



CINE DOCUMENTAL Y GENOCIDIO. SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LOS PERPETRADORES

ZYLBERMAN, Lior

liorzylberman@gmail.com

Cátedra Zylberman, IAA, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Resumen

Este trabajo se desprende de una investigación en torno a las estrategias de representación de los genocidios en el cine documental, cuyo marco general fuera presentado en las Jornadas SI del 2017 para luego, en las del 2018, poner en discusión problemáticas relacionadas con la ética. En esta ocasión, la exposición se concentrará en proponer categorías de análisis para pensar la representación de los perpetradores.

En los últimos años, tal como señalan Sue Vice y Jenni Adams, ha tenido lugar el “*perpetrator turn*” (el giro al perpetrador) tanto en el análisis cultural como en las investigaciones históricas y sociológicas sobre el genocidio y otros crímenes de masa.

En ese sentido, la pregunta en torno a qué caracteriza a un perpetrador se encuentra en el epicentro de los debates en los estudios sobre genocidio, generando incluso una línea particular de investigación denominada “estudios sobre los perpetradores”.

El cine documental no es ajeno a este giro y en los últimos años varios títulos se han focalizado especialmente en esta figura. Con todo, eso no implica que el perpetrador haya estado marginado del documental en épocas anteriores sino todo lo contrario. Lo que existe, en consecuencia, son diversas modalidades en que el perpetrador es representado en la pantalla.

La ponencia, entonces, propone un cruce entre los estudios sobre genocidio con los del cine documental a fin de presentar una taxonomía

posible de las diversas modalidades de representación de los perpetradores en la pantalla documental, las características de cada una de ellas, sus posibilidades como también sus límites.

Palabras clave

Imagen como documento, Cine Documental, Genocidio, Perpetradores, Representación

Presentación

Este trabajo se enmarca en una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental. Luego de haber propuesto y analizado estrategias de representación para un posible abordaje integral del problema (Zylberman, 2018) la investigación continúa para centrarse en el análisis de la representación del “elemento humano” (Álvarez, 2001: 18), noción empleada para referirse a los diversos actores involucrados en un genocidio y en hechos de violencia de masas. En ese contexto, me interesa indagar en torno a la representación de los perpetradores, teniendo como objetivo en esta ponencia presentar una posible taxonomía de las representaciones de los victimarios en el cine documental.

Formas y modalidades de representación del victimario

A continuación, propongo sistematizar y distinguir las diversas modalidades en que el victimario ha sido representado en el cine documental. Estas no esperan ser normativas ni taxativas sino ser pensadas como tendencias, como estrategias de representación; en ese sentido, como se verá, un documental puede tender hacia una modalidad en particular como transitar por varias a la vez.

En esta ocasión entenderé representación en su acepción más común: hacer presente algo. La pregunta recae así en cómo se hace presente el victimario en las diversas producciones. Por otro lado, en la teoría del documental, la noción de modalidad o de modos remite en forma instantánea a la teoría de Bill Nichols; tomo así su noción de modalidades como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols, 1997: 67) pero también serán comprendidas, siguiendo a John Corner, como formas de “identificar algunas de las principales formas en que se organiza la comunicación en el documental” (Corner, 1996: 27).

Los siguientes dos cuadros dan cuenta de las diversas formas y modalidades de representación de los victimarios propuestas. El primer cuadro resulta más general y amplio, sugiriendo dos grandes formas discursivas de representación; mientras que el segundo, plantea las modalidades propiamente dichas. Cada título puede ser pensado en una zona específica como en intersecciones ya sea tanto entre las modalidades como las formas.

Cuadro 1

Visual
Verbal
<i>Formas discursivas</i>

Cuadro 2

Archivo	Declarativa
Evocativa	Participación
<i>Modalidades de representación</i>	

Por formas discursivas me remito a la noción de discurso narrativo, es decir, a las “técnicas significantes y las estrategias formales mediante las cuales un relato es referido a un lector o espectador” (San; Burgoyne, y Flitterman-Lewis, 1999: 107). En ese sentido, la forma visual se remite a pensar las diversas formas de (re)presentación en imágenes de los victimarios, ya sean éstas registradas por ellos mismos o bien registradas por otros ya sea en los momentos del exterminio o en forma posterior –entrevistas, recreaciones, cámaras ocultas, juicios, etc. Se encuentra así una gran variedad de títulos, que van desde los documentales de compilación como *De Nuremberg à Nuremberg* (Frédéric Rossif, 1989) o *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986) hasta los performativos como *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2014), encontrándose en el medio films como *Enemies of the People* (Thet Sambath y Rob Lemkin, 2009) o *Rwanda, Beyond the Deadly Pit* (Gilbert Ndahayo, 2009).

Por forma verbal, me remito a pensar las diversas formas de (re)presentación en el nivel de la expresión oral tanto de los propios victimarios como por otros: víctimas-sobrevivientes que se refieren a ellos, expertos, testigos e incluso la narración en off. Los diversos niveles llevan a análisis específicos, obligando a reparar y poner en tensión las formas en que los victimarios son (re)presentados en los documentales. Por ejemplo, resulta sugerente detenerse en cómo el registro del congreso del Partido Nacional-socialista en 1934 en Núremberg en *Triumph des Willens* (Leni Riefenstahl, 1935) es reutilizado en *Hitler, Eine Karriere* (Joachim Fest y Christian Herrendoerfer, 1977), para referirse a los diversos momentos históricos del nazismo o el mismo material filmado en el campo de Westerbork es empleado en forma más poética por Alain Resnais en *Nuit et brouillard* (1956) y por Harun Farocki en una forma más arqueológica en *Aufschub* (2007); así, mientras en la primera se anonimiza al victimario, al comandante del campo en la segunda posee nombre y apellido: Albert Gemmeker. En forma similar, en la primera parte de *Chronicle of a Genocide Foretold*

(Danièle Lacourse e Yvan Patry, 1996) se emplea el registro hecho por Nick Hughes, en el cual se ve cómo una familia es asesinada en una barricada en Kigali. En dicha serie, el registro se emplea para ilustrar el relato histórico del documental, mientras que *Iseta: Behind the Roadblock* (Juan Reina, 2008) tiene como único propósito darle una historia a ese registro, esforzándose por dar con nombres –y sus historias– de todos los implicados en esa imagen.

Cuatro modalidades

La primera modalidad será denominada “archivo”, contemplando así lo que comúnmente se refiere como material de archivo o imágenes de archivo; es decir, registros visuales tomados originalmente por alguien para luego ser editados y montados para crear una determinada película.

En esta modalidad predominan dos fuentes de imágenes: el registro de los propios victimarios en su tarea –ya sean tomadas por ellos mismos como por otros– o filmaciones generales que no remiten necesariamente al exterminio –por lo general resultan ser películas de propaganda, noticieros cinematográficos o televisivos o incluso también generadas por los propios victimarios–. Los títulos que prevalecen en esta modalidad son asociados con los documentales de compilación o bien aquellos que emplean imágenes de archivo para ilustrar el relato histórico que presentan. En ocasiones, las imágenes de archivo son montadas en forma alternada con entrevistas, constatando lo que el entrevistado afirma o bien otorgándole un sentido, a partir de la entrevista, a dichas imágenes.

Por lo tanto, en esta modalidad, las imágenes son sometidas a un constante proceso de de-significación y re-significación, adquiriendo las imágenes sus sentidos en forma variada. La mencionada filmación del periodista Nick Hughes durante el genocidio ruandés como también la que realizó el sargento naval alemán Reinhard Wiener en 1941 en Liepāja, Letonia, en el que en menos de dos minutos un grupo de judíos es fusilado por escuadrones de *Einsatzgruppen* son imágenes sumamente valiosas que poseen un valor histórico inestimable que en el uso y circulación pueden llegar a perder su potencia. Son registros únicos ya que son filmaciones realizadas durante el desarrollo de las matanzas, en las cuales se despliega el procedimiento de aniquilamiento.

En esta modalidad también pueden ser consideradas las imágenes de juicios, situaciones donde el victimario es expuesto en cámara. En esta instancia ya no es en el momento de mayor fulgor o mientras lleva adelante el exterminio; sin embargo, en todos los registros se puede apreciar una pose estoica, negando sus crímenes y en escasas ocasiones asumiendo su responsabilidad. Films como *Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes* (Delage, 2006), *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* (Sivan, 1999), *Los 100 días que no conmovieron al mundo* (Ragone, 2009), *The Uncondemned* (Louvel y Mitchell, 2015), *Los días del Juicio* (Romano, 2011), *Un claro día de justicia* (Cacopardo y Jaschek, 2006) o *Brother Number One* (Goldson y Gilbert, 2012) son algunos títulos, en todos la palabra del victimario no es dada para la cámara del documentalista sino para el escenario judicial.

En conclusión, en esta modalidad el victimario no tiene la palabra, y si la brinda no es para la cámara documental sino para sus jueces. Aquí, el victimario es representado en forma silente, no se expresa en forma libre, no es su voz la que escuchamos, sino que otro habla por él.

La segunda modalidad para representar al victimario la denomino “evocativa”. La evocación es una forma de traer a la imaginación, una llamada o convocatoria para que algo o alguien se haga perceptible; así, mientras que la anterior modalidad era inminentemente visual, esta modalidad parte de la forma verbal para, en un segundo momento, dar posiblemente lugar a la visual: aquí la evidencia verbal se coloca por encima de la visual. Si bien la modalidad anterior puede ser pensada con características de esta segunda, pienso esta modalidad vinculada con la tercera (la Declarativa) ya que el componente principal aquí es la entrevista o el testimonio. En consecuencia, es en el marco de la entrevista-testimonio que surge la evocación, la figura del victimario; allí, éste es delineado y caracterizado por la palabra de otro. Comúnmente es la víctima-sobreviviente quien suele evocar y caracterizar a esta figura a partir de su testimonio. En esa dirección, en numerosos documentales es a partir de la palabra que el victimario es presentado en pantalla, en ocasiones en forma general, para referirse a “los SS” o a algún nazi en particular, como por ejemplo, Helen Jonas-Rosenzweig respecto a Amon Goeth en *Inheritance* (Moll, 2006), Graciela Daleo respecto a la “patota” en *Cazadores de utopías* (Blaustein, 1996) o algunos sudaneses respecto a los Yanyauid en Darfur en *The Devil Came on Horseback* (Stern y Sundberg, 2007).

Pero la evocación no sólo la realizan los sobrevivientes, sino también expertos – historiadores como David Chandler en *S-21: Inside Pot Pot's Secret Prison* (De Hart, 2002)–, o *bystanders*, testigos ocasionales, gente que les brindó asilo y ayuda como también cazadores de nazis. Una producción paradigmática de esta modalidad bien podría ser *Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie* (Ophüls, 1988), documental que gira en torno a la figura del llamado “Carnicero de Lyon”. Película donde el victimario es el protagonista, sin embargo nunca da una entrevista ni participa en forma activa para la cámara de Ophüls sino a partir de los testimonios de quienes sufrieron sus actos, luchadores de la resistencia francesa, los cazadores de nazis Serge y Beate Klarsfeld, agentes del servicio secreto y de la CIA que trabajaron con él, militares bolivianos –recordemos que Barbie vivió y trabajó para la dictadura boliviana, con el visto bueno de los Estados Unidos–, vecinos, entre otros. Es a partir de este coro de voces que el espectador se representa la figura del nazi; éste, sólo tendrá pantalla ya sea a través de fotografías, entrevistas para televisión en el momento en que fue apresado o durante el juicio.

Esta modalidad es empleada también para representar casos que, por la distancia temporal, no existe la posibilidad de acceder a otra forma de testimonio audiovisual. Así, algunos documentales sobre el genocidio armenio, como *Armenian Genocide* o *Aghet, Ein Völkermord* (Friedler, 2010) recurren a este modo para representar a los Jóvenes Turcos, o sobre el genocidio herero, como *Namibia Genocide and the*

Second Reich (Olusoga, 2005), que emplea esta modalidad –como también la recreación– para representar, por ejemplo, al general Lothar von Trotha y sus tropas.

La evocación es también la modalidad empleada como forma de elaborar el pasado familiar por algunos hijos de victimarios. En *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (Ludin, 2005), su director, hijo de Hanns Ludin, miembro de las SA nazi y embajador alemán en la República Eslovaca, bucea en el legado familiar y la figura de su padre, al cual casi no conoció ya que fue ejecutado en 1947 cuando tenía apenas 5 años de edad. Por lo tanto, la figura del padre, sus acciones y pensamientos, son traídos a partir de la evocación de las hermanas de Malte, con fotografías y filmaciones, para meditar y discutir, junto a otros descendientes, la posible herencia de este victimario. Una evocación similar llevan adelante Niklas Frank y Horst von Wächter en *What our fathers did* (Evans, 2015): acompañados por el abogado Philippe Sands en un viaje por diversas ciudades europeas, el hijo de Hans Frank, Gobernador General de la Polonia ocupada por los nazis, y el de Otto Wächter, gobernador del distrito de Cracovia en el Gobierno General y luego del Distrito de Galicia, discuten la figura de sus padres –ambos implicados en el exterminio de los judíos–, su accionar y cómo elaborar el pasado familiar.

A partir de lo expuesto, y en coincidencia con la modalidad anterior, en esta el victimario tampoco se expresa por su propia voz, sino que es caracterizado y representado en la pantalla a través de segundos siendo la forma discursiva predominante la verbal a partir de entrevistas o testimonios de segundos. Incluso si se apela a la forma visual –ya sea a través de imágenes de archivo como de recreaciones–, en esta modalidad las imágenes que muestran a los victimarios no suelen ser registradas por la propia producción sino también por ajenos. La diferencia sustancial entre ambas modalidades radica en la forma discursiva: mientras que la primera predominaba la visual –imágenes de archivo–; en esta, lo hace la palabra –entrevistas y testimonios.

La tercera modalidad la denomino “declarativa”. Entiendo por declaración a un anuncio, a una manifestación de hechos, sucesos, conductas o pareceres en un determinado contexto, pero, en el caso de esta modalidad, se refieren a las declaraciones efectuadas *específicamente* para el documental en cuestión. Un ejemplo sencillo para diferenciar a esta modalidad de otras: antes mencioné la película *Hotel Terminus*; en ella en ningún momento Barbie es entrevistado por el propio Ophüls, en cambio, en un *film* anterior, *The Memory of Justice* (Ophüls, 1976), el mismo director había logrado entrevistar a Albert Speer, Karl Dönitz, Gerhard Rose o a Walter Warlimont, entre otros.

En esta modalidad, el victimario se expresa por sí mismo y aparece frente a la cámara del documentalista; para decirlo de otro modo, aquí confluyen ambas formas discursivas propuestas. Con todo, esta modalidad no resulta necesariamente “apacible”, alcanzar la declaración de un victimario no suele ser una tarea sencilla; por lo tanto, esta modalidad también contempla otras tácticas llevadas adelante por los realizadores para registrar –o no– las declaraciones de los victimarios.

Finalmente, tanto en esta modalidad como en la siguiente se debe tomar en consideración un elemento más: la cámara y su relación con el actor social –en este caso el victimario–.

¿Qué sucede, en cambio, si el victimario no está dispuesto a dar una entrevista o, en todo caso, si el documentalista, al entrevistarlo, advierte que su interpelado no es del todo sincero? Algunos realizadores han optado entonces por estrategias que quizá no sean ortodoxas pero que les permitieron registrar declaraciones de victimarios. Una de ellas es la obtención de declaraciones a través de una cámara oculta, siendo una situación que el documentalista-entrevistador no puede controlar ya que es un momento abierto a la incertidumbre; por otro lado, la supuesta ausencia de la cámara permite que el victimario no sólo no mire a cámara, sino que brinde una actuación representacional, expresándose así con mayor naturalidad, sin los correctos modales que tendría al estar siendo oficialmente entrevistado. Esa naturalidad la vemos cuando Heinrich Wulfes, miembro de las Brigada de Caballería de las Waffen-SS, describe en la comodidad de su hogar los asesinatos de judíos llevados adelante durante la invasión a la Unión Soviética en *Einsatzgruppen, les commandos de la mort*; de igual manera procede Claude Lanzmann con Franz Suchomel, Franz Schalling o Walter Stier en *Shoah* (Lanzmann, 1985).

En ocasiones, los victimarios aceptan dar la entrevista y el documentalista hace un falso corte o bien el entrevistado cree que la cámara dejó de filmar; en ese momento, entonces, cae la velo y el victimario llega a afirmar lo que antes negaba. A esa estrategia recurre Marie-Monique Robin en *Escadrons de la mort: l'ecole française* (2003) para lograr la palabra de algunos militares argentinos y chilenos con el fin de explicar cómo Francia formó a los oficiales de las juntas militares en los métodos de la lucha antisubversiva que los franceses desarrollaron durante las guerras en Indochina y Argelia.

Si en ocasiones el victimario resulta esquivo, la cámara debe adaptarse a ese apremio y salir a su “caza”, logrando capturar así su imagen y/o su declaración. Esa técnica es empleada por Lanzmann para *cazar* a Josef Oberhauser, oficial de las SS que participó en la Action T4 y fue parte del staff del campo de exterminio de Belzec. Para *Shoah*, Lanzmann lo encuentra trabajando como lavacopas en una cervecería, y al ser reconocido no sólo niega ser quien es y hacer una declaración, sino que también trata de ocultar su rostro con unos anteojos.

En *Noces rouges* (Chan y Suon, 2012) se narra la historia de Sochan Pen, una mujer que durante el régimen de Pol Pot, y como parte de la construcción del “nuevo pueblo”, fue obligada a casarse a los 16 años con un cuadro del Khmer Rouge y consumir el matrimonio –es decir, Sochan fue violada– durante la primera noche y a la vista de diversos testigos. Después de 30 años de silencio, Sochan decide presentar su caso ante las ECCC y para ello intenta dar con los responsables de su casamiento forzado. Junto a los documentalistas, Sochan vuelve a la aldea donde trabajó durante aquel período dispuesta a reunirse con los líderes Khmer Rouge que “siguen viviendo entre nosotros”. Empleando una cámara oculta, prometiéndole que

no se grabará ni audio ni imagen, una primera mujer rechaza hacer declaraciones – afirma que está ocupada y que ya habló demasiado–, la mujer, igualmente, responderá con evasivas, afirmando no saber y que ella no estaba al mando, volviéndose la situación cada vez más tensa hasta que le pide que se retire de su casa. Con la actual jefa de la aldea Sochan tiene mejor suerte, la cámara puede filmar en *on* y le confirma la cantidad de matrimonios arreglados a los que asistió, y cuando Sochan comienza a hablar de su experiencia, de las características de los matrimonios forzados y de las violaciones, la mujer afirma no saber nada o no tener respuesta, aunque termina confirmando los procedimientos; luego, en un diálogo posterior de Sochan con otra mujer que reconoce a la Jefa, nos enteremos que ésta era “la que mataba gente”. El equipo va posteriormente a *cazar* al Sr. Oeun, el cuadro que supuestamente ordenó los matrimonios y las ejecuciones. Al dar con él, Sochan interroga a Oeun, junto a la jefa de la aldea, quien afirmará que de parte suya nunca forzó a nadie a casarse. La cámara registra así un interesante ir y venir de atribución de responsabilidades y culpas: Oeun señala a la mujer como la responsable y la mujer a él, afirmando que en “aquella época estábamos todos juntos”.

En ocasiones, la cacería a veces no rinde sus frutos haciendo que el cazador se vuelva con las manos vacías. En *Earth Made of Glass* (Scranton, 2010) Jean Pierre Sagahutu, sobreviviente del genocidio ruandés, vuelve a la zona donde su padre fue asesinado para encontrar a sus verdugos, interroga así a varios vecinos obteniendo respuestas próximas a susurros, matizadas entre evasivas y temor. Aunque el silencio y la sospecha ante preguntas inconvenientes suelen recibir respuestas esquivas, quizá sea la propia estrategia la que atemorice a las personas: en una zona rural, Sagahutu llega en una imponente camioneta junto a la cámara y el equipo técnico; entonces, quizá no sean las preguntas las que generen la incomodidad sino la presencia de la cámara.

Esta modalidad, entonces, posee diversas aristas y maneras de ser encarada. Lo importante, como se señaló, es la forma discursiva en que el victimario se presenta en la pantalla, alcanzando así diversas cualidades. Una general, que atraviesa a todas ellas, es que las declaraciones siempre son, lógicamente, posteriores a los hechos; es decir, resulta difícil obtener declaraciones de los victimarios –incluso indagar sus motivaciones, sus razones, sus transformaciones de “persona común” a asesino en masa– mientras los crímenes se llevan adelante. En consecuencia, la palabra –o el silencio– del victimario siempre será una cuidadosa elaboración que intentará desligar su responsabilidad transfiriéndola ya sea a colegas o a superiores, o bien al contexto. La declaración-entrevista puede volverse en ocasiones una especie de lección para el documentalista, siendo el victimario el maestro y el entrevistador su alumno: “Yo soy su alumno, usted es mi maestro, instrúyame” fue lo que le dijo Lanzmann a Suchomel (Lanzmann, 2011: 451). De este modo, al escuchar y ver al victimario se abre un espacio para indagar los ecos que sus palabras producen: lo que dice resulta tan importante a cómo lo dice; luego ¿qué información aporta su palabra? ¿Cómo se posiciona en términos de responsabilidad ante los crímenes y cómo ve y evalúa sus crímenes? En otras palabras, ¿qué recuerda y qué memoria construye el victimario?

Finalmente, la última modalidad es la “participativa”. Ofrecer una entrevista es, desde ya, una forma de participar, lo mismo que los diversos *inserts* o tomas de establecimiento a las que en ocasiones acuden los documentales, como por ejemplo el general Díaz Bessone caminando por los pasillos del Círculo Militar hasta entrar a su oficina antes de ser entrevistado en *Escadrons de la mort: l'école française*. Incluso las otras estrategias vistas previamente para obtener una declaración son formas de participación; sin embargo, no es esa la condición que primará en esta modalidad; aquí, se pone en tensión la performance representacional y presentacional ya que la participación será entendida de una manera precisa: cuando el victimario se dispone a actuar, a recrear, ante la cámara. Es por eso que los documentales que apelan a esta modalidad son escasos e infrecuentes, pero cuando recurren a esta modalidad, suelen traer consigo discusiones de diversos tipos.

En esta modalidad prima entonces la performance presentacional, como en *El mocito* (Marcela Said y Jean de Certeau, 2011), película que sigue a Jorgelino Vergara, quien a los 16 años trabajó como doméstico en la casa de Manuel Contreras, director de la DINA chilena, para luego pasar como asistente al “cuartel Simón Bolívar”, único centro de exterminio de la dictadura chilena, presenciando y participando en diversas sesiones de tortura. Arrepentido de lo que hizo en su juventud; en el film, se sigue a Vergara en su búsqueda por el perdón y redención.

Mr. Death combina la recreación hecha con actores como con el propio Fred Leuchter, el cual, en una escena, por ejemplo, muestra cómo funciona una silla eléctrica de su invención o incluso actúa en ocasiones en las características recreaciones estilizadas de Morris; en *Enemies of the People*, Suon muestra, cuchillo en mano, cómo cometió uno de los asesinatos. En *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) Rithy Panh convoca a ex guardias y sobrevivientes del centro de tortura y muerte, mostrando uno de los guardias lo que hacía en una de sus rondas. En todos estos títulos, la participación es actuada por el propio victimario, pero en un número de escenas o secuencias acotadas. En cambio, en *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012) y, en menor medida, en *The Look of Silence*, la recreación es el recurso principal.

Sobre el díptico de Oppenheimer, quizá las producciones más sugerentes y problemáticas de esta modalidad, me he centrado en otros trabajos –Zylberman (2015, 2016)– lo cierto es que la recreación puede ofrecer, siguiendo a R. G. Collingwood, un acceso particular a la experiencia pasada. Al preguntarse cómo y en qué condiciones puede el historiador conocer el pasado, el inglés hace notar que el pasado “nunca es un hecho dado que podamos aprehender empíricamente mediante la percepción (...) el historiador no es un testigo ocular de los hechos que desea conocer” (Collingwood, 1952: 323), y si para escribir la historia el historiador debe “recrear el pasado en su propia mente”, el documentalista, en esta modalidad, tiene la posibilidad de que el pasado sea re-creado por los propios protagonistas para su cámara: la experiencia pasada no se la recrea el historiador-documentalista en soledad sino junto a los protagonistas. En ese sentido, resulta interesante pensar y

colocar en tensión cuánto de re –en tanto volver a, reproducir– poseen dichas actuaciones ante la cámara o bien son efectivamente nuevas creaciones.

Lo cierto es que, como señalara Rithy Panh, en la participación activa de los victimarios se puede descubrir otra memoria, la memoria corporal. Al filmar *S21*,

los sobrevivientes hablarían sobre los dolores que sienten en ciertas áreas del cuerpo, incluso si fue hace mucho tiempo. Pero encuentras las mismas cosas con los antiguos guardias. A veces la violencia es tan fuerte que las palabras no son suficientes para describirla. Y también que la violencia puede ser tan fuerte que las palabras se vuelven inaudibles (Oppenheimer, 2012, p. 244)

Así, para lograr el testimonio de uno de los guardias, el realizador le sugirió “‘puedes usar gestos, puedes hablar, explicarlo de la forma que desees’. Y luego tuve la idea de llevar al guardia al S21, que ahora es un museo del genocidio, y como el guardia dijo que trabajaba de noche allí, lo llevé allí por la noche” (Oppenheimer, 2012: 244). Así, la participación es una declaración en doble sentido: el victimario hace afirmaciones para la cámara, pero también las declara con su cuerpo, y mientras que en la modalidad anterior la forma discursiva que predominaba era la verbal, aquí es, a través del cuerpo, la visual.

Para el proyecto desarrollado en Indonesia, que le consumió a Joshua Oppenheimer una década, el director entendió su trabajo como la búsqueda de una actuación arqueológica que

implica trabajar sucesivamente con y a través de los gestos, rutinas y rituales que fueron el motor de las masacres, así como los géneros y gramáticas de su recuento histórico, que generalmente se trasladan desde la entrevista y la recreación con los actores históricos (...) hasta los resúmenes de los eventos relacionados en las entrevistas (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 304).

Al detenerse en esta modalidad, se vuelve sustancial reparar no sólo cómo sino quiénes son los victimarios que participan. Anwar Congo, en *The Act of Killing*, es el eslabón más bajo de la pirámide de poder en Indonesia, pero es a través suyo que Oppenheimer puede acceder a las declaraciones de quienes están más arriba, como el Ministro de Juventud y Deporte y miembro de Pancasila. Igual forma sucede en *Enemies of the People*, es Suon, y no Nuon Chea, quien recrea los crímenes; quizá, para el hermano número dos, participar de ese modo hubiera sido también aceptar el genocidio que niega haber sucedido.

Conclusión

A modo de un breve cierre, ¿qué otras conclusiones, además de las modalidades, se pueden extraer? Si resulta complejo establecer una teoría general sobre los perpetradores, lo cierto es que al analizar los diversos títulos se pueden establecer al menos tres características generales de todos los victimarios que se podrían enumerar de este modo: juventud, contexto y responsabilidad.

La juventud se relaciona con la edad de los victimarios al momento de realizar sus crímenes. Quizá una de las características generales éstos, sobre todo de aquellos que llevan adelante las ejecuciones, es su juventud —o jóvenes adultos—. Eso permitiría abrir interrogantes precisos: ¿por qué la mayoría de los victimarios, sobre todo los ejecutores, son jóvenes?

Una segunda particularidad es que el responsable de los crímenes o bien es el superior o el contexto, conduciendo así a que nadie sea responsable. Ese período ahora no se entiende es una de las respuestas que suelen dar los victimarios en sus entrevistas, volviendo así al contexto como una madeja imposible de desarmar y de desentrañar, otorgando una justificación que se explica por sí misma.

La tercera característica se desprende entonces de la segunda. Si el contexto es el responsable, el victimario no lo es. Con contadas excepciones, ninguno de los victimarios que fueron entrevistados en el corpus que conforma la investigación asume su propia responsabilidad: desde culpar al contexto hasta continuar convencidos de que sus razones son válidas. En ese sentido, la característica principal del victimario, es decir, la de establecer su objeto, se mantiene en el tiempo; al reafirmar sus razones, al no asumir la responsabilidad, y por lo tanto no declarar arrepentimiento, la víctima se perpetúa en el tiempo volviéndose a victimizar.

Finalmente, a lo largo del presente escrito intenté pensar diversas formas y estrategias empleadas para presentar a los victimarios en las pantallas del documental; en ese sentido, y en el contexto de la investigación en curso, no fue mi propósito agotar aquí las diversas posibilidades sino sugerir algunos aportes que pueden alcanzar las diversas modalidades. Al efectuar este camino, el propósito no fue colocar a ninguna por sobre otra, ni establecer que una resulte preferible a otra. Por un lado, las modalidades pueden ser combinables, teniendo los documentales la posibilidad de concentrar todas o bien tender hacia una o algunas en particular. Por otro lado, existe también cierta oportunidad temporal para el empleo de algunas de las modalidades: no se puede entrevistar o pedir la participación de aquellos victimarios que han fallecido. Asimismo, otros factores también deben ser contemplados para la elección de determinada modalidad, como la propia pericia y capacidad del documentalista, pero también su posición ética y enfrentarse a sus propios temores. El documental, entonces, se coloca no sólo como un modo específico de narrar y representar el pasado sino también como una importante herramienta de investigación y reflexión sobre los victimarios, estos no son ni demonios ni “banales”, sino, como sugiere de Swaan (2015) simplemente personas, iguales y distintas como todos los demás.

Bibliografía

Adams, J., y Vice, S. (Eds.). (2013). *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. Portland: Vallentine Mitchell.

- Alvarez, A. (2001). *Governments, Citizens, and Genocide*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Collingwood, R. G. (1952). *Idea de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corner, J. (1996). *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- de Swaan, A. (2015). *The Killing Compartments. The Mentality of Mass Murder*. New Haven: Yale University Press.
- Hughes, N. (2007). Exhibit 467: Genocide Through a Camera Lens. En: Thompson, A. (ed.) *The Media and the Rwanda Genocide* (pp. 231-234). Londres: Pluto Press.
- Lanzmann, C. (2011). *La liebre de la Patagonia*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Oppenheimer, J. (2012). Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh. En: Ten Brink, J. y Oppenheimer, J. (eds.). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (pp. 243-255). Londres: Wallflower.
- Oppenheimer, J. y Uwemedimo, M. (2012). Show of Force. A cinema-séance of power and Violence in Sumatra's plantation belt. En: Ten Brink, J. y Oppenheimer, J. (eds.). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (pp. 287-310). Londres: Wallflower.
- Panh, R. y Bataille, Ch. (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- Stam, R., Burgoyne, R., y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- Zylberman, L. (2015). ¿Una película sobre el olvido? Sobre The Act of Killing de Joshua Oppenheimer. *Toma Uno* n°4 (2015). Recuperado el 2/5/19 de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9488>
- Zylberman, L. (2016) Una aproximación a la construcción del mal en el díptico documental de Joshua Oppenheimer sobre Indonesia. *Cuadernos de Marte* n°10 Recuperado el 2/5/19 de: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/cuadernosdemarte/article/view/1823>
- Zylberman, L. (2018). Cine Documental y Genocidio: hacia un abordaje integral. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* Vol. 45 n°50. Recuperado el 2/5/19 de: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.144075>