

Artículo

Entre lo monstruoso y el contorno de lo humano. Una contribución histórico-estética al debate acerca de la representación de víctimas y victimarios en el espacio público

Patricio Arriagada Veyl^a y Víctor Ibarra Becerra^b

^a **Universidad Alberto Hurtado, Chile**

^b **Universidad Goethe-Universität Frankfurt am Main, Alemania**

RESUMEN: Este artículo aborda el problema de 'lo monstruoso' en la representación de víctimas y victimarios en el espacio público. Reflexionamos sobre la exhibición que figuras vinculadas a lo monstruoso han tenido en el último tiempo en diversas apuestas museográficas alemanas, poniendo énfasis en la dificultad que conlleva la representación del perpetrador. Mostraremos cómo este problema implica la adopción de una postura por parte del museo, que por lo general ha oscilado entre enfatizar el 'horror' o la 'monstruosidad' de los actos del perpetrador, o el aspecto 'humano' o 'corriente' del sujeto que perpetra, con la finalidad de comprender de mejor manera los factores

PATRICIO ARRIAGADA VEYL es licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC); magíster en Historia de la Antigüedad por la Université Paris I, Panthéon Sorbonne, y doctor en Historia por la PUC. Actualmente realiza una investigación posdoctoral en el Instituto de Historia, PUC. Dirección: Avda. Vicuña Mackenna 4860, Macul, Santiago, Chile, CP 7820436. Email: prarriag@uc.cl.

VÍCTOR IBARRA BECERRA es licenciado en Literatura y magíster en Pensamiento Contemporáneo: Filosofía y Pensamiento Político por la Universidad Diego Portales, Chile, y doctor en Filosofía por la Universidad de Leiden y por la Universidad Diego Portales. Actualmente es estudiante del Doctorado en Literatura General y Comparada de la Goethe-Universität Frankfurt am Main y becario del DAAD. Dirección: IG Hochhaus, Norbert-Wollheim-Platz 1, Fach 26, Frankfurt am Main, Alemania, CP 60323. Email: v.ibarra.b@gmail.com.

Este trabajo es resultado del proyecto Fondecyt 3200988, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, ANID.

históricos que explican determinada interpretación de las acciones cometidas. Veremos cómo ambas posiciones pueden ser problemáticas y cómo el análisis de los casos muestra que es necesario dar lugar a respuestas estéticas particulares a cada exhibición; a saber, se hará evidente la necesidad de cuestionar cualquier *a priori* histórico al analizar y representar la violencia de Estado.

PALABRAS CLAVE: víctima, victimario, monstruo, representación museográfica, mediación

RECIBIDO: octubre 2021 / ACEPTADO: marzo 2022

**Between the Monstrous and the Contour of the Human.
A Historical-Aesthetic Contribution to the Debate
on the Representation of Victims and Perpetrators
in the Public Space**

ABSTRACT: This article discusses the problem of the monstrous related to the representation of victims and perpetrators in the public space. We analyze the exhibition of different figures associated to the monstrous in diverse museum exhibitions in Germany, emphasizing the difficulties of representing perpetrators. We show how this problem leads to the adoption of a position by the museum, which has generally oscillated between emphasizing the 'horror' or 'monstrosity' of the perpetrator's agency or the 'human' or 'ordinary' aspect of it, with the aim to comprehend in better ways the historical components that explain a specific interpretation of agency. We will see how both positions can be problematic and how the analysis of the cases shows that it is necessary to give rise to a particular aesthetic response to each exhibition, namely, the need to question any historical *a priori* when we analyze and represent State violence.

KEYWORDS: victim, perpetrator, monster, museum representation, mediation

RECEIVED: October 2021 / ACCEPTED: March 2022

Los estudios sobre perpetradores de violencia estatal y su representación han experimentado un gran *boom* en los últimos treinta años. El fin de la era de los extremos del siglo XX y el surgimiento de diversos procesos alrededor del mundo en los que una fuerte impronta democrática se traducían en transiciones políticas, comisiones de verdad y reconciliación, llamados a condenas morales globales, etcétera, permitieron que la relación entre violencia y política se comprendiera fuera del marco moderno de historicidad. Es decir, la violencia vista ya no como un medio para un fin, sino como un problema ético autónomo. Como sostienen Knittel et al. (2017), la disponibilidad de los archivos tras la Guerra Fría

trajo la cuestión de la violencia estatal al centro de la atención pública. Mientras que los vestigios del Holocausto, la guerra en Yugoslavia y el genocidio en Ruanda relevaron la “discusión sobre crímenes contra la humanidad”, la fundación “del Tribunal Penal Internacional para la ex-Yugoslavia (ICTY) y el Tribunal Penal Internacional para Ruanda (ICTR), así como la Corte Penal Internacional (ICC)” marcan la “era del perpetrador” y “proveen de un marco de referencia para el estudio internacional y comparado de los perpetradores y la perpetración” (Knittel et al. 2017, 1).

Sin embargo, pese a este *boom* y a la multiplicación de los estudios al respecto,¹ solo desde hace algunos años la cuestión de la perpetración ha comenzado a ser trabajada de manera realmente interdisciplinaria y como un campo autónomo, “con un set de textos, preguntas y preocupaciones fundacionales comunes” (Knittel et al. 2017, 2). Ejemplo de este renovado interés lo constituyen las numerosas publicaciones colectivas que han aparecido y que demuestran la necesidad de aproximarse al problema desde diversos contextos y disciplinas (ver Bielby y Murer 2018; Williams y Buckley-Zistel 2018; Knittel y Goldberg 2020). Otro

¹ Gran parte de estas investigaciones sobre el problema de la perpetración de la violencia se han centrado en el Holocausto judío, aprovechando la apertura de archivos y el nuevo clima de época posterior a la caída del muro, que en Alemania instaba a hacerse cargo del pasado y a trabajar para poder asimilar el pasado nacionalsocialista (*Vergangenheitsaufarbeitung*). En este contexto aparecieron estudios como las ya clásicas obras de Browning (1992), que permiten comprender, a partir de la experiencia del batallón, aquella distancia a la que aludía Hannah Arendt (2006) con su concepto de ‘banalidad del mal’, entre el horror inenarrable de las acciones cometidas y el carácter absurdo de quienes perpetraron tales acciones; así como también el de Hilberg (1992), que explora los matices de los tres tipos principales de agentes involucrados en el Holocausto: perpetradores, víctimas y observadores. Estudios más recientes han permitido explorar otras áreas relacionadas con la alteración de las categorías vinculadas a la perpetración de la violencia de Estado, como el de Fulbrook (2012), o la representación de los perpetradores en la literatura y el cine como el de Erin McGlothlin, *Second-Generation Holocaust Literature. Legacies of Survival and Perpetration* (2006), el de Adams y Vice (2013) y el de Ingrid Lewis, *Women in European Holocaust Films. Perpetrators, Victims and Resisters* (2017). Los trabajos pioneros sobre el exterminio judío dieron paso a estudios que se enfocaron en otros genocidios, como el de Camboya o el de Ruanda. En el primer caso, podemos destacar el libro de Hinton (2004) y, en el segundo, los libros de Hatzfeld (2005) y de Strauss (2006). El período de la *Vergangenheitsaufarbeitung* en Alemania, que suponía la desnazificación como proceso acabado —haya sido o no exitoso— y, a su vez, la posibilidad de lidiar con el pasado reciente y sus consecuencias, implicó una reestructuración de los modos de operación y de la función social asociados a diversas instituciones cuya existencia precedía al acontecimiento del Holocausto, entre ellas, el museo. Surge, con ello, un nuevo tipo de museografía orientada a la cuestión del trauma, cuya tarea se enmarca específicamente en el registro o en la conmemoración de pasados conflictivos con vistas a la elaboración social y colectiva del horror. El carácter ‘exitoso’ de la desnazificación en Alemania ha sido fuertemente criticado. Para una aproximación más detallada, véase Wojak (2020).

acontecimiento fundamental es la creación de la red de estudios de perpetradores inaugurada en 2015 por Susanne Knittel en la Universidad de Utrecht y la publicación de revistas especializadas, tales como el *Journal of Perpetrator Research (JPR)*, editado por primera vez en diciembre de 2017, y que obedece justamente a esta nueva tendencia que aborda la cuestión del perpetrador, es decir, “todo lo que gira en torno a los actos de perpetración y sus actores, así como el resultado de aquellos actos, incluyendo cómo los perpetradores de violencia política son presentados y representados” (Knittel et al. 2017, 3). Este nuevo campo de estudios se constituye como una instancia interdisciplinar que promueve el estudio sobre perpetradores y la perpetración de violencia de Estado, y propone una perspectiva amplia sobre la violencia política y un interés particular en la representación de los perpetradores.

Nuestro propósito es aportar en este campo concerniente a la cuestión de la agencia del perpetrador como objeto de estudio, mediante el abordaje del problema de lo monstruoso en la representación de los perpetradores y sus *actos* en el espacio público, en particular, a través del análisis de la dificultad específica que emerge en la exhibición del museo a propósito de los procesos de memorialización y de aproximación a la historia reciente. Nos concentraremos en el análisis de diversos casos de representación de lo monstruoso en la museografía alemana actual para evidenciar la relevancia de la curatoría de tales muestras y de cómo ellas han tomado posición con respecto a la mediación de la representación museográfica. Constataremos que dicha posición ha tendido a oscilar entre la interpretación de este carácter monstruoso de los perpetradores como algo ‘maligno’ y ‘terrible’ o como ‘humano’ y ‘banal’.

La paradoja consiste, no obstante, en que los principios a partir de los cuales estas posiciones se levantan son perfectamente razonables. Por un lado, el daño que provoca el perpetrador es de tal violencia y magnitud que pone en riesgo nuestros marcos para comprender la realidad. Se le llama ‘monstruo’ precisamente por esa destrucción, por el carácter extraordinario de la violencia que devasta lo humano y que clama, en consecuencia, por una reconfiguración del sentido; al respecto, se acerca a lo sublime en la medida en que —como sostiene Bleiker (2009, 77)— “lo sublime abre una puerta a un mundo que se encuentra usualmente cerrado para nosotros por sedimentados hábitos de representación”, cercanía que puede ser peligrosa y volverse apologética al

ser representada en el museo. Por otro lado, la representación cotidiana, humana y banal del perpetrador obedece al presupuesto o concepción determinada del mal que lo comprende como un acontecimiento eminentemente humano. La admisión de una cierta cotidianeidad del perpetrador querría recordar el carácter no patológico del horror que inflige al victimario; a saber: que no constituye una excepción de la comunidad, sino que compone, antes bien, un peligro en su seno. Sin embargo, una apelación de tal envergadura a la empatía del espectador, este llamado ético a exculpar y justificar el mal a partir de sus circunstancias históricas, puede asimismo influir en las apreciaciones críticas de los asistentes del museo al afectar sus sentidos.² Los riesgos de estas posiciones, por consiguiente, están inherente y paradójicamente atados a sus presupuestos.

Para llevar a cabo nuestro objetivo, en lo que sigue nos referiremos (1), en términos generales, a la representación de los perpetradores en el espacio público para enmarcar nuestras reflexiones y explicaremos por qué nos parece necesario recurrir a ejemplos de museografía alemana que sean paradigmáticos —ya sea en su énfasis en la idea de monstruo o en su normalización de la violencia de los perpetradores— para arrojar luz (2), aunque de manera meramente implícita, en problemas relativos a la representación de perpetradores en el caso chileno. Posteriormente, (3) nos detendremos en análisis específicos de la museografía alemana y subrayaremos las diferencias específicas entre cada muestra; (4) mostraremos no solo la oscilación en las decisiones curatoriales de cada una,

² Aunque no constituye uno de los asuntos por analizar en nuestro artículo, es uno de sus presupuestos el hecho de que las emociones de los espectadores pueden ser afectadas por los objetos de arte a los que son expuestos. Este presupuesto, ya viejo, encuentra su primera formulación en la *República* platónica a propósito de la necesidad de expulsar a los poetas de la ciudad para preservarla de su influjo negativo. Toda la tradición sofística respalda este miedo por la retórica escenificado por Sócrates en multitud de obras platónicas; es recogido a propósito de su poder para influir en el carácter decisional de los agentes, por ejemplo, desde una mirada contemporánea, por Cassin (2014, especialmente 100ss). Aristóteles tendrá una evaluación más optimista de las capacidades del arte para influir en el *sensorium* de su audiencia vía lo que llama ‘emoción reflexiva’; a saber, un cierto *pathos* que puede tener réditos pedagógicos en el escucha y que no necesariamente solo *persuade* como una fuerza extranjera los sentidos de los espectadores. Esta disputa clásica tiene traducciones contemporáneas, por ejemplo, en la disquisición entre Rancière (2011) y sus contemporáneos a propósito del papel del arte luego de la catástrofe y el rol que puede jugar la estética en el ámbito de lo político. En este sentido, nos parece atendible el temor que puede ocasionar la idea de hacer de la violencia una obra de arte y sus efectos en la audiencia, temor que la crítica ya tradicional de una estetización de la violencia en Schiller ha hecho patente; al respecto, véase De Man (1996).

sino también la pluralidad de estrategias mediales que cada museo ha desarrollado para resolver la cuestión de la mediación y la formación de audiencias con respecto a la exhibición del perpetrador. Por último, (5) recogeremos brevemente las conclusiones generales de nuestro análisis a modo de cierre.

I. La representación de lo monstruoso: víctimas y victimarios en el espacio público

Si observamos el problema de la representación de la violencia ejercida por agentes estatales tanto a nivel museográfico como en el espacio público en general, podemos advertir que, en los casos de estudio considerados para esta investigación, la reflexión acerca de las exhibiciones se ha centrado en la mediación de sus múltiples expresiones, matices y alcances semánticos. A saber, dado que los límites entre los que participan o han participado de esta violencia es muchas veces un terreno difuso, históricamente condicionado,³ las apuestas museográficas se han enfocado en el problema de cómo representarlos dentro de las exhibiciones que se dirigen al público general. En la actualización que tiene lugar mediante la representación contemporánea de perpetradores de violencia acontecida en circunstancias históricas distintas de las actuales, preguntas como las siguientes toman forma: ¿pueden representarse víctimas y perpetradores de violencia en una muestra común?, ¿cómo abordar el problema de la perpetración de violencia de Estado cuando no es posible individualizar a los represores en la apuesta museográfica?,⁴ ¿qué tipo de política de la representación permite mediar una exhibición que integre a agentes de violencia y a víctimas de agresión?, ¿qué papel juega la reconstrucción histórica en los museos públicos frente a marcos jurídicos que obstaculizan una categorización 'definitiva' de los perpetradores como tales?⁵ Por otra parte, en cuanto a la representación de

³ Como la separación entre colaboradores y colaboracionistas, o la compleja elección entre conceptos como victimario, represor o perpetrador para abordar un caso específico de violencia estatal, por ejemplo.

⁴ Como ocurre, por ejemplo, con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, donde solamente se exhibe a las víctimas (Lazzara 2011, 63).

⁵ Tal y como Salvi (2019) muestra en relación con la retórica que los derechos humanos hace posible para los familiares de perpetradores en el caso argentino, cuyos reclamos para la reducción de condenas se amparan en una 'narrativa humanitaria'.

la violencia, ¿puede disolverse la responsabilidad individual de agentes estatales en sus condiciones históricas?, ¿o debería individualizarse a los perpetradores destacando sus rasgos distintivos a lo largo del tiempo para diferenciarlos del resto de la ciudadanía?, ¿o más bien lo correcto sería representarlos como a un individuo histórico más, sujeto a “complejas interacciones con el mundo que lo rodea” (Meyer 2018, 224)? Y entonces entra en juego la historicidad del problema: ¿qué sucede cuando las concepciones pasadas que identificaron a unos u otros como perpetradores, cómplices o víctimas cambian o devienen obsoletas?; cuando hablamos de perpetradores ¿imperan en la definición fundamentos históricos, semánticos, éticos o jurídicos? ¿Puede efectivamente separarse al perpetrador del resto de la sociedad?

En el caso chileno, los debates acerca de la capacidad para representar o no la violencia de Estado nunca se han clausurado. En 2018, volvieron a posicionarse con cierta fuerza en el espacio público a propósito de la muestra ‘Hijos de la libertad’ en el Museo Histórico Nacional (MHN), con la inclusión de Augusto Pinochet en la lista de personajes citados que en la historia de Chile enarbolaron de una u otra manera la consigna libertaria.⁶ En cuanto a la manera de representar la violencia de Estado y a sus perpetradores,⁷ la discusión pública se concentró en dos grandes problemas: el papel de los museos históricos y la manera de representar el mal.

En primer lugar, la inclusión de Pinochet relevó nuevamente la tensión entre las miradas institucionales y contrainstitucionales a nivel museográfico, así como la pertinencia de su exhibición en una mues-

⁶ La intención de la exposición era mostrar al público los diversos usos e instrumentalizaciones que el concepto de libertad ha tenido en la historia de Chile. Como lo sostiene el por entonces director del MHN, Pablo Andrade (2017, 9), en el prólogo del catálogo de la muestra: “Esta publicación aborda cómo, en estos procesos, el concepto de libertad posee diversas vertientes: política, social, económica y/o cultural, las que muchas veces son contrapuestas e incluso antagónicas”. De hecho, en el catálogo no hay alusión alguna a la figura de Pinochet y este solo estuvo presente en la efímera muestra exhibida al público.

⁷ Debemos señalar, toda vez que mencionamos el caso de Chile —aunque de manera somera—, que el término *perpetrador* no es necesariamente representativo de una tradición sudamericana más amplia. Como indican Feld y Salvi (2016, 3), su uso académico en la literatura en inglés debe ser problematizado “en función de su pertinencia para cada caso de estudio, su propia historicidad, carga valorativa y su capacidad de generación conceptual”. En este sentido, son otras las categorías que han servido para señalar a los agentes de violencia estatal en Latinoamérica: *represor*, por ejemplo, en Argentina, o *torturador* en Brasil (Feld y Salvi 2016).

tra organizada por un museo histórico, pese a que los organizadores señalaron que esta polémica incorporación tenía por objeto provocar al espectador para motivar una reacción, como lo señaló el director de colecciones Luis Alegría (24horas.cl 2018). Tal propósito fue criticado por algunos,⁸ quienes plantearon una diferencia significativa entre el papel de una exposición en el marco de un museo de arte *vis-à-vis* un museo histórico: este último no debiera provocar ni buscar efectos performativos, sino, por el contrario, guiar al visitante en las maneras más o menos adecuadas de interpretar y comprender los desafíos del presente mediante la entrega de contenidos sin ambigüedad, que representen el consenso histórico estatal.

En segundo lugar, en cuanto a la manera en la que el mal debe ser representado, la discusión discurrió en torno a la admisión o el rechazo de un aspecto humano en Pinochet; a saber: si habría de representarse a un humano o a un monstruo. En este caso, el debate no produjo conclusiones satisfactorias, en la medida en que ninguna de las posiciones logró establecer vasos comunicantes con la otra. De un lado, la admisión de que Pinochet no encarnó principios de orden maligno y que representó a cierto sector de la población, es decir, que su violencia no sería la de un monstruo y que por lo tanto no debería ser abordado sino como un humano más; del otro lado, en cambio, se defendía la necesidad de mostrar exclusivamente el carácter monstruoso de Pinochet y, con ello, que su violencia fue perniciosa. En último término, el problema tras esta disputa reside en la inestabilidad de la dicotomía humanidad-monstruosidad. Como hemos mostrado en otro lugar,⁹ la categoría estética de lo monstruoso constituye una suerte de renuncia cognitiva; hace del monstruo una alteridad radical y patológica de lo humano, que exorciza el mal de la comunidad y dificulta, asimismo, la adscripción de responsabilidad. Por su parte, la posición que pretende referirse a los victimarios como a cualquier 'persona de a pie' no está en mejores condiciones de abordar la cuestión, por cuanto corre el riesgo de naturalizar la violencia en determinados marcos históricos¹⁰ y de insensibilizar al espectador. ¿Cómo evitar

⁸ Véase, por ejemplo, Joignant (2018, 13).

⁹ Véase Arriagada e Ibarra (2021).

¹⁰ Si bien el caso más paradigmático es el de Hannah Arendt (1967, 1992, 2006) y su concepción de la 'banalidad del mal', otros estudios se han enfocado en el mismo problema en diversos escenarios: Browning (1992) y Fulbrook (2012) en Alemania, Straus (2006) en Rueda y Waller (2002) en un contexto general.

la normalización de la violencia y que la representación *humana* de los victimarios haga de aquella un objeto de arte? En el caso particular que nos convoca, esta pregunta por el modo se refiere a los dispositivos a través de los cuales se representa o no a las víctimas y a los victimarios, y a la manera en que estos son concebidos y dispuestos en una muestra. Este aspecto del debate nos parece fundamental: más allá de definir si el MHN puede o no alejarse de un cierto canon museográfico y provocar al público, o si la muestra debió reabrirse como ejemplo forzado de madurez democrática, como pedían muchos, llama la atención la ausencia de una reflexión museográfica crítica durante la polémica respecto de la forma de la representación y sus alcances.

No es posible proponer una solución unívoca, atemporal y descontextualizada al problema de la representación de perpetradores en el espacio público, una suerte de rúbrica o de manual, puesto que solo puede haber propuestas históricas de acuerdo con situaciones y tiempos particulares. En este sentido, resulta fundamental cambiar el foco desde *qué* es lo que se representa a *cómo* y *dónde*,¹¹ poniendo atención al trabajo reflexivo que explica dicha representación y sus “estrategias representacionales y estéticas” (Knittel et al. 2017, 19), las cuales pueden manifestarse en diversas capas y representar temporalidades múltiples a la vez. Por ello, es necesario señalar que hay diferencias sustantivas entre los casos chileno y alemán, precisamente referidas a las particularidades históricas y a las dinámicas discursivas específicas de la representación pública de la violencia estatal en contextos latinoamericanos.

Mientras que las cuestiones del mal y de la atribución de responsabilidad ocuparon largamente la discusión en la esfera pública en el caso de los juicios de Núremberg, por ejemplo, en circunstancias locales, el abordaje de la voz del perpetrador tuvo como marco los procesos de transición posdictatoriales. Como han mostrado Feld y Salvi (2016), en diversas tramas posdictatoriales ha sido “controvertido conceder interés a los victimarios y sus dichos”. Para los actores a cargo de los procesos de justicia y reparación,

el hecho de aproximarse al universo de los perpetradores, analizar su palabra pública o dar cuenta de esas memorias y cosmovisiones, despertaba

¹¹ No es lo mismo representar a perpetradores en museos que en sitios donde los actos de violencia ocurrieron. En este último caso, la curatoría debe tener un cuidado especial, dado que la mera exposición de los victimarios podría opacar la memoria de sus víctimas.

resquemores y sospechas de complicidad o estas acciones eran interpretadas como una forma de desautorizar las luchas y los testimonios de las víctimas. (Feld y Salvi 2016, 3)¹²

Nos parece que la singularidad a partir de la cual cada contexto actualiza el problema de la violencia de agentes estatales, a nivel público y museográfico, requiere de un énfasis en el *cómo* que ha sido esencial para concebir estrategias, técnicas o lenguajes que permiten comprender otras aristas de este problema. Como lo evidencia el estudio de Birga Meyer (2018), en algunos casos, como ha hecho el Museo de Historia Contemporánea en Ebensee, Austria, se ha apostado por una narrativa abstracta que enfatiza el futuro y opaca el papel de los perpetradores, volviendo invisibles sus actos y responsabilidad. Otros, como el Centro Memorial del Holocausto en Budapest, han optado por individualizar con claridad a los perpetradores, otorgándoles rasgos y características específicas que ayudan a crear o consolidar un cierto tipo del perpetrador, distinguible a lo largo del tiempo. Por último, estarían los que, como el Museo Difuso de la resistencia de Turín, optan por representar a todos los actores, sean estos perpetradores, víctimas u otros, como sujetos ‘humanos’, considerando sus “complejas interacciones con el mundo que los rodea” (Meyer 2018, 224), “teniendo éxito en mostrar que cada miembro de la sociedad tiene una agencia y moldea el curso de la historia” (Meyer 2018, 240). Con respecto al propósito de nuestro artículo, más que inclinarnos por una u otra estrategia en función de escenarios particulares, lo que nos interesa es analizar cómo, a partir de estas diversas tomas de posición, el contraste entre los rasgos ‘monstruosos’ y los aspectos ‘humanos’ del perpetrador han jugado un papel importante, primero, en la inclusión o exclusión del perpetrador y, segundo, en la determinación de los medios para su exhibición.

Nos gustaría abordar ahora algunos casos paradigmáticos de la museografía alemana, que ayudan a dimensionar los alcances de esta problemática en el espacio público y la manera en que la historia puede ser construida por ‘pequeños acontecimientos’. Este recurso a ejemplos externos tiene utilidad, pues la experiencia traumática de la dictadura

¹² A este respecto, véase además Salvi (2019), quien profundiza en la necesidad de identificar, denunciar y judicializar a los perpetradores en el caso argentino, cuestión que hacía controversial el hecho de mostrar interés por los victimarios, pues la tarea de los organismos de reparación consistía más bien en “disputar y cuestionar los sentidos y narrativas que ellos [a saber: los perpetradores] sostenían sobre el pasado reciente” (Salvi 2019, 2-3).

militar chilena es aún reciente y, en este sentido, el uso de imágenes y representaciones en el espacio público en otros lugares puede ser ilustrativo para contrastar el abordaje que en nuestro país se hace de la violencia de Estado.¹³

2. Sobre la representación de los perpetradores en la museografía alemana contemporánea

Centrémonos en el caso de una de las experiencias aparentemente más exitosas en los procesos de transición memorial: la desnazificación alemana. En los últimos años, diversas exhibiciones han permitido reflexionar acerca de las múltiples tareas pendientes con respecto a la memoria del pasado nazi; en particular, sobre el peligro de asumir dicha memoria como un proceso superado. En este sentido, es necesario subrayar dos puntos: primero, la exhibición de perpetradores en el espacio público es un elemento fundamental para lidiar socialmente con el propio pasado (*Vergangenheitsbewältigung*); segundo, perpetrador, víctima, cómplice o resistente no son categorías absolutas, fuera del tiempo, asignadas a individualidades específicas de manera inalienable, sino posiciones peligrosamente móviles, de las cuales algunos entran y otros salen, y cuya percepción depende de los tropos disponibles para tratar con ellas (Bleiker 2009, 103).

Sobre el primer punto, si consideramos muestras como la que exhibe la Casa de la Conferencia de Wannsee (abierta al público en 1992), donde el visitante encuentra la perspectiva de las víctimas y no la voz de los perpetradores,¹⁴ y ‘Topografía del terror’, exposición inaugurada en mayo del 2010 en el antiguo lugar donde se ubicaban las oficinas de las SS, cuyo énfasis está puesto en los perpetradores, vemos un claro cambio de enfoque en el último tiempo. Esto se explica por un cambio, a su vez, en la manera de comprender el problema: el objetivo ya no consiste en mostrar ‘otro’ ejemplo de la monstruosidad nazi, marco en el cual el museo o el sitio memorial compone simplemente una pieza dentro del todo, sino de enseñar “una historia compacta del espacio auténtico”

¹³ Cabe señalar que nuestro objetivo es exponer el problema teórico-histórico tras la representación de victimarios en el espacio público, no analizar específicamente cómo este problema se evidencia en la museografía nacional. Abordar esto requeriría un artículo aparte.

¹⁴ Los perpetradores están ausentes por el hecho de que no han sido sancionados legalmente como tales. Ver Pearce (2013).

(Pearce 2013, 214), distanciándose de otros lugares cercanos dedicados a la memoria de las víctimas.

Sobre lo segundo, como sostiene Mary Fulbrook (2018), en las últimas décadas las categorías de perpetrador, víctima, cómplice y resistente se han mostrado insuficientes para explicar la complejidad del problema, pues no son excluyentes ni definitivas. Fulbrook afirma lo siguiente:

En el curso de la persecución nazi, se formaron 'comunidades de experiencia' distintivas. Hemos llegado a pensar en términos de tríada: perpetradores, víctimas y observadores [*bystanders*], y algunos que fueron víctimas más tarde llegaron a ser considerados como 'sobrevivientes'. Sin embargo, estas etiquetas no aplican siempre fácilmente [...] 'Perpetrador' llegó a ser una categoría siempre más limitada en la comprensión legal en diferentes Estados, permitiendo a muchos que estaban profundamente contaminados escapar de la justicia, mientras que retrataba a otros como 'los realmente culpables'. (Fulbrook 2018, 8-9)¹⁵

Las conclusiones de Fulbrook (2018) se dejan leer fácilmente como una traducción historiográfica del presupuesto principal de la tercera crítica kantiana: habría ciertos singulares que ponen en evidencia nuestra fragilidad conceptual o, dicho de otro modo, hay casos que ponen en evidencia los límites de nuestra comprensión del mundo y que obligan a la reformulación de las categorías que ya tenemos para relacionarnos cognitivamente con lo desconocido. Esto quiere decir que la seguridad que ofrecen nuestras categorías para comprender los acontecimientos puede encontrar casos límite que desarticulan la idea misma de reconocimiento conceptual.

Desde otra perspectiva: allí donde falta el marco de sentido, donde ya no podemos aplicar de manera fija y permanente un determinado concepto, se muestra el límite de una teoría que no reconoce su dependencia respecto del marco histórico que la determina. Es decir, por cuanto las categorías de perpetrador, víctima, cómplice y resistente son empíricas —notas comunes abstractas elaboradas a partir de los com-

¹⁵ El caso alemán nos da un preciso ejemplo de este problema, como lo indican Knittel et al. (2017, 13): "Los germanos étnicos (*Volksdeutsche*) en la Unión Soviética son un buen ejemplo de estas dinámicas: antes de la Segunda Guerra Mundial fueron perseguidos y deportados por las autoridades estalinistas; durante la guerra, ellos se enlistaron de manera significativa en el aparato nazi y participaron en actos de violencia en masa contra civiles; después de la guerra, ellos fueron objeto de castigo y expulsados de sus tierras ancestrales. Perpetradores pueden convertirse en víctimas; víctimas pueden convertirse en perpetradores; y 'observadores' o 'terceras partes' pueden convertirse en cualquiera de las dos".

portamientos de ciertos sujetos en momentos determinados de la historia—, dependen del contexto que las hace inteligibles para el derecho y para la comunidad. Y esa misma dependencia las hace susceptibles a los cambios que la historia sufre de manera inevitable en la evaluación de su propio decurso, las hace impugnables por el cambio de las circunstancias y el viraje en la interpretación retrospectiva de los acontecimientos.

El problema se complejiza cuando evaluamos estas categorías móviles en términos de su representación. Incluso asumiendo que existe una relación sincrónica entre el marco de sentido y la representación museográfica, precisamente ese vínculo contingente entre ambos puede impedir una reflexión crítica que ponga en cuestión la limitación histórica que determina el uso de dichas categorías. Una posibilidad es asumir el carácter histórico de la muestra, a saber: hacerla dialogar con aquella movilidad histórica antes mencionada y, al mismo tiempo, entenderla como producto de su época y de una tradición más amplia. En este sentido, dentro de las experiencias museográficas de los últimos años en Alemania, uno de los ejemplos más interesantes acerca de la fascinación que produce la violencia fue la exhibición sobre Hitler organizada en el Museo de Historia de Berlín el año 2010 (la primera en abordar exclusivamente su figura desde la Segunda Guerra Mundial). Nos parece destacable la reflexión histórico-política detrás de la muestra, que intenta hacerse cargo de un problema que otras investigaciones han constatado como una generalidad dentro del campo de estudio: “La fascinación con los perpetradores nos ha llevado a ubicarlos en cajas, categorizando a las personas como ‘sadistas crueles’, ‘creyentes verdaderos’ o ‘conformistas maleables’, y por lo tanto objetivándolos e individualizándolos en lugar de permitir nuestro encuentro con ellos para aportar algún tipo de esclarecimiento” (Saira Mohamed, cit. en Anderson 2018, 95). De ahí que la muestra sobre Hitler estuviese circunscrita no solo a una coyuntura particular, sino que fue además concebida como un diálogo histórico-crítico simultáneo con el pasado.¹⁶ Como lo relevó la prensa de la época, por la

¹⁶ De hecho, no nos parece casual que la muestra coincida con el aumento de apoyo a la ultraderecha en Europa y con la aparición de un estudio (el 13 de octubre de 2010), que indicaba que a uno de cada diez alemanes le gustaría un líder firme para tomar el poder. Más de un 35% de los encuestados señaló, además, que Alemania se encontraba peligrosamente desbordada por el problema de la inmigración. En este sentido, advertimos que, en la situación actual, con el resurgimiento del nacionalismo, el racismo y el antisemitismo, se ha comenzado a discutir el problema de si la historia alemana ha sido correctamente interpretada por el simple hecho de haber sido reconstruida, narrada o reimaginada.

misma razón, “descartaron darle a la exhibición el posible pero ambiguo título de ‘Hitler’ [...] fue titulada de manera más didáctica: ‘Hitler y los alemanes. La comunidad y la violencia nacional’” (Paterson 2010). A saber, ya en la elección del título el museo da cuenta de una decisión, de una interpretación del conflicto que la exhibición pretende poner en obra. Esta toma de posición muestra una política de la representación orientada, precisamente, a la tarea de mediar los públicos que han de sentirse convocados por la muestra.

En cuanto a la dimensión más reflexiva de la apuesta museográfica, el curador en jefe de la muestra, el historiador Hans-Ulrich Thamer, señaló que justamente el problema de la representación de Hitler permitía pensar la relación de la sociedad alemana con su propio pasado. De ahí que la concepción de la exhibición se basara en preguntas como:

¿Está permitido exhibir a Hitler? ¿Es posible mostrar en una exposición, junto a símbolos nacionalsocialistas e imágenes de propaganda, además objetos o reliquias personales de uso inmediato de Adolf Hitler y elevarlos posiblemente a reliquias profanas mediante su presentación en el museo, lo cual podría hacer de la exposición un lugar de peregrinación para simpatizantes nazis viejos o jóvenes? (Thamer 2011, 88)

El mismo Thamer (2011) dejó muy clara esta posición al declarar —al momento de concebir la idea de la exposición seis años antes— que debía hacerse todo tipo de esfuerzos por evitar glorificarlo: “No podemos crear una oportunidad para que la gente se identifique con él” (Paterson 2010).¹⁷ Por lo tanto, conscientes del problema de que una muestra más bien ‘objetiva’ del personaje hubiera podido decantar o caer en un uso apologético por parte de grupos neonazis o en la invocación de una crítica feroz por parte de los sobrevivientes del Holocausto y sus familiares, los organizadores y curadores fueron muy cuidadosos en sus esfuerzos por mostrar constantemente al líder nazi desde un prisma negativo.¹⁸

¹⁷ Por esto se decidió no incluir audios en la muestra ni tampoco sus uniformes o el cuadro de 1939, en posesión del ejército estadounidense, que lo muestra posando como un héroe visionario. “Desplegar tales reliquias sería traspasar el límite” (Paterson 2010). Esta preocupación es un lugar común en la museografía alemana relacionada con los crímenes nazi y el Holocausto. Otro ejemplo interesante es el de la exposición de la guardia femenina de Ravensbrück, donde el diseño de la muestra está explícitamente concebido para separar y aislar a los visitantes en el recorrido, evitando así que el lugar se convierta en un lugar de reunión o peregrinaje para neonazis (Luhmann 2018, 255).

¹⁸ Si volvemos al caso de la muestra ‘Hijos de la libertad’ en el MHN, podemos señalar que esta impronta negativa fue la que justamente se descuidó. Si bien los aspectos negativos de la figura de Pinochet se exponen de manera implícita al hablar de la dictadura, estos no

Sin embargo, este modo de retratar a los perpetradores (omitiendo sus aspectos humanos, enfatizando su oscuridad y su violencia) no puede proponerse simplemente como paradigma a seguir en otros lugares. La exhibición constante de la violencia en el espacio público puede reforzar su poder a largo plazo a través de las imágenes¹⁹ en la medida en que el espectador se distancia de la experiencia violenta exhibida. A primera vista, esta violencia es sobrecogedora, nos abrumba; pero es por ello ambivalente, porque muestra a los perpetradores con todo su poderío. Por una parte, aquellos que se encuentran de 'su lado' pueden sentirse reafirmados, porque esta violencia exhibida en un museo alcanza con ello, a sus ojos, legitimidad. Por otra parte, aquellos a quienes dicha violencia repugna sufren, inevitablemente, el efecto de este horror que asombra y que, como ha mostrado ya la historia de la estética, puede producir cierta reverencia en el espectador por causa de la estetización de la violencia. Es esta la cuestión de lo sublime por antonomasia. Piénsese en Burke (1807, 37ss), uno de los primeros filósofos modernos interesados en determinar las particularidades de lo sublime distinguido de lo bello: ya entonces la fuente de lo sublime es aquello que produce terror; aquello que, por esta vía, captura el ánimo del que observa. A su modo de entender, el asombro implica siempre una suspensión del alma por vía del horror (Burke 1807, 59), y los objetos capaces de producir tales efectos se asocian al poder (Burke 1807, 71-85), la oscuridad (Burke 1807, 62-70) y la violencia (Burke 1807). El problema de una aproximación sublime al papel de los perpetradores es que, de acuerdo con Burke (1807), causa deleite gracias al terror que inflige, a tal punto, como afirma María del Rosario Acosta (2012), que nos lleva a pensar lo sublime incluso en términos de

una especie de sadismo —como lo hará más adelante también, sin ningún temor, el Marqués de Sade—. El placer ante el dolor ajeno es, según Burke,

están presentes en la parte de la muestra donde se exhibía el retrato del dictador y sus usos del concepto de libertad. Acá vemos con claridad una diferencia respecto de la exposición alemana aludida anteriormente, en cuanto a la reflexión crítica sobre el modo en que la materialidad museográfica se expone y sus posibles efectos en la audiencia. De hecho, lo que causó más impacto en esa muestra fue ver la foto de Pinochet al lado de otras figuras de la historia de Chile como Neruda, Mistral, Caffarena, Lastarria, Allende, entre otros, como si se tratase de una más. El impacto de esa experiencia no pudo ser contrarrestado por la contextualización negativa presente en otros espacios de la muestra, lo que no pudo sino ser leído como una falta de mediación y como un descuido.

¹⁹ Pensemos, por ejemplo, en los videos del bombardeo a La Moneda exhibidos en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

una reacción natural de la naturaleza humana, que necesita de cuando en cuando ser sorprendida, asombrada, extraída del aburrimiento cotidiano, y que encuentra en esta sorpresa, en esta novedad, un deleite especial. (Acosta 2012, 95)²⁰

Para Burke, claro está, la cosificación de la violencia no es un problema, por cuanto lo sublime no se reduce al arte, sino que parece dar cuenta de una experiencia en general. Sin embargo, alienada así, en un museo, la reproducción reiterada de la violencia parece normalizar nuestra relación con ella: ya no se presenta como una excepción a nuestras reglas cognitivas, sino que es poco a poco tolerada por nuestra sensibilidad, cada vez más, si no existen mecanismos de mediación pertinentes. En el caso de la muestra sobre Hitler, esta dificultad se pensó previamente, por lo que el énfasis no estuvo solo en los mensajes directos que se entregaban a los visitantes, sino más bien en la experiencia sensorial completa que el público tendría y que debía guardar distancia de esta carga negativa. La estrategia consistió, según Thamer (2011, 95), en “quebrar la fuerza de las imágenes con contraimágenes, es decir, poner al descubierto y desmentir los mensajes políticos y las leyendas del régimen y las imágenes que este produjo como tales”. La exhibición sobre Hitler demuestra que una reflexión histórica profunda sobre el problema de la representación en el caso de aquello que se tiende a llamar ‘monstruoso’ constituye el espacio donde el pasado y el presente se encuentran para actualizar una relación que muchas veces se da por sentada a partir de los consensos. De ahí que Thamer (2011, 101) concluya como uno de los resultados positivos de la muestra que “en lugar de la pregunta por si está permitido exhibir a Hitler (y el régimen nazi en conjunto), será todavía más fuerte en el futuro plantear la pregunta por *cómo* puede hacerse”.

En el caso alemán, vemos continuamente esta ambigüedad en exhibiciones, ceremonias y exposiciones que se arriesgan al exponer

²⁰ En principio, el recurso a Burke (1807) puede parecer antojadizo, pero su reflexión particular al interior de la historia de lo sublime está en curiosa sintonía con aproximaciones contemporáneas como, por ejemplo, la de Bleiker (2009). Su consideración sobre el deleite —rechazada por Kant y, en consecuencia, por la tradición estética que recuperó a este último desde la década de 1970 en Francia— hace de su teoría una propuesta más psicológico-emocional que metafísica. Para él, lo sublime tiene sentido en el marco de una pulsión de autoconservación, del temor, de los efectos que una experiencia tal puede tener en el sujeto que la padece y se mantiene, entonces, hasta cierto punto en línea con las propuestas de un Pseudo-Longino, todavía retórico, preocupado por la aficción de lo sublime.

la violencia y el terror. Pese a que se señala una y otra vez que las exhibiciones van a 'quebrar la violencia' mostrando imágenes de víctimas y victimarios, en efecto, lo que sucede mediante esta 'yuxtaposición' —celebrada en la medida en que ofrece múltiples perspectivas— es que a veces únicamente confirma la fascinación por la violencia, en detrimento de muestras que abordan casos de resiliencia. Las víctimas y los sobrevivientes sirven a fin de cuentas solo para ilustrar los efectos de dicha violencia,²¹ empoderando o realzando justamente lo que se quiere objetar, criticar o denunciar. Puede incluso llevar a un cierto goce o fascinación del trauma en la experiencia estética del horror que produce sublimidad, y por ello se corre siempre un riesgo al vulgarizar o normalizar en exceso las referencias a lo 'monstruoso'.²²

Los casos analizados evidencian que muchas veces, aunque se tomen precauciones museográficas y estéticas, se producen efectos colaterales incontrollables a partir del guion inicial concebido por los especialistas. Por esto, nos parece necesario reflexionar sobre la representación del mal y los efectos de los dispositivos que materializan y evocan a perpetradores y víctimas en los museos, porque son estos dispositivos y su manera de representar la violencia aquello que, por un lado, renueva nuestras concepciones sobre lo monstruoso y lo humano al transformar la experiencia y, por otro, nos entrega un lenguaje más o menos apropiado para referirnos a la perpetración.

²¹ Otro ejemplo interesante es la exhibición permanente 'Fascinación y terror', en el Centro de Documentación del Partido Nazi desde el año 2001. Esta se aloja en una de las principales estructuras de reunión del Partido Nazi en el sudeste de Núremberg, en un edificio diseñado por Albert Speer. Aunque "en las salas destinadas a la exposición permanente se ha mantenido el carácter de la obra bruta que, con sus techos de hormigón y paredes de ladrillo puro, crea un ambiente frío y distante que se adapta bien al tema general de la exposición" (Brinkmann 2002, 84-85), o donde "el color de la luz se vuelve 'frío' (con un tono azul) en la medida en que el visitante se aproxima al terrible desenlace que tuvo la historia del Tercer Reich" (Brinkmann 2002, 85), no podemos obviar el impacto que la misma genera en el espectador que se encuentra por primera vez ante tal demostración monumental de poder. Véase la exposición en Museen Nürnberg (2022). Esta ambigüedad podemos apreciarla también en las imágenes del bombardeo del Palacio de la Moneda en septiembre de 1973: si por un lado constituye para muchos un ejemplo paradigmático de los excesos de la violencia y del terrorismo de Estado, por otro refuerza una posición de poderío que puede admirarse en toda su magnitud, dándose aquella fusión entre "una estética del horror con una estética de la belleza" que Bleiker (2009, 71) adscribe al terrorismo a nivel global.

²² De ahí que algunos se pregunten si la necesidad de mantener lo monstruoso fuera del alcance de lo sublime —desde Aristóteles en adelante— puede tener éxito "exorcizando el goce de la cosa" (Rogozinski 2011, 167).

3. Representar lo representable

La dificultad se acrecienta cuando la faceta monstruosa y fascinante de la violencia extrema se oculta bajo la mirada rutinaria de la violencia técnica, banal²³ y fría, o cuando es disimulada por los aspectos humanos y triviales de la vida cotidiana. En las exhibiciones sobre la Segunda Guerra Mundial, aprovechando la proclividad de los funcionarios nazis en registrar los aspectos cotidianos de su trabajo —incluso mientras actuaban como perpetradores—,²⁴ esta suerte de normalización tiene lugar principalmente en fotografías que muestran el día a día del perpetrador y en videos donde lo vemos hablar como una persona común y corriente. En el apartado anterior, revisamos cómo algunas apuestas museográficas intentaban representar el aspecto monstruoso de la violencia, limitando su exposición o deformándola a los sentidos del espectador. Sin embargo, es más difícil llevar a cabo dichas estrategias cuando los perpetradores representados no encarnan a las figuras centrales asociadas a la monstruosidad de la violencia de manera tan vehemente (una cosa es representar a Hitler o al alto mando nazi y otra a subalternos o a guardias de prisión, toda vez que su posición jerárquica al interior de una estructura influye en el modo en que atribuimos responsabilidad tanto social como jurídicamente) o cuando se exhiben además perspectivas humanas de los victimarios con el fin, por ejemplo, de ofrecer una mayor y mejor comprensión histórica del agente en cuestión, posición que empero puede, al mismo tiempo, producir ambigüedades y confusiones éticas relevantes.

Como lo señala Paul Lowe (2012, 189): “Existe un potencial considerable al examinar imágenes asociadas con atrocidades pero que no representan el hecho mismo de violencia ni a la víctima, sino a las circunstancias alrededor de las cuales tales actos ocurrieron”. En algunos

²³ Aunque esto no constituye un objetivo del presente artículo, permítasenos indicar que es Arendt, con su lectura ya canónica de Eichmann, quien ha dado forma al problema de la banalidad del mal: del mal radical al mal banal. La falta de reflexión sería, para esta versión de Arendt (distinta de la que podemos ver en su texto sobre los orígenes del totalitarismo), todavía más perniciosa que la natural tendencia al mal; véase Arendt (2006). Si bien el concepto popularizado por Arendt suele aplicarse al caso nazi, ha sido utilizado también por otros estudios. Véase por ejemplo la influencia que Scott Straus (2006, 4) reconoce a la idea de banalidad del mal en su investigación sobre el genocidio en Ruanda.

²⁴ Para estudiar con más detalle la cuestión del registro obsesivo por parte de los perpetradores, véase Struk (2004).

casos, estas representaciones pueden ocasionar una familiaridad trivial con lo representado, porque el espectador puede vincular a su propia realidad común y corriente las circunstancias ordinarias que se exhiben en la muestra. Esta especie de experiencia colonizada es, sin embargo, más riesgosa por cuanto el espectador resulta incapaz de advertir su violencia implícita. Según el mismo Lowe (2012, 189), “este tipo de imágenes de la *ausencia* de la violencia pueden llevar al observador hacia un compromiso imaginativo con la naturaleza de la atrocidad y la naturaleza de aquellos que la perpetraron”. Además, si consideramos que estas fotografías de las monstruosidades nazis están en blanco y negro, se refuerza aún más el carácter “realista y objetivo” que socialmente se le adscribe al registro fotográfico (Bourdieu 1998, 74).

Para ahondar en este problema, Lowe (2012) nos propone otra experiencia museográfica alemana: la exposición de las fotografías de ‘la bestia de Belsen’ Josef Kramer, excomandante de las cámaras de gas en Auschwitz.²⁵ Las primeras fotografías de Kramer, juzgado por una corte militar británica en Luneburgo en 1945, fueron puestas a disposición del público general en el año 2005 por el Imperial War Museum de Inglaterra. Algunas de ellas nos parecen interesantes por cuanto reflejan justamente esta tensión de la que hemos hablado entre lo monstruoso y la representación humana del mal. En la clásica fotografía en la que aparece flanqueado por soldados británicos que lo escoltan mientras el excomandante camina con grilletes, vemos que una serie de detalles cotidianos diluyen todo tipo de monstruosidad que pudiese evocar su fi-

²⁵ Tomamos este caso por ser quizás el más paradigmático sobre este tema. Otro caso interesante, que por motivos de extensión no podemos explorar, es el de las fotografías cotidianas de perpetradoras como Irma Grese, Elisabeth Volkenrath o Ilse Koch, las cuales no solo evidencian el ámbito ‘femenino’ de esta banalidad del mal, sino que también resultan fundamentales para comprender el fenómeno de la perpetración más allá de los roles de género preestablecidos socialmente. Cabe destacar, además, que estos casos no se consideran acá porque por lo general la exhibición de perpetradores en museos se concentra en figuras masculinas (Meyer 2018, 226). Como lo sostienen Knittel et al. (2017), “al cometer actos de extrema violencia, estas mujeres son a menudo vistas como habiendo trascendido los límites tradicionales de género y adoptando características masculinas que les permiten realizar tareas consideradas por la sociedad como fundamentalmente situadas en contra de las nociones de femineidad. [...] [E]ste discurso que rodea a las perpetradoras corre el riesgo de minimizar la agencia de las mujeres en la comisión de actos de violencia política, al extremo de que estos discursos presentan a las perpetradoras como manipuladas para realizar actos de violencia contra su voluntad, ya sea por miedo o a través de un proceso de adoctrinamiento que ellas no pudieron o no quisieron resistir” (Knittel et al. 2017, 8). Ver al respecto Harvey (2003), Rowland (2013), Century (2017) y Luhmann (2018).

gura.²⁶ Como lo señala Lowe (2012), la imagen parece un montaje teatral con visos extraños:

[U]n par de pantalones colgando de una ventana en el edificio que está atrás, posicionados perfectamente para balancear el resto del marco; la puerta justo a la derecha del oficial está abierta, y adentro puede verse un excusado. Socavando todo el drama, el detalle surrealista del excusado es un recuerdo de 'la banalidad del mal'. (Lowe 2012, 195)

Por último, Lowe (2012) apunta también a las imágenes más problemáticas de Kramer: aquellas que están en el álbum personal del SS Karl Höcker, el cual incluye una serie de fotografías tomadas durante 1944 en Auschwitz y que fue donado en 2007 al Museo del Holocausto en Washington.²⁷ El álbum contiene fotografías en las cuales oficiales y administrativos nazis aparecen felices, disfrutando de todo tipo de actividades comunes y corrientes. Entre otras, podemos destacar aquella que muestra un gran coro compuesto por la alta jerarquía de las SS,²⁸ donde está Höcker jugando con su perro alsaciano²⁹ y prendiendo velas en un enorme árbol de navidad,³⁰ o aquella en la que un grupo de auxiliares femeninas disfrutaban la interpretación que un oficial hace con un acordeón.³¹

Exponer el carácter doméstico, banal y cotidiano de estas fotografías, sin una mediación museográfica que las contextualice, es un ejemplo claro de lo que hemos identificado como una excesiva humanización de la violencia. Nos parece de suma importancia cuestionar la falta de mediación o de curatoría en la exhibición de las imágenes, considerando actualmente, además, que este tipo de fotografías concuerda con un clima de época en el que, como lo sostiene Schinkle (2004, 166), se impone

²⁶ Es posible verla en el siguiente link: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205194195> [16 de mayo 2022].

²⁷ Las imágenes se exhiben en la muestra permanente 'Auschwitz through the lens of the SS: photos of nazi leadership at the camp'. Disponible en <https://www.ushmm.org/collections/the-museums-collections/collections-highlights/auschwitz-ssalbum> [16 de mayo 2022].

²⁸ En la fotografía están Karl Höcker, Rudolf Höss, Josef Mengele, Josef Kramer, entre otros. Disponible en <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1163609> [16 de mayo 2022].

²⁹ Disponible en <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1163620> [16 de mayo 2022].

³⁰ Disponible en <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1163598> [16 de mayo 2022].

³¹ Disponible en <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa1163586> [16 de mayo 2022].

una especie de “fascinación por lo cotidiano, una preocupación por lo vernacular, una visión ‘ordinaria’ más que ‘extraordinaria’”.

En definitiva, ¿cómo exhibir imágenes que representan el aspecto banal del mal? ¿Cómo determinar si deben o no ser exhibidas, bajo qué circunstancias, a partir de qué tipo de mediaciones? Las imágenes cotidianas de los perpetradores de la Alemania nazi o de la dictadura chilena ¿pueden distinguirse del mal que socialmente les hemos adscrito en los casos en que dichas imágenes no evocan la violencia? “¿Cuál es el valor educacional de promover, en estudiantes y visitantes de museos y otros sitios, el imaginar cómo se sintió ser un perpetrador?” (Knittel et al. 2017, 18), porque si ha sido la empatía una herramienta en la composición de diversas muestras orientadas a explicar la posición de las víctimas, es distinto apelar al mismo recurso para comprender el papel histórico que juega el perpetrador no solo en los acontecimientos de violencia, sino en su representación museográfica. Preguntas como estas deben estar presentes a la hora de pensar qué representar del ‘mal’ y cómo, así como a los perpetradores en el espacio público, sobre todo en la medida en que los nuevos espectadores del museo están cada vez más lejos temporalmente del acontecimiento, y el acercamiento que poseen es siempre mediado por el uso de fotografías, películas o visitas a espacios de memoria.

Un último ejemplo que podemos comentar lo constituye la ya aludida muestra de la guardia femenina de Ravensbrück,³² donde parte de la monstruosidad del mal es también exhibida a partir de sus rasgos cotidianos y banales. Por ejemplo, a través del testimonio de la guardia Anna G., quien afirma que “las prisioneras me cuidaban bien. Ellas me querían. Cuando había algo bueno para comer y yo estaba de guardia, frecuentemente preguntaba ‘¿qué está pasando hoy? ¿Dejaron algo para mí?’ ‘Sí, tenemos de todo’, decían. ‘El *Sauerbraten* estaba realmente bueno” (Luhmann 2018, 256). El estudio de Susanne Luhmann nos muestra cómo en este caso la museografía se hace cargo del problema que implica la posible empatía del público con el perpetrador: se intenta quebrar este aspecto monstruoso y a la vez banal oponiendo otra memoria. Sostiene Luhmann:

³² Disponible en: <https://www.ravensbrueck-sbg.de/en/exhibitions/permanent-exhibitions/in-the-ss-auxiliary-the-female-guards-of-the-ravensbrueck-womens-concentration-camp/> [16 de mayo 2022].

Podría decirse que la exhibición atraviesa la distancia entre dos memorias en conflicto: la memoria de las prisioneras y la memoria de los guardias. Entre estos dos testimonios desplegados se encuentra también la ambivalencia que motiva esta exhibición. La inclusión de la memoria del perpetrador al final sugiere que a los visitantes se les puede en último término confiar la escucha de las voces de los guardias,³³ contextualizadas ahora dentro del marco operativo más amplio que la exhibición provee. Pero el escudo proporcionado a esta estación de escucha situada detrás de una muralla al final de la exhibición, junto con las silenciosas instrucciones didácticas que buscan situar estos testimonios, también sugiere que no se puede confiar en los visitantes lo suficiente como para comprender bien estos videos. Los textos exhibidos que los acompañan establecen su interpretación: que existe poca voluntad por parte de las exguardias de reflexionar críticamente sobre su rol en el sistema de terror nazi; pocas están dispuestas a ser entrevistadas y las que acceden lo hacen solo bajo la condición del anonimato. Ellas tienden a verse como víctimas, se sostiene, al mismo tiempo que desplazan a las víctimas de la memoria. (Luhmann 2018, 256-257)

Vemos en el caso anterior una curatoría mediada que intenta hacerse cargo de los alcances y repercusiones de la representación pública del mal cuando este exhibe notas que pueden ser consideradas como 'normales' o 'humanas'. En suma, la yuxtaposición entre los diversos testimonios de las víctimas y las palabras de las victimarias, así como un contexto que ofrece cierto marco a la interpretación de los visitantes constituyen elementos que relevan el aspecto eminentemente ético de la narrativa museográfica testimonial, la cual debería operar a contrapelo tanto de la estetización apologética de la violencia como de la normalización del horror.

4. Conclusiones

A lo largo de este artículo nos hemos concentrado en el análisis de diversos casos de representación museográfica relativa a la representación de los perpetradores a partir de la noción de 'lo monstruoso'. Nuestro objetivo ha sido enfatizar la dificultad que conlleva la exhibición del perpetrador, toda vez que la violencia en la comisión de sus actos genera repudio, pero que, asimismo, reproducida en el marco del museo, puede adquirir visos apologéticos sin la mediación necesaria. Hemos constatado que el

³³ A diferencia de lo que vimos acerca de la monstruosidad de Hitler en la exposición del Museo de Historia de Berlín de 2010.

mayor inconveniente en tales muestras dice relación con una postura que el museo ha de adoptar con respecto al énfasis medial o respecto del horror de los actos del perpetrador, lo que en la discusión se nomina comúnmente como ‘monstruoso’, o en el aspecto ‘humano’ o ‘corriente’ del sujeto que perpetra. Si, por un lado, se corre el riesgo de estetizar la violencia del perpetrador, estetización que evoca el displacer que la teoría de la estética ha llamado ‘sublime’, un cierto deleite ocasionado por el horror (por ejemplo, Burke 1807, 48-49), por el otro la normalización de la violencia pone abiertamente en riesgo los sentidos de la audiencia al producir no solo una incómoda empatía, sino también un peligroso acostumbamiento. Quizá por ello lo monstruoso habría de entenderse como una entre otras “experiencias históricas sublimes”, cuyo carácter descansa “en su resistencia a la representación o a la explicación, al estar ellas más allá de la capacidad del simple lenguaje para redescrirlas en términos comunicables” (Jay 2018, 435).

Las metodologías que han dado nacimiento a las narrativas museográficas, así como las maneras en que las exhibiciones son concebidas, deberían estar disponibles al público y formar parte de los materiales a disposición de los espectadores. A la vez, el análisis de las exposiciones museográficas nos ha hecho constatar que el ‘cómo’ es fundamental para pensar en los efectos que la muestra tiene en los visitantes. Los casos de museografía alemana analizados han hecho evidente, por lo demás, que los modos de representación son siempre singulares, y que es necesario que así sea: no se puede establecer una rúbrica abstracta para la representación de perpetradores en el espacio público; es necesario considerar que la experiencia del museo conjuga una historicidad determinada con un pasado que se hace actual en la interpretación del espectador. En esta experiencia de síntesis, la mediación de la muestra opera como un catalizador que puede evitar los riesgos de una apología y los de una banalización. Solo entonces nos es posible pensar, *qua* asistentes de la muestra, en la ‘responsabilidad’ del agente, no solo en su monstruosidad o humanidad. Y si los perpetradores son parte de un colectivo que debe hacerse cargo de su propia historia, no solo la responsabilidad de los victimarios debe ser estudiada, determinada y exhibida, sino también la responsabilidad social que da contexto a la actividad de los individuos.

Bibliografía

- Acosta, M.R. 2012. Desde el umbral de las palabras: sobre lo sublime a partir de Pseudo-Longino. *Revista de Estudios Sociales* 44, 91-101.
- Adams, J. y Vice, S. 2013. *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. London: Vallentine Mitchell.
- Anderson, M. 2018. Perpetrator Trauma, Empathic Unsettling, and the Uncanny: Conceptualizations of Perpetrators in South Africa's 'Truth Commission Special Report'. *Journal of Perpetrator Research* 2(1), 95-118.
- Andrade, P. 2017. Presentación. En Museo Histórico Nacional, *Hijos de la libertad. 200 años de independencia*. Santiago: Museo Histórico Nacional. Disponible en: https://www.mhn.gob.cl/618/w3-article-85161.html?_noredirect=1 [23 de mayo 2022].
- Arendt, H. 1967. *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt.
- Arendt, H. 1992. *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arendt, H. 2006. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Books.
- Arriagada Veyl, P. e Ibarra Becerra, V. 2021. Sobre la noción de lo monstruoso en la filosofía crítica de Immanuel Kant. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 25(2), 287-306.
- Bielby, C. y Murer, J.S. (eds.) 2018. *Perpetrating Selves*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Bleiker, R. 2009. *Aesthetics and World Politics*. London: Palgrave Macmillan.
- Bourdieu, P. 1998. The Social Definition of Photography (73-98). En Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J.-C. y Schnapper, D. (eds.), *Photography. A Middle-Brow Art*. Oxford: Polity Press.
- Brinkmann, S. 2002. La fascinación del terror: El nuevo Centro de Documentación en Núremberg. *Aula-Historia Social* 10, 81-91.
- Browning, C. 1992. *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*. New York: Harper Collins.
- Burke, E. 1807. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- Cassin, B. 2014. *Sophistical Practice. Toward a Consistent Relativism*. New York: Fordham University Press.
- Century, R. 2017. *Female Administrators of the Third Reich*. London: Palgrave Macmillan.
- De Man, P. 1996. *Aesthetic Ideology*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Feld, C. y Salvi, V. 2016. Presentación. Cuando los perpetradores hablan. Dilemas y tensiones en torno a una voz controvertida. *Rúbrica Contemporánea* 5(9), 1-10.
- Fulbrook, M. 2012. *A Small Town near Auschwitz: Ordinary Nazis and the Holocaust*. Oxford: Oxford University Press.
- Fulbrook, M. 2018. *Reckonings: Legacies of Nazi Persecution*. Oxford: Oxford University Press.
- Goldberg, Z.J. 2019. A Relational Approach to Evil Action: Vulnerability and Its Exploitation. *Journal of Value Inquiry* 53, 33-53.
- Harvey, E. 2003. *Women and the Nazi East: Agents and Witnesses of Germanization*. New Haven: Yale University Press.
- Hatzfeld, J. 2005. *Machete Season: The Killers in Rwanda Speak*. New York: Farrar Straus Giroux.

- Hilberg, R. 1992. *Perpetrators, Victims, Bystanders: The Jewish Catastrophe, 1933-1945*. New York: Harper Collins.
- Hinton, A.L. 2004. *Why Did They Kill? Cambodia in the Shadow of Genocide*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Jay, M. 2018. Sublime Historical Experience, Real Presence and Photography. *Journal of the Philosophy of History* 12, 432-449.
- Joignant, A. 2018. El museo como provocación. *La Segunda*, 15 de mayo, 13. Disponible en: <https://coes.cl/opinion-el-museo-como-provocacion/> [19 de junio 2022].
- Journal of Perpetrator Research. About this Journal. *Journal of Perpetrator Research*. Disponible en: <https://jpr.winchesteruniversitypress.org/> [9 de agosto 2021].
- Kant, I. 1992. *Crítica de la facultad de juzgar (KdU)*. Caracas: Monte Ávila.
- Knittel, S.C., Critchell, K., Perra, E. y Ümit Üngör, U. 2017. Editors' Introduction. *Journal of Perpetrator Research* 1(1), 1-27.
- Knittel, S.C. y Goldberg, Z.J. (eds.) 2020. *The Routledge International Handbook of Perpetrator Studies*. New York: Routledge.
- Lazzara, M. 2011. Dos propuestas de conmemoración pública: Londres 38 y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. *A Contra Corriente* 8(3), 55-90.
- Lewis, I. 2017. *Women in European Holocaust Films. Perpetrators, Victims and Resisters*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Lowe, P. 2012. Picturing the Perpetrator (189-200). En Batchen, G., Gidley, M., Miller, N.K. y Prosser, J. (eds.), *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*. London: Reaktion Books.
- Lyotard, J.-F. 1988. *L'Inhumain*. Paris: Galilée.
- Luhmann, S. 2018. Managing Perpetrator Affect: The Female Guard Exhibition at Ravensbrück (247-269). En Bielby, C. y Murer, J.S. (eds.), *Perpetrating Selves*. Cham: Palgrave Macmillan.
- McGlothlin, E. 2006. *Second-Generation Holocaust Literature. Legacies of Survival and Perpetration*. Rochester, NY: Camden House.
- Meyer, B. 2018. Identifying with Mass Murderers? Representing Male Perpetrators in Museum Exhibitions of the Holocaust. En Bielby, C. y Murer, J.S. (eds.), *Perpetrating Selves*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Museen Nürnberg 2022. The 'Fascination and Violence' Permanent Exhibition, 2001-2020. Disponible en: <https://museums.nuernberg.de/documentation-center/permanent-exhibition/fascination-and-terror/> [19 de junio 2022].
- Paterson, T. 2010. Germans Nervous over Hitler Exhibition in Berlin. Disponible en: <https://www.belfasttelegraph.co.uk/news/world-news/germans-nervous-over-hitler-exhibition-in-berlin-28564627.html> [5 de enero 2021].
- Pearce, C. 2013. Visualising 'Everyday' Evil: The Representation of Nazi Perpetrators in German Memorial Sites (207-230). En Adams J. y Vice, S. (eds.), *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. London: Vallentine Mitchell.
- Rancière, J. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rogozinski, J. 2011. The Sublime Monster (159-168). En Loose, D. (ed.), *The Sublime and Its Teleology: Kant-German Idealism-Phenomenology*. Leiden: Brill.
- Rowland, A. 2013. Reading the Female Perpetrator (129-143). En Adams, J. y Vice, S. (eds.), *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. London: Vallentine Mitchell.
- Salvi, V. 2019. Derechos humanos y memoria entre los familiares de represores en la Argentina. *Papeles del CEIC* 2, 1-14.

- Schinkle, E. 2004. Boredom, Repetition, Inertia: Contemporary Photography and the Aesthetics of the Banal. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 37(4), 165-184.
- Straus, S. 2006. *The Order of Genocide: Race, Power, and War in Rwanda*. New York: Cornell University Press.
- Struk, J. 2004. *Photographing the Holocaust. Interpretations of the Evidence*. New York: Routledge.
- Thamer, H.-U. 2011. Hitler im Museum? Ein Erfahrungsbericht zur Ausstellung 'Hitler und die Deutschen'. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 8, 88-101.
- Waller, J. 2002. *Becoming Evil: How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, T. y Buckley-Zistel, S. (eds.) 2018. *Perpetrator and Perpetration of Mass Violence. Action, Motivations and Dynamics*. New York: Routledge.
- Wojak, I. 2020. Repensar la historia. La cultura alemana de la memoria, el proceso Auschwitz y el fiscal general doctor Fritz Bauer (97-117). En Arriagada, P., Ibarra, V. y Silva, B. (eds.), *La urgencia de la memoria*. Santiago: LOM.
- 24horas.cl. 2018. Polémica por figuración de Augusto Pinochet en exposición del Museo Histórico Nacional. *24horas.cl*, 8 de mayo. Disponible en: [24horas.cl/nacional/polemica-por-figuracion-de-augusto-pinochet-en-exposicion-del-museo-historico-nacional-2707158](https://www.24horas.cl/nacional/polemica-por-figuracion-de-augusto-pinochet-en-exposicion-del-museo-historico-nacional-2707158) [9 julio 2021]. *EP*