

Death is a photograph. But also a movie

Juanjo Monsell
Juan.Monsell@uv.es



Vicente Sánchez-Biosca: *La muerte en los ojos. Qué perpetran las imágenes de perpetrador*, Madrid, Alianza Editorial, 2021, 301 pp.

La vinculación entre fotografía y muerte ha estado presente desde que la práctica de la primera se popularizase, si bien es cierto que ha variado en función del espacio, tiempo y uso fotográfico¹. Esta conexión ha sido estudiada detalladamente desde la teoría de la fotografía, tal y como demuestran, entre otros, los trabajos de Susan Sontag² y Roland Barthes. En relación con este, resulta ineludible citar su única obra dedicada íntegramente a la fotografía: *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980). En ella, el teórico francés parte de experiencias personales

1. Ejemplo de ello es una de las primeras prácticas culturales que se popularizó en diferentes estratos sociales tras la publicación de los detalles del procedimiento fotográfico del daguerrotipo en 1839 por parte de la Académie des sciences francesa: la fotografía post-mortem. Tal y como apunta Nancy M. WEST («Camera Fiends: Early Photography, Death, and the Supernatural», *The Centennial Review*, 40 (1996/1), pp. 172-173), tras la voluntad de captación en imágenes de cuerpos sin vida subyacía la necesidad de oponerse a la muerte como acontecimiento. En la imagen, el cuerpo podía permanecer invariable y accesible para la posteridad. En este sentido, el fotógrafo decimonónico poseía la capacidad de transformar a los muertos en semivivos.
2. Cabe citar a este respecto una de las frases más famosas de la primera novela de Susan SONTAG (*The Benefactor*, Nueva York, Farrar Straus & Giroux, 1963): «Life is a movie. Death is a photograph».

para indagar en el estatuto ontológico de la fotografía y, en última instancia, reflexionar sobre la muerte. Para Barthes, el ser fotografiado equivale a una microexperiencia de la muerte, puesto que implica la espectralización del sujeto que aparece en la imagen. Accionar el disparador de la cámara equivale a arrebatar una parte de su vida a lo fotografiado.

Hay en dicha obra dos hallazgos que conviene destacar: por una parte, en el capítulo 1, el referido al reflejo de la Historia en la mirada del sujeto fotografiado;³ por otra, en el capítulo 39, el que destaca la equivalencia entre temporalidad de la muerte inminente –el *cela será*– y temporalidad de la muerte ya acontecida del sujeto fotografiado –el *cela a été*–.⁴ Ambos resultan fundamentales para comprender la derrota del tiempo que acaece en toda imagen y la concepción de la fotografía como catástrofe que ya ha tenido lugar. Pero también inauguran dos materias de reflexión –la *mirada* y la *muerte* de lo fotografiado– especialmente relevantes dentro del último libro del catedrático de Comunicación Audiovisual Vicente Sánchez-Biosca: *La muerte en los ojos* (2021). En este caso, los ojos del título no remiten a los de un sujeto fotografiado genérico, sino a dos tipos de miradas concretas: por una parte, la del sujeto dispuesto a torturar o ejecutar y, por otra, la del sujeto instituido como víctima de violencia. La muerte, por su parte, no debe ser concebida como suceso que acontece de manera independiente a la práctica fotográfica, sino que se encuentra ligado con el accionar el disparador de la cámara. La razón de ello estriba en el objeto de análisis en la obra. Se trata de imágenes de perpetrador, esto es, imágenes fotográficas, cinematográficas o de otro tipo tomadas por aquellos que cometen actos criminales.⁵ Es decir, aunque los ojos de la víctima formen parte del referente de la imagen, es en lo que queda oculto en lo que indaga esta obra: la mirada del ejecutor, que queda impresa en la propia composición de la imagen. La muerte se refleja en la mirada de la víctima porque es proyectada desde el otro lado del objetivo.

La obra consta de los siguientes apartados: agradecimientos, introducción general, cinco capítulos, epílogo, referencias bibliográficas e índice onomástico. La introducción general cumple una función doble: por un lado, mediante la utilización de un ejemplo literario, facilita la entrada del lector en el terreno de las imágenes de perpetrador y, por el otro, presenta los conceptos fundamentales para la comprensión de la obra. Los capítulos aparecen divididos en dos bloques. Mientras que el primero, compuesto por los capítulos 1 y 2, es marcadamente teórico y se focaliza en la genealogía del objeto de estudio, ejemplos de imágenes de perpetrador y propuestas metodológicas de análisis, los tres capítulos siguientes, que constituyen el segundo bloque, están centrados en el análisis formal e histórico de imágenes de perpetrador pertenecientes a tres escenarios –y, por

3. Roland BARTHES: *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Gallimard, 1980, pp. 13-14.

4. *Ibid.*, pp. 148-151.

5. Marianne HIRSCH: «Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory», *The Yale Journal of Criticism*, 14 (2001/1), p. 25.

ende, a tres conflictos– diferentes: el capítulo 3 se ocupa de fotografías enmarcadas en el contexto de España en los albores de la Guerra Civil –julio de 1936–; el capítulo 4 lidia con imágenes producidas en el contexto del gueto de Varsovia durante la primavera de 1942; el capítulo 5 se ocupa de fotografías tomadas entre 1976 y 1978 en el contexto de la prisión S-21 de la Kampuchea Democrática. El epílogo, además de destacar las ideas más relevantes del libro, liga lo expuesto en el texto con la experiencia personal del autor.

La introducción, «Más que imágenes», se inicia con un pasaje de *Pastoral Americana* (1997) que ejemplifica uno de los rasgos inherentes a las imágenes de atrocidades: su capacidad para disrumir la concepción de la imagen como expresión verosímil de la realidad objetiva. Tal y como indica Sánchez-Biosca, la noción de representación es insuficiente para aprehender este género visual debido a tres cuestiones. En primer lugar, porque el impacto que provocan desestabiliza la condición narrativa de la imagen; en segundo lugar, porque su patetismo aflige al espectador en lugar de despertar su empatía; en último lugar, por su doble carácter performativo: además de provocar una acción en el espectador, estas imágenes consuman una acción violenta al ser producidas. En definitiva, se trata de imágenes que aspiran a ser «más que imágenes».⁶

Estas características son exacerbadas hasta el límite dentro del género visual de las imágenes de perpetrador. Para lograr desentrañar los significados contenidos en ellas,⁷ el estudio aborda seis series de cuestiones: identidad y relación entre los autores de las imágenes y de los crímenes; intención del registro visual; interacción entre los sujetos implicados en la acción; capacidad del registro de una acción violenta de generar vínculos en un nivel intragrupal; razones que hacen que el material acabe en manos de miembros ajenos al grupo; presentación del material en público. Esta séxtuple interrogación trata de hacer inteligibles tanto los actos criminales representados en estas imágenes como su concepción y la psicología oculta tras ellos. Las características particulares de los crímenes obligan a concebir cada imagen como única e irreductible. Por ello, resulta indispensable para su análisis una doble mirada: la del historiador generalista y la del historiador de las imágenes. Y es, precisamente, mediante la coadyuvancia de ambas competencias como Sánchez-Biosca analiza los tres casos de estudio del libro en su producción y función, en su migración y en sus apropiaciones por otros discursos.

La parte primera, «Del odio en imágenes. Para una crítica de las imágenes de perpetrador», comienza con el capítulo 1, «De las imágenes de atrocidades a las

6. Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes de perpetrador*, Madrid, Alianza Editorial, 2021, p. 23.

7. Como apunta SÁNCHEZ-BIOSCA («Un archivo insomne: producción y migración de imágenes cinematográficas del ghetto de Varsovia», *História: Questões & Debates*, 61 (2014), p. 82), este material lleva impresas las condiciones extremas de su gestación: violencia, humillación, muerte, voyeurismo, obscenidad de la mirada, exhibicionismo e interés etnológico.

imágenes de perpetradores. Atavismos de la mirada». El capítulo abre con dos citas que apuntan hacia la materia de la que este se ocupa: lo revelado y lo oculto en las imágenes. Para ejemplificar estos aspectos, Sánchez-Biosca remite al vídeo del Dáesh denominado *A Message to America*. La Casa Blanca, al considerar el vídeo como acto terrorista, reconoció su cualidad performativa. Estas imágenes representan lo que ha sido teorizado como *muerte inminente*⁸ y llevan al límite el *instante decisivo* de la fotografía ideal.⁹ En este sentido, las imágenes de perpetrador son quintaesencia de la *imagen-acción* y de la imagen terminal. Reproducen, desde el punto de vista de los productores, una catástrofe ya acontecida: la de la muerte.

La correcta indagación en las imágenes de perpetrador depende de un estudio histórico-arqueológico. Su ascendencia puede rastrearse hasta las imágenes de atrocidades epitomizadas en el descubrimiento de los campos de concentración nazi en 1945 y enunciadas desde la posición del testigo. Estas son imágenes que muestran las consecuencias y no los crímenes en sí mismos y funcionan metonímicamente. Las imágenes de perpetrador, sin embargo, no buscan necesariamente testimoniar la barbarie, sino que nacen de un pacto vinculante en torno a una violencia performativa.¹⁰ El documento del crimen prolonga el momento violento al convertirlo en ligamen duradero de la comunidad que lo perpetró. Muestras de ello son el vídeo del grupo paramilitar serbio llamado Scorpions y las imágenes de Abu Ghraib.

El capítulo 2, «La enunciación visual de los perpetradores. Propuestas metodológicas de análisis», establece las bases para realizar un análisis adecuado. Las imágenes de perpetrador deben ser interrogadas según parámetros comunes a los aplicados al análisis de cualquier imagen de atrocidades, cuya importancia ha solido recaer en el instante fugaz captado por la cámara, la urgencia de su difusión y el patetismo de su consumo. Al tratarse de imágenes carentes de transparencia y contenedoras de una plusvalía de sentido, resulta imprescindible atender a la autoría, el contenido visual, el contexto de producción, los vínculos narrativos con otros documentos y la forma de difusión. La condición performativa de este tipo de imágenes obliga, sin embargo, a que la primacía del análisis recaiga en su enunciación. En ella convergen los sujetos implicados, el espacio y el tiempo.

En cuanto a los sujetos, el historiador debe atender a las grietas contenidas en la interrelación entre las dos acciones que componen la imagen: por un lado, la acción violenta cometida por determinados sujetos y padecida por otros; por

8. El concepto ha sido teorizado por Barbie ZELIZER (*About to Die. How Images Move the Public*, Nueva York, Oxford University Press, 2010).

9. El concepto ha sido teorizado por Henri CARTIER-BRESSON («El instante decisivo», en *Fotografiar del natural*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952).

10. Bien es cierto que existen otro tipo de fotografías enunciadas desde la posición del perpetrador, pero que no muestran ningún acto violento. Un ejemplo de ello son las contenidas en el *Höcker-Album*.

el otro, la relación entre autores de la toma y actores de la acción violenta. En lo concerniente al espacio, resulta necesario estudiar la materialidad de la escena del crimen, la topografía y los detalles. Dado que el espacio recogido en una fotografía es más reducido que el real en el que se inserta, las miradas surgidas de la fotografía apuntan al espacio ausente en el que acontece el acto de perpetración. En último lugar, en relación con el tiempo, debe discernirse si existe simultaneidad entre imagen y crimen o, por el contrario, la imagen representa una condensación narrativa pregnante. Una vez analizados estos tres elementos de la fotografía, se puede proceder a señalar ajustes y desajustes y el *inconsciente óptico*.¹¹

La parte segunda de la obra, «Tres escenarios, tres conflictos. El sueño de matar dos veces», comienza con el capítulo 3, «España, julio de 1936. El martirio de las cosas: una extraña perpetración». Este presenta una serie de imágenes de profanación.¹² El capítulo se inicia con seis planos pertenecientes al *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*. Estos fueron captados desde el exterior de la verja del convento de las Salesas en julio de 1936 y sonorizados con un texto de índole anticlerical y gritos de muchedumbre. En ellos, la cámara se hace cómplice de lo representado: profanación de sepulturas. Al tratarse de imágenes de connivencia, deben ser consideradas imágenes de perpetrador.¹³ Con el paso del tiempo y su difusión, estas se convirtieron en iconos.

Estos clichés fueron conectados por la revista *l'Illustration* con otro acto de violencia simbólica: el fusilamiento simbólico del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles. Existen tres fotogramas filmicos que registran este acto. En ellos, aparece un pelotón de fusilamiento formado por diez hombres apuntando al monumento, lugar de culto y peregrinación, y una mujer con mono obrero observando la escena. Estas imágenes son registradas consustancialmente a la acción, por lo que deben ser ubicadas en el registro del perpetrador, si bien el sujeto enunciador es desconocido. Desde el momento en que se hicieron públicas, medios cercanos al fascismo y al nazismo se apropiaron de ellas y quedaron integradas en la Causa General.¹⁴

Estas dos series de imágenes de *martirio de las cosas*, caracterizadas por el registro visual cómplice del acto violento y por el acuerdo de perpetradores y cámaras, migraron desigualmente, arraigaron en la memoria de varias generaciones y se convirtieron simultáneamente en índices e iconos.

11. El término está tomado de Walter BENJAMIN (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Fráncfort, Suhrkamp, 1977).

12. Como apunta SÁNCHEZ-BIOSCA («El lado oscuro del corazón. Migración de imágenes de la profanación religiosa», *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 60-61 (2008/1), p. 108), para disfrutar de la destrucción de las imágenes sagradas de otros es necesario adoptar su psicología y creer en su valor sagrado.

13. De hecho, así fueron consideradas por el *Reichsminister* para la Ilustración Pública y Propaganda Joseph Goebbels.

14. La Causa General es el metarrelato legitimador de la sublevación militar mediante la demostración de los crímenes del enemigo.

El capítulo 4, «Primavera de 1942, gueto de Varsovia, imágenes de perpetradores para un archivo de la memoria», inicia con una escena rodada en mayo en 1942 en el gueto de Varsovia por un equipo de cineastas enviado por Goebbels. Procede del film inconcluso *Ghetto* o *Asien in Mitteleuropa*. Es un archivo que pretendía, mediante el uso del artificio, representar las formas de vida judía mediante una mirada moldeada por estereotipos. Sin embargo, las miradas fugaces que desafían a la cámara revelan su condición de simulación. El film está caracterizado por una incompletitud que permite desentrañar los órdenes y parámetros técnicos escogidos, así como los gestos de los actores. Es, en última instancia, un metadocumento involuntario de registro del último hálito de vida de una comunidad condenada a muerte.

Estas imágenes, desechadas por Goebbels por temor a que despertasen la compasión en lugar del repudio, fueron halladas por los soviéticos y, desde entonces, fueron utilizadas en filmes de denuncia, como *Le temps du ghetto* (1961) de Frédéric Rossif. Más adelante, en series de televisión y canales especializados, regresaron esclerotizadas, incuestionadas y convertidas en mera ilustración de la vida de los judíos o iconos del Holocausto. Actualmente siguen despertando interés entre cineastas y académicos, y muestra de ello es *A Film Unfinished* (2010) de Yael Hersonski, que gira en torno al rodaje cinematográfico. Estas imágenes devuelven en la era del archivo «el carácter espectral de aquel tiempo».¹⁵

El capítulo 5, «Phnom Penh, 1976-1978. Fotos de vigilancia e imágenes de perpetrador», comienza con la fotografía de identificación de Chan Kim Srun, esposa de un alto cuadro de los Jemeres Rojos caído en desgracia. La mecánica de la toma de estas imágenes señaléticas tiene un destino archivístico y habla de la puesta en marcha de un sistema complejo. En última instancia, deja constancia de una relación dialéctica entre obsesión por la individualidad y pragmática de la vigilancia dentro del régimen. La fotografía fue tomada en la prisión y centro de tortura S-21 y significaba la condena a muerte: registraba la última imagen y desencadenaba el proceso destructivo del sujeto. Se trata de una imagen de perpetrador, ya que el estatuto criminal define la mirada que la engendra y fija el destino del sujeto fotografiado. En este sentido, se puede hablar de *trial by camera*¹⁶ y de condición performativa de la imagen. La fotografía precedía a la ejecución por golpe en la nuca –y posterior degollamiento– en los *killing fields*.

El otro *mug shot* analizado, el de Hout Bophana –cuyo esposo fue purgado junto con el ministro Koy Thuorn–, está caracterizado por la pobreza iconográfica: es árido y escueto. Pero la narración que lo acompaña en los documentos de los perpetradores lo hace fértil. A pesar de las diferencias, ambas mujeres

15. Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: *La muerte en los ojos.*, p. 228.

16. El concepto ha sido teorizado por Nic DUNLOP (*The Lost Executioner. A Journey to the Heart of the Killing Fields*, Nueva York, Walker Publishing Company, 2006).

comparten algo: sus miradas se dirigen al dispositivo en un instante decisivo invertido, cuando se inicia su destrucción.

Los archivos del S-21 no fueron destruidos antes de la llegada de los soldados vietnamitas y el coronel Mai Lam propició la conversión del espacio en un museo donde exponer las atrocidades cometidas por los Jemeres Rojos para legitimar el nuevo régimen. La exposición del museo ocupó los cuatro edificios que constituían el núcleo de la prisión. Las fotos señaléticas pasaron a constituir la seña de identidad de la represión y el autogenocidio¹⁷ y se convirtieron en imágenes de expresión de una condena. Estas mismas imágenes e historias fueron apropiadas y difundidas posteriormente bajo diferentes formas: en forma de libro fotográfico –como la obra de Dominique Mérigard–, de exposiciones –como la del MoMA en su pequeña Gallery Three–, de obras teatrales –como *Photographs from S-21* (1997) de Catherine Filloux– o cinematográficas –como, entre otras, *Bophana. Une tragédie cambodgienne* (1996) o *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) de Rithy Panh–.

La obra concluye con el epílogo «Una imagen para el mal». Sánchez-Biosca remite a la historia de la gorgona Medusa como mito prefigurador de los misterios del régimen causal entre mirada y muerte. Los perpetradores poseen la muerte en los ojos, pero esta también se manifiesta en la mirada de quien va a morir. En esta relación dialéctica, sin embargo, debe ser inscrito un tercer personaje: el encargado de producir esa imagen que actualiza *ad infinitum* el acto violento. Solamente mediante los archivos por él generados y los detalles en ellos impresos puede comprenderse el crimen en todas sus dimensiones.

Esta consideración del fotógrafo y del cineasta como sujeto implicado en la mecánica de la muerte entronca con la aseveración realizada por Barthes en el capítulo 38 de su obra: todos los fotógrafos son agentes de la Muerte sin ser conscientes de ello. En ese mismo capítulo, el teórico francés destaca la paradoja de que fuese el mismo siglo el que inventase la Historia, memoria fabricada que abole el tiempo mítico, y la Fotografía, testimonio certero, pero fugitivo.¹⁸ Sánchez-Biosca ahonda en la conexión entre ambas disciplinas y pone de manifiesto, con gran maestría, la indispensabilidad del estudio de la imagen en relación con la historia, del archivo en relación con el relato, para la completa comprensión del crimen, pues ambos elementos se encuentran vinculados indisolublemente. No lo hace, como hiciera Barthes, partiendo desde la experiencia personal, sino desde el rigor y la erudición en historiografía y teoría de la imagen. *La muerte en los ojos* es un libro que, al mismo tiempo que abrumba por la precisión quirúrgica de los análisis de imágenes y por el calado de las reflexiones de ellos derivadas,

17. Tal y como apunta Raya MORAG («Big Perpetrator Cambodian Cinema, the Documentary Duel and Moral Resentment», *Screen*, 62, (2021/1), p. 37), la utilización de este concepto permite reconocer la condición inhumana del exterminio de otro que, antes de la revolución, era considerado parte del propio pueblo de los perpetradores.

18. Roland BARTHES, *La chambre claire...*, pp. 143-147.

tiende la mano al lector, gracias a un tono accesible y una voluntad de clarificación, para que este pueda adentrarse con facilidad en el terreno escarpado pero de necesario tránsito que vincula mirada y muerte.

.....
JUANJO MONSELL es investigador en formación en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universitat de València, donde también ha cursado el grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas y el máster universitario en Investigación en Lenguas y Literaturas. Su investigación se centra en la representación de la violencia de masas en el teatro europeo contemporáneo.