es mínima. Vemos a Zapatka desde cuatro ángulos estáticos, principalmente en primer plano y en plano medio, a veces de lado. Karmakar no eliminó los *lapsus linguae* de Zapatka ni las repeticiones resultantes, por lo que la lucha del actor con el texto es evidente (Tacke, 2014, p. 88). Al mismo tiempo, no obstante, el texto que lee Zapatka es una reproducción exacta del discurso dado por Himmler, incluyendo errores gramaticales y sintácticos, frases mal construidas, exclamaciones y acotaciones. De este modo, Karmakar logra una reproducción fiel en contraposición con las transcripciones oficiales del discurso, que Himmler corrigió y editó para su archivo y distribución. Hay dos formas mediante las cuales Karmakar desmiente la autoridad de Himmler sobre el texto: primero haciendo caso omiso de sus ediciones y reinscribiendo sus errores, y segundo, no dejando a Zapatka reproducir o imitar su voz y su forma de hablar. Se hace así precisamente para minimizar cualquier cualidad aurática: el texto está desvinculado de la figura sobre-determinada de Himmler en cuanto

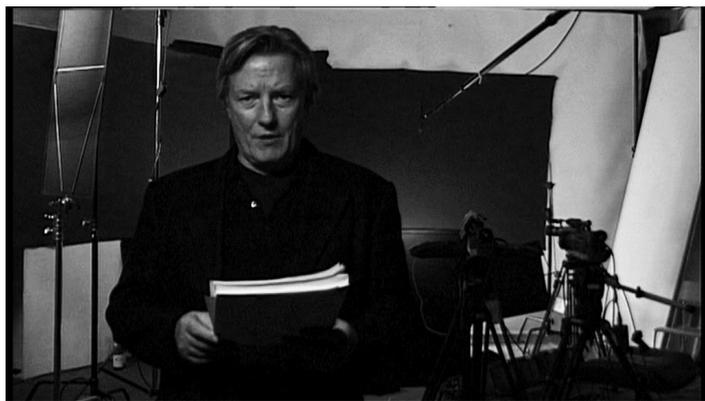


FIGURA 3. El actor Manfred Zapatka leyendo en 1999 el discurso Heinrich Himmler en Posen (1999). Fotograma *Das Himmler-Projekt*, dirigida por Romuald Karmakar. Photo © 2000 Pantera Film GmbH.

encarnación del mal absoluto. Karmakar emplea otros mecanismos de distanciamiento, sobre todo en un momento al principio del discurso en que muestra el escenario: Zapatka sale de detrás de la tarima y se aproxima a una de las cámaras, que deja ver las otras cámaras y el estudio. Esto sucede en el momento preciso en que Himmler interrumpió su discurso porque le preocupaba que el personal de cocina pudiese estar escuchando a través de una rejilla de ventilación. Únicamente prosiguió cuando esta fue cubierta con un colchón.

Pero el texto se presenta igualmente sin interpretación ni comentario alguno. Aquí la extraordinaria duración juega un papel importante: es íntegro e inédito, transportado al presente, sin marcadores complejos de distancia histórica. Tanto el actor como el público tienen que abrirse al texto o *afirmarlo* tal como este es: aceptando pasar tres horas y media con él, recibéndolo sin condenarlo desde una distancia segura y, en cierto modo, convirtiéndose en el destinatario de este discurso. Esta fusión de audiencias históricas y contemporáneas se vuelve particularmente aguda en los momentos en que las reacciones del público del pasado, como la risa o el aplauso, aparecen como subtítulos en la pantalla. En distintos momentos, Zapatka mira a la cámara, dirigiéndose a los espectadores contemporáneos como si se tratase de los perpetradores de 1943. Como observa Veronika Rall, esto sitúa al público en una

posición precaria e inestable: como destinatarios, oyentes, confidentes [...] vienen a ocupar la posición de los líderes de las SS, pero igualmente ocupan la de los testigos de un acontecimiento histórico [...]. Esta complicidad con la representación constituye el núcleo del trabajo de Romuald Karmakar como cineasta (Rall, 2002, p. 75).

Y es también esta complicidad la que le causó problemas a Karmakar, especialmente con respecto a la distribución de la película. Como señala Axel Bangert, aunque la recepción crítica de *Das Himmler-Projekt* fue en gran medida positiva cuando se estrenó en el Festival de Cine de Berlín en el año 2000, la distribución y posterior emisión en televisión revelaron reservas e incertidumbre sobre el contenido potencialmente incendiario de la obra. En un esfuerzo por reducir el riesgo de atraer a neonazis y provocar malentendidos, se agregó una contextualización y un marco adicional, ya en forma de debates con el

público posteriores a las proyecciones, o, en el caso de la emisión televisiva, superponiendo el título a intervalos regulares (Bangert, 2014, p. 72). Por tanto, *Das Himmler-Projekt* aparentemente alteró

algunas de las normas de la financiación cinematográfica alemana y la cultura de la memoria, en particular la exigencia de incluir material ideológicamente cargado y canalizar las reacciones del público (Bangert, 2014, p. 76; Ebbrecht, 2010, p. 63).

Como explica Karmakar en una entrevista con el semanario alemán *Die Zeit*, él explora en su recreación dos aspectos en particular de este discurso (Worthmann, 2000). Primero, la curiosa ambigüedad entre secretismo y falta de secretismo en la época, es decir, la contraposición entre los esfuerzos por mantener el archivo oculto del escrutinio público y el deseo de preservar el discurso para la posteridad monumentalizándolo. Y, en segundo lugar, la llamativa falta de familiaridad de este documento ostensiblemente familiar para nosotros: el discurso es célebre y se cita a menudo, pero ha sido reducido a unos pocos pasajes descontextualizados. Karmakar reintegra estos fragmentos en su contexto original, lo que a su vez impulsa una reevaluación del relato histórico que se ha creado a su alrededor. Al igual que en la obra *Breivik's Statement*, la recreación de Karmakar incide en la peculiar oscilación entre el secreto y la falta de secreto, entre familiaridad y no familiaridad para reclamar la extrañeza de este discurso dándonos acceso a su desconcertante ausencia de espectacularidad. De este modo ambas recreaciones se convierten en vehículos de lo que he descrito en otro lugar como lo «siniestro histórico», que se caracteriza por «la intrusión vertiginosa del pasado en el presente, la repentina toma de conciencia de que lo familiar se ha vuelto extraño» (Knittel, 2015, p. 9). La historia deviene siniestra cuando inesperadamente se extiende al presente, obligándonos a reevaluar nuestra propia posición subjetiva en relación con un pasado colectivo. Este efecto se puede observar palpablemente al final de *Das Himmler-Projekt*, cuando aparecen en pantalla los nombres y las carreras profesionales de posguerra de los oficiales de las SS asistentes, un tercio de los cuales pasó a ocupar puestos prominentes en los sectores público y privado de la República Federal.

El film no prescribe una reacción particular y no nos dice cómo responder a lo que acabamos de ver. Quizá la reacción más inmediata

al ver estos nombres sea el reconocimiento de las continuidades entre el Tercer Reich y la República Federal Alemana y las limitaciones de la desnazificación. Los hombres que escucharon este discurso en 1943 siguieron teniendo vidas exitosas en la nueva Alemania. Sin embargo, el potencial afirmativo de la recreación implica también un reconocimiento de la diferencia entre el original y la copia que depende del destinatario. Mientras que el discurso de Himmler iba dirigido a esos hombres que acaban de ser mencionados, la recreación se dirige a nosotros y es nuestra responsabilidad responder. Abriéndonos al discurso, podemos reconocer un discurso que nos resulta extrañamente familiar (Haidu, 1992, pp. 277-299).

*Das Himmler-Projekt* y las recreaciones siguientes, como *Breivik's Statement*, también deben discutirse en el marco de la tradición del teatro documental que históricamente se ha preocupado por la figura del perpetrador y los crímenes del pasado. De hecho, se podría incluso argumentar que estas recreaciones son una parte fundamental de una nueva ola del teatro documental en Alemania que tuvo sus inicios a principios de la década de los 2000. Brian Barton distingue dos grandes fases dentro del teatro documental alemán: la primera en la década de 1920, y la segunda en los años 60. En ambos casos, el giro hacia el teatro documental surgió de la frustración ante la incapacidad del teatro tradicional para abordar debidamente los apremiantes problemas políticos y sociales del momento, así como del pasado reciente (Barton, 1987, p. 2). Especialmente en los sesenta, el teatro documental de autores como Rolf Hochhuth, Peter Weiss y Heinar Kipphardt tenía como objetivo afrontar los problemas del presente a la luz del pasado reciente, centrándose en cuestiones de culpabilidad y complicidad. El juicio de Eichmann y los juicios de Auschwitz a principios de los sesenta proporcionaron el material para algunas de estas nuevas obras. Debido a la gran cantidad de material, obras como *Die Ermittlung* (*La indagación*, 1965) de Peter Weiss, o *Bruder Eichmann* (1983) de Heinar Kipphardt, presentaron una destilación o concentración, una reestructuración de fragmentos cuidadosamente seleccionados en el montaje (Barton, 1987, pp. 48-50). La dimensión crítica de este tipo de teatro documental es el resultado de la selección y disposición del material de tal manera que también se dirija y comente sobre temas contemporáneos, con el objetivo de crear debate. Por consiguiente, la clave del efecto político y crítico de tal teatro es el marco estético, su

forma. Únicamente cuando son traducidos a algún tipo de forma estética pueden los materiales apuntar más allá de sí mismos (Barton, 1987, p. 5). Los autores del teatro documental de segunda oleada emplearon varias técnicas para alterar o manipular los materiales, incluyendo la destilación o la abreviación, la narrativización (el añadido de un arco dramático), la contextualización y la ampliación temática, es decir, la adición de materiales que conectan con temas actuales, o que permiten un compromiso con cuestiones éticas más amplias (Barton, 1987, pp. 80-81). *La indagación* de Peter Weiss, por ejemplo, es un «concentrado» de los juicios de Auschwitz de Fráncfort (1963-1965): 182 días de juicio se convierten en 3 horas, 350 testigos están representados por 9 figuras anónimas, y así sucesivamente. El material está dispuesto en forma de «Oratorio en 11 Cantos», como indica el subtítulo, y formalmente se hace eco de la estructura triádica de la *Divina Comedia* de Dante (Weiss, 1965). Este alto grado de artificio quizá ilustra a la perfección la diferencia entre el modelo de teatro documental de los años sesenta y las piezas más recientes de las que me ocupo aquí. Si bien todos ellos comparten su dedicación a pasados problemáticos y documentos controvertidos, así como la concepción del teatro como un lugar para la investigación práctica de base, en las obras recientes, el estatuto del autor y, por tanto, también el material es radicalmente diferente: el autor ya no ocupa una posición privilegiada como autoridad hermenéutica que interpreta los acontecimientos históricos y los presenta a un público para instruirlo. De hecho, Karmakar y Rau, por ejemplo, no son los «autores» de estos discursos, sino más bien los productores o «comisarios» que exhiben, de forma íntegra y en gran medida sin anotaciones, la «obra» de otros (Himmler y Breivik, respectivamente), en un marco y en un momento dados. Los impulsores de este nuevo teatro documental actúan como moderadores de un encuentro entre el público y el archivo. El autor no concluye el trabajo crítico de antemano, sino que simplemente lo inicia mediante la puesta en escena de la recreación, para que sea el público quien lo lleve a cabo en cada ocasión. Esto deposita una gran confianza en la capacidad y disposición del público para actuar como agente en este proceso crítico afirmativo.

## Los últimos días de los Ceaușescu

Esta mediación del encuentro con un documento o acontecimiento histórico es especialmente importante en una época de medios de comunicación de masas e «hiperrealidad», en la que ciertas imágenes, fragmentos de sonido o citas se repiten obsesivamente casi inmediatamente después de haberse producido. Estas imágenes descontextualizadas y recontextualizadas en televisión e internet se superponen a la memoria que la gente tiene de los propios acontecimientos, llegando a ser en última instancia indiscernibles de dichas memorias. Por lo tanto, una afirmación crítica de imágenes hipermediatizadas solo puede esperar producir diferencia si se cambian los parámetros para la repetición de esas imágenes. Y aquí el teatro documental ofrece medios alternativos para generar diferencia mediante repetición.

Esto es particularmente evidente en la obra de Milo Rau *Die letzten Tage der Ceaușescus*, su recreación del juicio de Ceaușescu (Rau, 2009/2010).<sup>8</sup> El 25 de diciembre de 1989, como culminación de la revolución, el dictador rumano y su esposa fueron llevados ante un tribunal militar convocado precipitadamente. La acusación principal era la de genocidio: los Ceaușescu fueron acusados de ordenar la masacre de decenas de miles de manifestantes durante la revolución y, a lo largo de la década anterior, de haber causado sufrimiento, hambruna y privaciones al pueblo rumano a través de la escasez de alimentos, el racionamiento insensato de la electricidad y la calefacción y el trabajo forzado (Kideckel, 2004, p. 123). El juicio duró menos de una hora, tras la cual fueron ambos condenados a muerte y sumariamente ejecutados. Esto fue comunicado en los medios nacionales el mismo día, con fotogramas seleccionados de un vídeo que se había grabado durante el juicio y que fue censurado para proteger la identidad de los miembros del tribunal. La premura con la que se había llevado a cabo el juicio y la ejecución, junto con la escasez de pruebas documentales, dio lugar a innumerables teorías conspiratorias. Con el fin de acabar con esta desenfadada especulación, se decidió finalmente que el vídeo del juicio completo fuera emitido en la televisión nacional el domingo posterior a la Pascua de 1990. No está claro si esta retransmi-

8. *Die letzten Tage der Ceaușescus*, dirigida por Milo Rau (International Institute for Political Murder, 2009/2010).

sión logró el efecto deseado, ya que en el fondo no resolvió el misterio ni dio respuesta a las preguntas pendientes. Además, el vídeo tembloroso y de mala calidad de estos dos ancianos que parecen no entender la gravedad de la situación, era susceptible de provocar simpatía hacia el exdictador y su esposa (Kideckel, 2004, p. 135). En cualquier caso, como señala Rau en una entrevista, estas imágenes televisivas suplantaron al acontecimiento real, como si el juicio y la ejecución hubieran tenido lugar únicamente en televisión: «pese a que la gente tiene en su mente una imagen del “final del régimen”, en el fondo solo fue un rito de purificación escenificado», sin auténtica catarsis (Rau y Bossart, 2010, p. 35). Para poder revisar los acontecimientos de diciembre de 1989, Rau sostiene que no hay más remedio que trabajar primero y ante todo *con* y *a través* de estas imágenes, devolviéndolas a la vida, pero también des-familiarizándolas y re-contextualizándolas. El objetivo es que el público sea capaz de «adentrarse en la situación histórica» (Rau y Bossart, 2010, p. 37) para examinarla de nuevo a la luz del conocimiento actual, pudiendo alcanzar perspectivas nuevas o diferentes como resultado.

La recreación de Rau se puso en escena veinte años después de los acontecimientos, en diciembre de 2009 en el Teatro Odeon de Bucarest, con un grupo de actores profesionales muy conocidos en Rumanía. Durante los preparativos, Rau entrevistó a docenas de personas, algunas de ellas muy involucradas en el derrocamiento y ejecución de los Ceaușescu, como el general Victor Stănculescu, un confidente cercano de los Ceaușescu que se volvió en su contra, el coronel Andrei Kemenici, comandante de la guarnición de Târgoviște donde los Ceaușescu fueron encarcelados y ejecutados, y Dorin Carlan, un soldado del pelotón de fusilamiento. También habló con disidentes, como la poetisa Ana Blandiana y el actor Ion Caramitru, así como con personas que habían sido niños en esa época, como el periodista Dinu Lupescu. Rau condensó las entrevistas en 6 monólogos, cada uno de los cuales ofrecía una perspectiva diferente sobre la revolución. Estos monólogos fueron grabados luego por los actores y proyectados en seis pantallas en la parte delantera del escenario como prólogo a la recreación del juicio. Acompañados de imágenes de archivo y fotografías de época, los monólogos enmarcan la recreación, proporcionan información sobre el trasfondo y además dan una vívida y muy personal impresión de los miedos, esperanzas e inseguridades del pueblo

rumano durante la revolución. Tras esta introducción, se retiran las pantallas para revelar una réplica exacta de la sala de audiencias del cuartel militar de Târgoviște donde se celebró el juicio.



FIGURA 4. *Los últimos días de los Ceaușescu* (IIPM 2009). Photo © 2009 Karl-Bernd Karwasz.



FIGURA 5. *Los últimos días de los Ceaușescu* (IIPM 2009). Photo © 2009 Karl-Bernd Karwasz.

Basándose en la transcripción original y la grabación en vídeo del juicio, así como en los testimonios presenciales recopilados, el juicio es recreado íntegramente sin interrupción ni comentarios. Al contrario que en *Breivik's Statement* o en *Das Himmler-Projekt*, los actores visten la misma ropa y reproducen de la forma más exacta posible los gestos y patrones de discurso del vídeo original, poniendo atención en no parodiar o estilizar a los Ceaușescu. La recreación es siniestra a varios niveles: la sala de audiencias, que en la mente del público solo existió como una imagen bidimensional, asume ahora una realidad física tridimensional ante sus ojos, incluyendo a los propios Ceaușescu, que vuelven a la vida en una representación mimética que, sin embargo, está sutilmente minimizada ya que los actores que interpretan a los Ceaușescu son bien conocidos.



FIGURA 6. *Los últimos días de los Ceaușescu* (IIPM 2009).  
Photo © 2009 Karl-Bernd Karwasz.

La oscilación entre similitud y diferencia permite una suspensión momentánea de la distancia crítica que la hace todavía más estremecedora cuando de repente se reestablece (Gronemeyer, 2013, p. 74). El momento más impactante del proceso tiene lugar cuando los Ceaușescu son sacados de la sala para ser ejecutados. Aunque el público conoce el desenlace, el repentino pánico y los gritos de los Ceaușescu cuando se dan cuenta de que van a matarlos son profundamente perturbadores.

A través de la reproducción mimética del juicio en su totalidad y de la carga afectiva acumulada a lo largo de la puesta en escena, lo abrupto del final se hace real para el espectador de un modo que el mero conocimiento del resultado no podía transmitir. La impactante intrusión de lo real en la representación queda subrayada cuando el escenario se oscurece y se escucha el ruido original de la ametralladora: el instante de la muerte de los Ceaușescu no puede ser recreado. Tampoco se filmó en su momento, por razones que continúan siendo un misterio. Aparentemente, el pelotón de ejecución estaba tan nervioso por una posible intervención de las fuerzas de seguridad que no dio tiempo al camarógrafo a apuntar con su cámara. Así, mientras la grabación del audio continuó, el metraje de vídeo apenas se reanuda unos segundos después de que los Ceaușescu hubiesen sido tiroteados. Independientemente de la razón contingente de esta ausencia de grabación en vídeo, esta subraya simbólicamente la laguna existente en la memoria de este acontecimiento e insiste poderosamente en la irrepresentabilidad del instante de la muerte. Dicha irrepresentabilidad se repite en la recreación. El telón cae sobre el escenario vacío.

Tras el estreno en Bucarest, nadie aplaudió. Rau puntualiza que

el público necesita encontrar de nuevo su «papel» después del final de la obra; tiene que recordar qué se espera de él, a saber, aplausos. Pero hay algo sustancialmente culpable en esos aplausos, porque ¿cómo se puede aplaudir un asesinato incluso cuando este es tan merecido? (Rau y Sasse, 2013, p. 58).

Rau admite que él y su equipo estaban pidiendo al público rumano que respondiera y se posicionase frente a algo «tan paradójico» que hasta resultaba imposible. Se reclama a los espectadores que se impliquen como testigos de esta ejecución, es decir, que afirmen este acontecimiento por medio de su recreación, y tal afirmación conlleva una destabilización de la propia posición del sujeto que observa, como pone de manifiesto la incertidumbre del público sobre si debe aplaudir o no. Huelga decir que precisamente este aspecto fue objeto de duras críticas en la prensa rumana y resultó problemático cuando la pieza fue llevada a Alemania y Suiza. Rau señala que finalmente decidió poner música tras un largo silencio al final de la recreación con el fin de devolver al público a la realidad y hacerle saber que la obra había

terminado (59). En cierto modo, esto puede ser visto como una traición al poder afirmativo de la obra, pero al mismo tiempo es importante enfatizar que para que una crítica afirmativa de este tipo sea efectiva, no solo debe inquietar al espectador y desestabilizar su posición de sujeto, sino que debe también favorecer un compromiso crítico tanto con la representación como con el acontecimiento en sí. Así, después del shock inicial, al estreno le siguió un debate entre el público y Victoria Cociaş, la actriz que encarnaba a Elena Ceauşescu, el periodista Rodica Culcer, el historiador Bogdan Murgescu y el general Victor Stănculescu, clave en la organización y realización de la ejecución. Stănculescu, uno de los pocos que había estado involucrado en los hechos mismos, se encontraba a la sazón bajo custodia policial puesto que cumplía una condena por su papel en la represión de los levantamientos de 1989, antes de unirse a la revolución. Evidentemente, la obra de Rau fue considerada lo suficientemente importante como para permitirle salir de la cárcel y, de hecho, esto prueba cuán singular fue el evento de esta recreación. Su presencia y la de algunos de los otros actores originales en el estreno sirvió para acentuar la naturaleza siniestra de esta obra y la coincidencia entre pasado y presente, entre original y copia.

## Conclusión

«El arte de la recreación» (*re-enactment*), afirma Rau en una entrevista, «depende de colocar al público en una situación que tiene el aura siniestra de una repetición, pero que está, sin embargo, totalmente presente, totalmente real y abierta» (Rau y Bossart, 2010, p. 36). Es dicha apertura lo que constituye el carácter afirmativo del *reenactment*. La repetición tiene un aura siniestra porque generalmente connota olvido, trauma e incapacidad de superación. Así, proverbialmente, aquellos que no pueden recordar el pasado están condenados a repetirlo. En el psicoanálisis freudiano, la compulsión de repetición es necesariamente inconsciente; el paciente no se da cuenta de que está repitiendo el pasado, y el objetivo de la hermenéutica de la sospecha de Freud consiste en descubrir la auténtica verdad que se esconde bajo la superficie y sacarla a la luz. Por el contrario, la afirmación del modo en que aquí

la uso, se opone a la estricta dicotomía entre consciente e inconsciente, racional e irracional y conlleva una dinámica más compleja de procesos conscientes e inconscientes de implicación y observación —incluso, de segundo o tercer orden—. No solo vemos a Manfred Zapatka recreando el discurso de Himmler y a Sascha Soydan recreando el de Breivik, sino que también nos vemos a nosotros mismos mirando. Karmakar, Zapatka, Rau y Soydan por su parte, también llevan a cabo observaciones equivalentes de segundo orden de su propia práctica. Al mismo tiempo, la apertura radical de la recreación, que se basa en la confianza o creencia del artista y del público en el momento dado, no prescribe un resultado o interpretación predeterminado (*telos*). Esto no significa que no pueda ser, en cierto modo, terapéutica; solo que no ofrece la promesa de redención o cura en el futuro, sino que se centra en el aquí y el ahora. En este sentido, la recreación (*re-enactment*), en cuanto crítica afirmativa, ocupa una posición entre el trauma y el dominio. La recreación implica una elaboración del pasado, pero, como se ha señalado anteriormente, las herramientas críticas de análisis deben emerger mediante un intenso compromiso con el acontecimiento en cuestión y, por tanto, no a través de la aplicación de un aparato crítico prefabricado que produzca siempre la misma interpretación (generalmente mono-casual). Para que la recreación se convierta en un acontecimiento, la diferencia que produce no puede ser legislada de antemano y, como vimos, esto supone un riesgo para todos los implicados, un acto de fe, semejante incluso a lo que Gilles Deleuze describió como «creer en este mundo, tal como es» (Deleuze, 1989, p. 172). Deleuze escribe sobre cine e insiste en que «este debe filmar, no el mundo, sino la creencia en este mundo» (Deleuze, 1989, p. 172). Podríamos fácilmente reformular esto con respecto al teatro para captar la esencia de la estética de la recreación de Rau. La consecuencia es que el mundo no es simplemente algo que se nos da o debemos rechazar en pro de un mundo ideal por venir, sino algo en lo que debemos creer en un sentido afirmativo. La función del arte es darnos «razones para creer en este mundo» (Deleuze, 1989, p. 172) y, así, hacer de él un asunto de preocupación y no simplemente una cuestión de hecho. La intuición deleuziana de que la esencia del ser es la diferencia, significa que cualquier acontecimiento original es siempre en sí una repetición y, por tanto, una recreación, tanto si intenta aproximarse miméticamente al original como si no, pues también recrea así, a un

nivel más fundamental, la estructura diferencial de la historia. De este modo, al repetir el pasado tal cual, consciente y *afirmativamente*, la recreación nos permite pensar el presente y su relación con la historia de un modo tal que nos sea posible imaginar un futuro diferente que no sea una repetición.

## Bibliografía

- Agnew, Vanessa y Jonathan Lamb (eds.) (2009), *Settler and Creole Reenactment*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Bangert, Axel (2014), *The Nazi Past in Contemporary German Film: Viewing Experience of Intimacy and Immersion*, Camden House, Rochester.
- Barton, Brian (1987), *Das Dokumentartheater*, Metzler, Stuttgart.
- Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2: The Time-Image*, trad. por Hugh Tomlinson y Robert Galeta, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Dolphijn, Rick e Iris van der Tuin (eds.) (2012), *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Open Humanities Press, Ann Arbor.
- Ebbrecht, Tobias (2010), *Bilder hinter den Worten-Über Romuald Karmakar*, Verbrecher Verlag, Berlín.
- Felski, Rita (2015), *The Limits of Critique*, University of Chicago Press, Chicago.
- Friedländer, Saul (1989), «The “Final Solution”: On the Unease in Historical Interpretation», en *History and Memory*, vol. 1, n.º 2, pp. 61-76.
- Frölich, Margrit (2007), «Perpetrator Research through the Camera Lens: Nazis and Their Crimes in the Films of Romuald Karmakar», en *New German Critique*, 102 vol. 34, n.º 3, pp. 75-86.
- Gronemeyer, Nicole (2013), «Banalität und Schrecken. Das Realistische Experiment des Reenactments», en *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, edited by Rolf Bosart, Theater der Zeit, Berlín, pp. 70-77.
- Grosz, Elizabeth (2005), *Time Travels*, Duke University Press, Durham.
- Haidu, Peter (1992), «The Dialectics of Unspeakability: Language, Silence, and the Narratives of Desubjectification», en *Probing the Limits of Representation. Nazism and the «Final Solution»*, ed. por Saul Friedlander, Harvard University Press, Cambridge, pp. 277-299.
- Höbel, Wolfgang (2012), «Zoff um Breivik als Bühnenheld: Das Schweigen der Belämmerten», en *Spiegel Online Kultur*, 19 de octubre. Acceso 7 de marzo, 2016, <[www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/breiviks-statement-und-manifest-2083-sorgen-fuer-kontroverse-a-862355.html](http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/breiviks-statement-und-manifest-2083-sorgen-fuer-kontroverse-a-862355.html)>.

- Karmakar, Romuald (dir.) (2002), *Das Himmler-Projekt*, Pantera Film, 2000, DVD (absolut Medien).
- Kékesi, Zoltán (2015), *Agents of Liberation: Holocaust Memory in Contemporary Art and Film Documentary*, Central European University Press, Budapest.
- Kideckel, David (2004), «The Undead: Nicolae Ceaușescu and Paternalist Politics in Romanian Society and Culture», en *Death of the Father: An Anthropology of the End in Political Authority*, ed. por John Borneman, Berghahn Books, Nueva York, pp. 123-147.
- Knittel, Susanne C. (2015), *The Historical Uncanny: Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory*, Fordham University Press, Nueva York.
- Kontturi, Katve Kaisa, y Milla Tiainen (2007), «Feminism, Art, Deleuze, and Darwin: An Interview with Elizabeth Grosz», en *NORA-Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, vol. 15, n.º 4, pp. 246-256.
- Latour, Bruno (2004), «Why has Critique Run out of Steam?», *Critical Inquiry*, vol. 30, pp. 225-248.
- Lüttiken, Sven (ed.) (2005), *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Witte de With, Rotterdam.
- Magelssen, Scott (2007), *Living History Museums: Undoing History through Performance*, Scarecrow Press, Lanham.
- Martin, Carol (ed.) (2010), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- (2012), *Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- McCalman, Iain y Paul Pickering (eds.) (2010), *Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Rall, Veronika (2002), «Armut in der deutschen Filmlandschaft: Die radikalen Arbeiten des Romuald Karmakar», *Ästhetik und Kommunikation*, vol. 117, pp. 61-66.
- Rau, Milo (dir.) (2009/2010), *Die letzten Tage der Ceaușescus*. International Institute for Political Murder. Acceso 7 de marzo de 2016, <<http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/04/CEAUSESCUS.m4v>>.
- (2011), «Genau so. Realitätseffekte in *Die letzten Tage der Ceaușescus*». IIPM website, acceso 7 de marzo de 2016, <[international-institute.de/wp-content/uploads/2011/09/Text%20Milo%20Rau%20Genau%20so.pdf](http://international-institute.de/wp-content/uploads/2011/09/Text%20Milo%20Rau%20Genau%20so.pdf)>.
- (2012), «Regisseur bringt Breivik ins Theater», *Frankfurter Rundschau*, 25 September 25. Acceso 7 de marzo de 2016, <[www.fr-online.de/theater/milo-rau-regisseur-bringt-breivik-ins-theater,1473346,18077286.html](http://www.fr-online.de/theater/milo-rau-regisseur-bringt-breivik-ins-theater,1473346,18077286.html)>.
- (2013), «Was ist Unst?», en Rolf Bossart (ed.), *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, Theater der Zeit, Berlín, pp. 116-117.

- Rau, Milo y Rolf Bossart (2010), «Jener 25. Dezember 1989», en *Die letzten Tage der Ceaușescus*, ed. por Milo Rau, Verbrecher Verlag, Berlín, pp. 35-39.
- Rau, Milo y Sylvia Sasse (2013), «Das Reale des Simulacrums», en *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, ed. por Rolf Bossart, Theater der Zeit, Berlín, pp. 54-69.
- Rau, Milo y Nina Wolters (2014), «What is to be done», en *TDR: The Drama Review*, vol. 58, n.º 1, pp. 2-3.
- Schneider, Rebecca (2011), *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, Nueva York.
- SRF.ch. (2013), «Wirbel um “Breiviks Erklärung” in Basel», en *Schweizer Radio und Fernsehen*, 10 April. Acceso 7 de marzo de 2016, <[www.srf.ch/kultur/buehne/wirbel-um-breiviks-erklaerung-in-basel](http://www.srf.ch/kultur/buehne/wirbel-um-breiviks-erklaerung-in-basel)>.
- Tacke, Alexandra (2014), «The Desk Murderer and the Corporate Executive: (Re)concretizing the “Banality of Evil” in *The Specialist* and *The Himmler Project*», *New German Critique*, 123, vol. 41, n.º 3, pp. 75-93.
- Weiss, Peter (1965), *Die Ermittlung*, Suhrkamp, Fráncfort.
- Worthmann, Merten (2000), «Dem Täter eine Chance. Ein Zeit-Gespräch mit dem Filmregisseur Romuald Karmakar», en *Die Zeit*, 29 de junio. Acceso 7 de marzo de 2016, <[www.zeit.de/2000/27/Dem\\_Taeter\\_eine\\_Chance](http://www.zeit.de/2000/27/Dem_Taeter_eine_Chance)>.

En el curso del siglo pasado, la envergadura de la víctima creció hasta ocupar el centro tanto de discursos científicos y políticos como de prácticas terapéuticas, simbólicas y memorísticas. Sin embargo, en las últimas décadas, y sin que la víctima haya abandonado su protagonismo, ha venido acrecentándose el interés por el análisis de los victimarios, muy en especial de aquellos que perpetraron crímenes de guerra, crímenes contra la humanidad y genocidios. Este giro obedece a varias razones: una generalización del victimismo, la turbadora reivindicación de dicha condición por parte de los ejecutores, la participación de perpetradores ordinarios en masacres o la en ocasiones lábil frontera que separa a la víctima del victimario (esa «zona gris» de la que habló Primo Levi). El objetivo del presente volumen es el análisis multidisciplinar de la figura del perpetrador, tanto en su dimensión monstruosa como en su banalidad humana.

Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca son profesores de la Universitat de València y en la actualidad dirigen el proyecto de investigación (I+D) «Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masa: conceptos, relatos e imágenes».

A. Ferrer - V. Sánchez-Biosca



El infierno de los perpetradores



ISBN: 978-84-7290-915-1



9 788472 909151  
www.ed-bellaterra.com

Anacleto Ferrer  
Vicente Sánchez-Biosca (eds.)

# El infierno de los perpetradores

Imágenes, relatos y conceptos



edicions bellaterra



---

ANACLETO FERRER  
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (eds.)

EL INFIERNO  
DE LOS PERPETRADORES

Imágenes, relatos y conceptos

Este libro ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «Representaciones contemporáneas del perpetrador de violencias de masa: conceptos, relatos e imágenes» (HAR2017-83519-P).

Diseño de la colección: Joaquín Monclús

© Imagen de portada: Artur Heras, *Deriva mediterrània*, 2016

© Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca, 2019

© Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació  
Carrer Corona, 36. 46003 València  
[www.alfonselmagnanim.net](http://www.alfonselmagnanim.net)

© Edicions Bellaterra, S.L., 2019  
Navas de Tolosa, 289 bis. 08026 Barcelona  
[www.ed-bellaterra.com](http://www.ed-bellaterra.com)

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Impreso en España  
*Printed in Spain*

ISBN: 978-84-7290-915-1 Edicions Bellaterra

ISBN: 978-84-7822-785-3 Institució Alfons el Magnànim

Depósito legal: B. 3.937-2019

Impreso por Romanyà Valls. Capellades (Barcelona)

---

# Índice

## INTRODUCCIÓN

En una selva oscura. Introducción al estudio de los perpetradores.

*Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca*, 11

La selva más oscura, 13 • Proceso de Núremberg, 14 • Proceso de Jerusalén, 15 • Proceso de Fráncfort, 18 • Educar después de Auschwitz, 20 • Desde aquella oscuridad, 22 • La empresa destructora vista desde la historia, 25 • ¿Por qué mataron?: hombres grises, 30 • Perspectiva antropológica hacia otros genocidios, 35 • Un panorama variado, nuevas fuentes de estudio, 39 • Cuestiones sobre perpetración, 43 • La perpetración desde el prisma cultural, 46 • Bibliografía, 49

## PRIMERA PARTE

### Pensar y juzgar

1. Ni causas, ni razones, ni culpables. Las víctimas sin perpetradores (y otras paradojas de un mundo de víctimas). *Gabriel Gatti*, 55

La envidia de pena, 57 • De perpetrador a víctima. Euskadi y España en el siglo XXI, 60 • Todos somos víctimas, 63 • Conclusiones, 66 • Bibliografía, 69

2. Formas de pensar lo impensable. Los perpetradores del mal extremo. *Cristina García Pascual*, 71

Violaciones masivas de derechos humanos o el mal de nuestro tiempo, 71 • Los perpetradores en la etiología del crimen de masas, 76 • Hombres ordinarios al servicio de los crímenes de masas, 81 • Cualquiera de nosotros. La posible repetición en el tiempo del mal extremo, 85 • Bibliografía, 89

3. Silenciamiento e invisibilización del desprecio. *Benno Herzog*, 93  
El sufrimiento social como desprecio, 95 • El desprecio como contrario al reconocimiento, 97 • Silenciamiento e invisibilización, 100 • La persistencia del sufrimiento del perpetrador, 106 • Bibliografía, 109

## SEGUNDA PARTE

### Figuras y ficciones

4. «Por Dios, por la Patria y el Führer»: Perpetradores nazis en la iglesia protestante. *Jesús Casquete*, 113  
Los cristianos alemanes y el nacionalsocialismo, 113 • Johannes Wenzel: un perpetrador de sacristía, 125 • Walter Hoff: del púlpito al frente oriental, 128 • Conclusión, 131 • Bibliografía, 132
5. El verdugo en *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985): abismo al infierno. *Arturo Lozano Aguilar*, 135  
Los nuevos verdugos, 135 • Franz Suchomel, 138 • Acceso al infierno, 139 • Abismo al infierno, 141 • La desposesión del testimonio del verdugo, 143 • El verdugo revelado entre las palabras del testigo, 146 • Bibliografía, 153
6. Figuras y ficciones de la colaboración en Chile: espacios de ambivalencia entre víctima y perpetrador. *Jaume Peris Blanes*, 155  
De la ambivalencia entre víctima y perpetrador, 157 • Las voces de las colaboradoras, 162 • La batalla por la representación, 168 • Bibliografía, 174
7. Rompiendo el pacto de silencio: representaciones culturales intergeneracionales en torno a perpetradores en la postdictadura chilena. *Daniela Jara*, 177  
La irrupción del perpetrador en la producción cultural de las nuevas generaciones, 178 • *El Pacto de Adriana* y el encuentro con el perpetrador, 179 • La redención filial: *El Color del Camaleón*, 183 • La representación del perpetrador y los límites de la memoria familiar, 186 • Bibliografía, 187

## TERCERA PARTE

## Miradas y representaciones

8. Un ingenioso esmero. *Anacleto Ferrer*, 191  
Fotografía e historia, 191 • Secuencia primera: concentración y tránsito, 196 • Secuencia segunda: selección, 202 • Secuencia tercera: exterminio, 210 • Secuencia cuarta: «camaradizando», 212 • *Representaciones* pese a todo, 218 • Bibliografía, 221
9. Miradas más allá del límite de lo visible: El descubrimiento de Bergen-Belsen. *Rafael R. Tranche*, 225  
Censar para exterminar, 225 • Más allá del umbral de la muerte, 227 • El descubrimiento, 229 • Cámaras de combate, 231 • Imágenes fundacionales, 234 • En las puertas del infierno, 238 • El registro sonoro del testimonio: *British Movietone News*, 240 • El precedente de Majdanek, 246 • German Concentration Camps Factual Survey, 248 • Sit Tibi Terra Levis, 249 • Bibliografía, 251
10. Manifestaciones encubridoras: testimonio escrito y testimonio audiovisual en el victimario. *Alberto Sucasas*, 253  
El Tercer Reich: testimonios victimarios y conciencia colectiva, 254 • Estereotipos de posguerra, 258 • Albert Speer: ¿redención del victimario?, 263 • Testimonio audiovisual, 268 • Bibliografía, 271
11. Ante los perpetradores: repetición, *reenactment*, representación. *Susanne C. Knittel*, 273  
*Was ist Unst?*, 277 • *Das Himmler-Projekt*, 280 • Los últimos días de los Ceaușescu, 287 • Conclusión, 292 • Bibliografía, 294
12. Elogio de la sonrisa. *Vicente Sánchez-Biosca*, 297  
Metáforas, misterios de la iniquidad, 297 • Imágenes de perpetrador, 299 • Retos éticos y modalidades, 303 • Filmar el gueto ante la deportación inminente, 304 • Fotos de muerte inminente, 314 • Una íntima prisión para la fantasía, 321 • De la impasibilidad a la coreografía, 329 • Conclusiones: Imágenes que matan, 334 • Bibliografía, 335