

El testimonio de los verdugos en el cine sobre genocidio. La confrontación como procedimiento ético y estético.

Casale, Marta.

Cita:

Casale, Marta (2017). *El testimonio de los verdugos en el cine sobre genocidio. La confrontación como procedimiento ético y estético. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/623>

XVI Jornadas Interescuelas y Departamentos de Historia

Universidad Nacional de Mar del Plata

9 al 11 agosto de 2017

Mesa Temática 116: "Relatos del pasado e imágenes cinematográficas: imaginarios, discursos y emociones"

Coordinadores:

Dra. Zulema Marzorati, Dra. Moira Cristiá y Dr. Tzvi Tal

El testimonio de los verdugos en el cine sobre genocidios. La confrontación como procedimiento ético y estético.

Autor: Marta Casale (UBA)

“Por ser una experiencia trágica, lo inimaginable requiere su propia contradicción, el acto de imaginar pese a todo (...) Porque la palabra de los testigos desafía nuestra capacidad para imaginar lo que nos cuenta, debemos tratar pese a todo de hacerlo, precisamente, con el fin de entender mejor la palabra del testimonio.” Didi Huberman, *Imágenes pese a todo*. (pág. 100)

Aunque no es un procedimiento totalmente novedoso, solo en las últimas décadas los testimonios de los genocidas han ido ganando protagonismo en los films documentales que versan sobre exterminios en masa. Este rol central que han adquirido los victimarios en el relato de las masacres se debe, en parte, a que algunas fueron tan “exitosas” que no han quedado testigos, en parte, a que una declaración de este tipo implica el reconocimiento de una culpa atroz que, aunque riesgosa en cuanto a consolidar determinado punto de vista, puede convertirse en un valioso aporte a la memoria colectiva.

Dos documentales, curiosamente ambos sobre el sudeste asiático, se basan no solo en los testimonios de los asesinos para abordar sendos genocidios, sino en la confrontación de los criminales con sus crímenes. Tanto en *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2003) -del cineasta camboyano Rithy Panh, sobre los asesinatos en su país entre 1975 y 1979-, como en *The Look of Silence* (2014) -del realizador estadounidense, residente en Europa, Joshua Oppenheimer, sobre el exterminio de un millón de “comunistas” en Indonesia a mediados de los '60- dicha confrontación implica no solo el encuentro con sus víctimas, sino también la reconstrucción detallada de lo sucedido llevada a cabo por ellos mismos. Este procedimiento, vertebral en ambos films, busca tanto el esclarecimiento de los hechos como cierto castigo, aunque éste se dé, al menos en primera instancia, solo en el plano simbólico. Se trata de

completar una memoria cuya construcción muchas veces -en especial en el caso de Indonesia- se encuentra en manos de los perpetradores por varias generaciones.

Más allá de que estos films se conviertan ellos mismos en documentos probatorios -sin duda, la intención fundamental de sus realizadores-, ambos plantean cuestiones éticas inherentes, en primer lugar, a la representación del horror (su posibilidad o imposibilidad, y, en todo caso, los modos más viables); y, en segundo lugar, a las consecuencias del cambio de punto de vista, ya que la delegación del relato en los victimarios puede llevar, como sucede en cierto grado en *The Look of Silence*, a una narración gozosa o heroica que puede tener un gran impacto emotivo (indignación, en la medida que el público se identifica con las víctimas), pero, también, ayudar a perpetuar una memoria cuya cristalización es necesario revertir (principal crítica que se le hace a *The Act of Killing* (2012), documental de Oppenheimer que conforma un binomio¹ con este).

Este artículo procurará aclarar estas cuestiones mediante un análisis semiótico y de contexto histórico que permita sacar algunas conclusiones sobre el modo de representación y sus consecuencias.

Contexto de producción

S-21: The Khmer Rouge Killing Machine es uno de los tantos documentales que Rithy Panh (1964) realizó en su carrera como cineasta –iniciada a fines de los '80- sobre la situación en su país, en especial sobre el régimen de los Jemeres Rojos. El director se halla personalmente involucrado en dicha temática, ya que él mismo fue deportado junto a su familia y pasado parte de su adolescencia como prisionero del régimen de Pol Pot² en campos de trabajo forzado, sucesos que llevaron a sus padres y hermanos a la muerte por agotamiento y desnutrición. Con quince años, huyó a Tailandia, para exiliarse luego en Francia, donde estudió cine en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos. Actualmente reparte su tiempo entre Camboya y Francia, donde tiene su “base”. A pesar de narrar en sus films acontecimientos que lo atañen directamente, solo en *La imagen faltante* (2013), aborda su propia historia en primera persona, poniendo en pantalla sus recuerdos más íntimos y dolorosos.

¹ La palabra correcta quizás sería “bilogía”, pero es poco usada.

² Líder de los jemeres rojos, de inspiración maoísta, dictador con el cargo de Primer ministro durante la Kampuchea Democrática

Por su parte, Joshua Oppenheimer (1974) nació en EEUU, donde realizó sus primeros estudios. Obtuvo en Harvard su título de grado con honores en Realización cinematográfica y, posteriormente, un doctorado en la Universidad de Artes de Londres. Su primer film data de 1996 y recibió la Aguja de Oro en el *Festival Internacional de Cine de San Francisco*. Para lograr el material para esa película, titulada *Esos lugares que hemos aprendido a llamar hogar*, el director se infiltró en grupos de milicias fundamentalistas en el corazón de los Estados Unidos, tarea que consiguió realizar afirmando que había sido abducido por los extraterrestres. Actualmente reside en Dinamarca pero continúa su carrera académica en Londres como Profesor e Investigador en la Universidad de Westminster, siendo su objeto de estudio, desde hace ya mucho tiempo, los genocidios. Proviene él mismo de una familia sobreviviente del Holocausto y, según su propio testimonio, esta circunstancia fue un importante detonante a la hora de elegir el tema.

Por otro lado, la situación político-social en ambos países era diversa al momento de ver la luz cada uno de los films. En Camboya el régimen de los Jemeres Rojos finalizó muchos años antes, aunque el juicio a los responsables del genocidio solo se inició en 2006, en parte gracias al trabajo de Rithy Panh no solo en cuanto a la realización cinematográfica documental sino, también, a la gestión de archivos y otras tareas relacionadas con la promoción de una memoria colectiva sobre lo sucedido con los 2.000.000 de víctimas. El país pasó por diversos sistemas políticos en los años posteriores a la caída del régimen; a partir de la Carta Magna de 1993 Camboya es una monarquía constitucional con un Primer Ministro como Jefe de gobierno, el mismo desde 1985. Pol Pot murió en 1998, año en el que también se concedió una amnistía a todos los responsables de las torturas y matanzas durante la Kampuchea Democrática. Por presiones internacionales, en 2003 se formó el Tribunal que años más tarde se encargaría de juzgarlos. La prisión S-21, uno de los centros clandestinos de detención y ejecución más importantes durante el período –y tema excluyente de la película de Panh- se transformó en Museo del genocidio "Tuol Sleng" en 1980 a instancias de los vietnamitas, quienes invadieron el país en 1979 y estaban interesados en demostrar las atrocidades del régimen anterior. El Primer Ministro Hun Sen lo mantuvo en funciones hasta el día de hoy.

Por su parte, el régimen promotor de la matanza de “comunistas” en Indonesia sigue hoy en el poder, razón por la cual gran parte de los que participaron en la realización tanto de *The*

Look of Silence como de la más polémica *The Act of Killing* debieron permanecer anónimos en los créditos del film y, hasta el momento de su presentación, el propio Oppenheimer se sintió amenazado, aunque conserva una buena relación con algunos de los protagonistas del más espectacular de sus documentales (*The Act of Killing*, ganador de un *Oscar* en 2013). El cineasta dedicó más de una década a recopilar el material para sus películas, cuya idea fundamental surgió un poco casualmente cuando filmaba en Indonesia *The globalisation tapes* (2003) (Las cintas de la globalización) y escuchó a uno de los perpetradores de las matanzas hablar con absoluta falta de pudor de sus crímenes, los que dejaron el saldo de cerca de un millón de víctimas aniquiladas en las peores circunstancias. A partir de este encuentro, el cineasta realizó decenas de entrevistas que, por otro lado, solo fueron posibles en Sumatra del Norte, en la medida que el propio director, ocultando sus verdaderas intenciones sobre el film, fue labrando buenas relaciones con los perpetradores.

En definitiva, Panh y Oppenheimer son realizadores de distinta personalidad³, enfocados, por lo demás, en temas y preocupaciones muy similares. Variables como la realidad político-social de los países en cuyas matanzas se centran, las elecciones estéticas individuales o la distancia con los acontecimientos narrados, influyen, sin duda, en el producto final que resulta en dos films diversos.

S-21: The Khmer Rouge Killing Machine. Trabajar para la memoria.

El film de Rithy Panh se propone juntar a víctimas y victimarios de la Prisión S-21 para dar testimonio de las torturas y ejecuciones que allí se realizaban de modo sistemático durante el régimen comunista de los Jemeres Rojos⁴. Para ello, los reúne en sus instalaciones –en la actualidad, como dijimos, el Museo del Genocidio- conminándolos a “revivir” lo que en ese lugar sucedió entre 1975 y 1979, sucesos que, de algún modo, quedaron documentados tanto por los archivos de los propios genocidas como por otros restos que éstos dejaron en el sitio al abandonarlo.

³ La diferencia de personalidades y la diversidad de recursos puestos en juego a la hora de llevar a la pantalla los genocidios son más notables si tomamos como punto de comparación *The Act of Killing* y no *The Look of Silence*.

⁴ Precisamente porque dar testimonio es la finalidad de la reunión y del mismo film, es que éste está dedicado “a la mémoire”, simplemente.

La Prisión de Seguridad 21 u Oficina de Seguridad especial, como también se la conocía, fue uno de los tantos centros de interrogación clandestinos en los que, durante el régimen de Pol Pot, se obligaba a los detenidos a dar una confesión según los requerimientos de los inquisidores, para luego dejarlos morir allí en las peores condiciones, o directamente ajusticiarlos. La declaración así obtenida era usada como prueba, precisamente, para su encarcelamiento y muerte, en un círculo de horror difícil de imaginar.

El relato de Panh se encuadra en lo que Nichols denomina “documental interactivo”, ya que la subjetividad del director, su intervención, tiene peso en su construcción, aunque su punto de vista esté delegado en Vann Nath, pintor y uno de los pocos sobrevivientes de la prisión. Es Nath quien hace las preguntas que intentan dar con una explicación sobre lo acontecido - tanto en lo referente a su *modus operandi*, como en sus consecuencias morales- o, si se quiere, obtener una confesión directa de los verdugos⁵, y es Nath, también, quien, como el propio Panh, busca encontrar entre los archivos rastros de su familia. La narración es pausada y sobria, y, de algún modo, coloca al ex-prisionero en un lugar algo “afuera” y “encima” de la cuestión más puntual tratada por el film. “Afuera”, en tanto que fue torturado en otro lugar de detención y solo pasó en la S-21 dos largos meses, sobreviviendo gracias a su habilidad para la pintura; “encima”, en cuanto a que se dan pocos pormenores sobre su cautiverio o sobre su biografía/prontuario; así, por ejemplo, no se habla de si hubo delaciones durante su tortura (hecho, por otra parte, absolutamente entendible), como sí se mencionan las que falsamente se vio obligado a hacer a Chum Mey, el otro sobreviviente que da testimonio. Por otro lado, es la voz del director dentro del relato, el que guía las entrevistas o saca conclusiones, por ejemplo.

El prólogo provee la información necesaria con unos pocos intertítulos que sintetizan la situación, contrastando un “antes” con “un después” que refiere a la época de la Kampuchea Democrática:

Antes de la guerra Camboya era un país independiente y neutro de 7.700.000 habitantes

Extensión de la guerra de Vietnam, bombardeos norteamericanos y guerra civil, 600.000 muertos.

⁵ Recordemos que los juicios a los Jefes responsables todavía no había tenido lugar.

A ese contundente contraste se suma otro que opone los siguientes intertítulos a las imágenes triunfalistas y jubilosas de los líderes de la Revolución.

17 de Abril de 1975: Victoria del Khmer Rojo. Poblaciones desplazadas, habitantes expulsados de sus pueblos, escuelas cerradas, monarquía abolida, religiones prohibidas. Campos de trabajo forzado, hambrunas, terror, ejecuciones.

El sonido de las bombas se alterna con una canción revolucionaria, mientras la imagen de la ciudad destruida de cuenta de la magnitud del horror:

Un genocidio: dos millones de muertos.

Finalmente, la letra de esa canción inflamada, que acompañó toda la presentación, es traducida por los intertítulos: una canción que habla de sangre y de odio, resumida en cuatro o cinco frases. De este modo, en no más de tres minutos, se sintetizan los datos históricos que el espectador debe conocer para entender lo que sigue, esa vuelta al pasado –al pasado *en acto*, según explicaremos más adelante- que el director propone.

A continuación, por corte abrupto, la vida cotidiana de uno de los guardias (en realidad, Jefe adjunto de la Policía Política, según los créditos finales), ya en color. “Hagamos una ceremonia para no revivir más eso”, dicen los padres del actualmente campesino al que ellos mismos acusan de haber matado 100 o 200 personas, marcando de entrada la cuestión clave de la película: revivir de una u otra forma el pasado; ponerlo en escena como una manera de volver acto, una vez más, aquello que sucedió; quizás, para los victimarios, como una posible vía para purgar culpas, para deshacerse de las pesadillas. Tal vez por eso, un grupo de guardias y otros responsables de distintas funciones en la S-21 se presta a dar testimonio y a ser interpelado (en todos los sentidos del término) por Nath, de un modo casi sumiso (leyendo lo que se les pide, dramatizando su vida en prisión, escuchando las recriminaciones del pintor).

A pesar de que el film de Panh recoge las experiencias de los verdugos de Tuol Sleng no puede decirse que acoja su punto de vista, o que delegue en ellos el proceso de gestación de la memoria. Es el cineasta quien conserva en todo momento el poder de interpretación –uno que ejerce con sutileza y, como dijimos, guardando cierta distancia-, haciendo que los testimonios entren en correspondencia con los archivos documentales y otras huellas físicas (fotos, cuadernos, legajos con las confesiones y datos del arresto), permitiendo que unos

corrobores a otros⁶. En todo caso, sus declaraciones son construidas por el relato como verosímiles según los procedimientos que detalla Aprea al analizar los documentales de memoria, tales como la expresión de sensaciones, dudas y sentimientos durante la evocación, aunque en este caso particular éstos no son muy perceptibles sino en el momento de la dramatización. Por otra parte, una de las características que el investigador considera esencial en este tipo de documentales es la de exhibir el acto de recordar, dándole a éste tanta importancia como a lo que se recuerda, particularidad que se hace especialmente notoria en el film en la recreación de las rondas de vigilancia en las que los ex-guardias van perdiendo la capacidad de manipulación consciente de los recuerdos para entrar cada vez más en “personaje”.

El cine en el Museo: dos escenarios de memoria en conjunción

Si, en los documentales de memoria, el acto de evocar es tan importante como lo que se evoca mismo (Aprea), *dónde* se recuerda cobra especial importancia, puesto que el testimonio halla allí su lenguaje y su escenario. Es en este sentido que Claudia Feld habla de *escenarios de memoria* como aquellos espacios donde el discurso sobre el pasado es factible de ser visto y oído por un público. Dichos escenarios se caracterizan por poseer reglas específicas, que definen, a su vez, la producción de relatos; es decir, involucran una puesta en escena y dispositivos narrativos peculiares. Como bien hace notar Sandra Raggio, el cine puede constituirse en un “escenario de la memoria” (2009: 58), en especial el cine documental; y, por supuesto, también lo es, de hecho, el museo. Así, la película de Panh surge de una articulación muy potente de dos escenarios de memoria en la que cada uno aporta su particularidad. La vuelta a los lugares donde acontecieron los hechos, por otro lado, refrenda la veracidad del relato, a la vez que cumple la función ritual que caracteriza Jelin a propósito de la repetición: se realiza en ella un pasaje al acto que elimina la distancia con el pasado; lo que ocurrió acontece, de algún modo, nuevamente frente al espectador; el público “revive” junto con la víctima todo aquello que padeció y, de este modo, cobra cabal conciencia de la magnitud de su tormento. Lo que hace peculiar a *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*

⁶ Dice Aprea respecto del testimonio: “Un documento está utilizado como prueba en función de una explicación sobre el pasado. Solo adquiere su valor en función de su contraste con otras huellas –testimonios- y documentos ya establecidos. (2015: 199).

es que el *acting-out*⁷ y la manifestación del trauma tienen lugar no en quienes padecieron, sino en quienes hicieron padecer⁸.

Que se trata, precisamente, de una vuelta al acto queda muy claro cuando uno de los ex-vigilantes (cooptados desde muy chicos y adoctrinados durante meses para esa tarea) comienza a reproducir la ronda que formaba parte de sus obligaciones durante el Régimen, con sus tareas y amenazas cotidianas: abrir la puerta, verificar los grilletes, traer agua o un recipiente para que el prisionero pueda defecar, cerrar la puerta, corroborar por la ventana, a medida que avanza, que nadie se pare, o grite, o derrame el agua o las heces... En la medida que reitera una y otra vez la misma rutina, empieza a compenetrarse cada vez más con aquello que representa, al punto de perder de vista esa distancia con el pasado hasta hacerla desaparecer completamente: todo parece volver a acontecer aquí y ahora. Distinto es el caso de Nath, quien testimonia mientras pinta en la misma habitación en la que lo hacía durante su cautiverio. Recuerda pero, a pesar de estar pintando como entonces, no entra en un *acting out*. Intenta guardar siempre distancia, aun cuando se halle traumatizado; pinta sobre lo mismo, la vida en la prisión, pero no lo mismo, ni con la misma actitud. Por otro lado, su memoria individual sobre los acontecimientos se corporiza en esos cuadros, que se vuelven, también ellos, documentos.

En cuanto a la construcción que hace el relato tanto de los victimarios como de las víctimas, ésta en ningún caso es monolítica, sino que tiene ciertas modulaciones, aunque se muestren los enormes e injustificados tormentos que infringieron los primeros a estas últimas, evidentemente inmerecedoras de tal castigo, aun cuando hubiera habido algún verdadero delito (la falsa delación era el resultado habitual luego de las larguísimas jornadas de feroz tortura), precisamente por su desproporción, por su inhumanidad en el sentido *zizekiano*⁹ del término.

⁷ El término es de LaCapra, aunque también lo usa Jelin con el mismo sentido y aplicado a las mismas situaciones (2001:14 y sig).

⁸ Lo cual no significa que las víctimas no estén traumatizadas, ni que no se las vea así en algunas secuencias. Solo nos referimos al trauma en relación con el *acting-out*. Por otra parte, se da una tensión entre la falta de distancia que implica la recreación de los hechos y la púdica distancia –respetuosa, diría- que toma la cámara.

⁹ ““No es humano” no es lo mismo que “es inhumano”: “no es humano” significa simplemente que es externo a la humanidad, que es animal o divino, mientras que “es inhumano” significa algo completamente diferente, esto es, el hecho de que no es humano ni inhumano, sino que está marcado por un exceso aterrador que, aunque niega lo que se entiende por “humanidad”, es inherente al ser humano”. Žižek, Slavoj (2004) *Violencia en acto. Conferencias en Buenos Aires. Buenos Aires: Paidós*, pag 17-18

Por último, el museo como lugar institucionalizado de memoria no solo legitima los testimonios y los potencializa, sino que actúa como pertinaz escenario, mucho más al ser efectivamente el sitio en el que sucedieron los hechos. Así el dispositivo cinematográfico, con su propio lenguaje, permite que todo lo que éste conserva (desde las instalaciones hasta los archivos, fotos y algunos objetos) se haga *presente* a un auditorio que de otro modo lo desconocería, dándole, a su vez, la verdadera magnitud a lo acontecido y refrendando la veracidad de las declaraciones de quienes pasaron por allí.¹⁰

The Look of Silence. “Ver” para recordar. El testimonio en imagen.

Este documental, segundo film (en el orden del montaje y del estreno) del binomio que, sobre el genocidio en Indonesia, realizó Oppenheimer, tiene muchos puntos en contacto con la película de Rithy Panh que acabamos de analizar; quizás muchos más que con *The Act of Killing*, el primer film de la década, en el que la elección estética por la espectacularidad lo llevó a poner en un lugar central el testimonio de los victimarios de un modo cuasi paródico, al recrear los crímenes tomando como modelo los géneros clásicos de Hollywood (el *western*, las películas de mafiosos, etc.), films que los asesinos admiraban y en los que, además, se inspiraron para matar. En *The Look of Silence* el modo de representación por el que opta el realizador es más ascético y minimalista, con un ritmo más pausado y mayor distancia crítica. Evidentemente, desde el título –él mismo un condensador sémico- el hecho de ver, su posibilidad misma, aparece como un aglutinador de sentido. Tiene una vertiente material –la figura principal, hermano de una de las víctimas de las matanzas del 65, es oftalmólogo y es con la excusa de su profesión y la promesa de regalar lentes que puede acceder a interrogar a los victimarios- y una vertiente simbólica –se trata de ver el pasado oculto por la propaganda del régimen, contraponer ese ver al silencio impuesto por el miedo y las amenazas aún actuales-. Aquí también se podría sostener, como afirma Didi Huberman sobre las cuatro tomas clandestinas de un campo de concentración nazi, el valor de las “imágenes pese a todo”; y si en las entrevistas más recientes, confrontados abiertamente con un familiar de una

¹⁰ El historiador francés Pierre Nora sostiene: “Los lugares de memoria son, en primer lugar, restos. La forma extrema en que subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la llama, porque la ignora [...] no hay memoria espontánea [...] Sin vigilancia conmemorativa, la historia los barrería rápidamente”. Entre memoria e historia. La problemática de los lugares en Nora, Pierre (dir.) (1984) *Les Lieux de Mémoire*; 1: La République París: Gallimard, pp.XVII-XLII.

de las víctimas, algunos asesinos se atreven a negar lo sucedido o se refugian en su desconocimiento, ahí están las grabaciones de las primeras declaraciones de quienes efectuaron las masacres -jocosas, heroicas, glorificantes- para desalentar cualquier negación. Las imágenes como archivos de una memoria que batalla contra del silencio, porque, como dice Élisabeth Pagnoux: “el horror genera el silencio; no lo dice, lo impone”. (citado por Didi Huberman, 2004:138). Un silencio que, en ocasiones, no solo es operado por el miedo, sino que aparece como la única forma de “seguir viviendo” y de evitar, además, el sufrimiento a otros seres queridos (Pollack). Así lo expresa en su relato el único sobreviviente entrevistado y también la madre de Aki en sus dichos.

Por otra parte, las entrevistas testimoniales¹¹ que convierten a este film -como a *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* - en un film de memoria son de dos tipos: las anteriores a la llegada de Aki Rukun, registradas por Oppenheimer y mostradas a él a través de un televisor (es decir mediatizadas dos veces, en la toma y en la recepción); y las que se realizan una vez que él comienza a interactuar con los asesinos de su hermano Ramli. En ambos casos, la reacción de Aki como familiar de una víctima, como así también la expresión de los familiares de los victimarios en algunas entrevistas, tiene una importancia capital en el relato que construye el director: así lo hace constar en los primeros planos y el tiempo mudo que les dedica. Aki se constituye en portavoz de las víctimas por su condición de hermano y desde ese *status* sus aseveraciones sobre los sucesos (“los comunistas no eran crueles”; “es mentira que derrocaran al gobierno, los militares lo hicieron”, es mentira que no tuvieran religión o robaran mujeres, o la remarcación del sadismo de las masacres) se hallan de algún modo legitimadas, aun cuando naciera dos años después. Él puede considerarse, según terminología concebida en relación a nuestro propio genocidio, “afectado directo” (Jelin) y esa condición lo empodera, también, para constituirse en interrogador con pleno derecho¹². Habla, además, por delegación de la voz de su madre, ella sí testigo presencial, ya que Ramli escapó habiendo sido apuñalado varias veces junto al río y llegó “destripado” a su casa, de dónde lo sacaron

¹¹ Utilizamos el término “entrevista testimonial” para designar ese especial tipo de entrevista que es el testimonio, caracterizada por Gustavo Aprea como una visión subjetiva de los acontecimientos, la manifestación de una experiencia personal (2008; 2010) En el caso de las de *The Look of Silence* no todas son voluntarias.

¹² En el caso de Argentina “el lazo de la familia con la víctima es la justificación básica que da legitimidad para la acción. Para el sistema judicial, en realidad era el único. Sólo los parientes son considerados "afectados" en sus demandas de reparación – personalizadas e individualizadas-.” (Jelin, 2007: 44).

los asesinos para terminar de darle muerte. Por otra parte, hay que tener en cuenta que las matanzas no son objeto de discusión, fueron aceptadas por los perpetradores y motivo de honores.

Independientemente de su calidad de film de memoria -y de “autor”, según la clasificación de Aprea-, *The Look of Silence* puede considerarse, de acuerdo con la categorización de Bill Nichols, un documental de observación, aunque la puesta en escena sea un factor importante en las entrevistas (principalmente, en cuanto se refiere al forzamiento del encuentro entre Aki y los genocidas). Durante estos testimonios, dados con mayor o menor orgullo por el papel desempeñado en la masacre, los victimarios realizan breves recreaciones de cómo se perpetraban las matanzas; en especial, acerca de cómo bajaban a los prisioneros de los camiones del ejército, los llevaban entre patadas y empujones a orillas del río y luego los degollaban. Entre los casos relatados, sobresale el de Ramli porque no hubo un solo corte, como se jactaban de proceder limpiamente los homicidas, sino múltiples mutilaciones, puesto que el joven se aferró, aún destrozado, a la vida hasta último momento. El relato de sus asesinos es una de las secuencias más impactantes del film, precisamente, porque –a diferencia de todas las sangrientas recreaciones de *The Act of Killing*- hay prescindencia de artificios: solo dos hombres grandes (de edad) contando cómo terminaban con la vida de miles de personas allí mismo y los desechaban en las aguas del río, lo cual merece el jocosamente comentado de que en aquella época nadie quería comer pescado, pues todos sabían que los peces se alimentaban de restos humanos. Una “anécdota de color” para el relato de sus hazañas que, además, perpetuaron en un libro conjunto del que uno escribió los textos que el otro ilustró. La “excursión” al río en la cual se inscribe el testimonio termina con el pedido por parte de los homicidas de una foto en el lugar; un “lindo” recuerdo para el álbum familiar. La falta de trauma por lo acontecido es evidente en la mayoría de los perpetradores, por no decir en todos los que atestiguan. “Tomé sangre humana, si no, me hubiera vuelto loco; pero si uno toma sangre humana, *puede hacer lo que quiera. Es dulce y salada...*”, dice uno de los líderes, hay otras expresiones muy similares. Por esta y otras razones, no cabe aquí hablar estrictamente de *acting out*, como lo hicimos a propósito del film de Pahn; ni tampoco del ritual del que habla Jelin a propósito del recuerdo: en cada testimonio hay una distancia con lo hecho, además de una reivindicación, no solo moral. Mataron de la peor manera y no solo lo volverían a hacer, sino que amenazan claramente con ello a Aki. El arrepentimiento que

busca el hermano de Ramli en los asesinos, imprescindible para cualquier reconciliación, no existe en la mayoría de los casos y, por esa razón, es imposible cualquier entendimiento con los responsables. Las recreaciones, entonces, no tienen otro objeto que ilustrar –y de paso refrendar, por si existiera alguna duda- el relato de los testimoniantes, demostrando tanto su extrema crueldad (en el momento de los homicidios), como la falta de arrepentimiento (en la actualidad). El presente tiene una vital relevancia en el film de Oppenheimer: es en el descaro de las confesiones de los genocidas y en el heroísmo con que se los recuerda y homenaja que el director funda su relato, y es, también, lo que hace a la matanza del '65 una cuestión actual y no meramente un hecho perteneciente al pasado, por más doloroso que este sea. Por eso, el realizador declara su intención de no hacer un documental histórico; por eso, a lo largo de todo el film, los camiones militares de hoy surcan, igualmente amenazantes, en medio de la noche, los mismos caminos que en aquellos días.

La cuestión estética, la cuestión moral.

¿Se puede/debe retratar el horror? La pregunta, central en casi todos los textos que hablan sobre el Holocausto (Nancy, LaCapra, Didi-Huberman), no parece, sin embargo, tener una respuesta sucinta o lineal. En todo caso, genera otras como ¿qué mostrar? o ¿hasta dónde? En su reflexión acerca de la abyección de un plano demasiado ostentoso en la película *Kapo* (Pontecorvo, 1961), sobre la vida en los campos de concentración nazis, Jacques Rivette cuestiona tanto el encuadre¹³ (el famoso *travelling* convertido en una cuestión moral, según palabras de Godard), como toda “tentativa de reconstitución o de enmascaramiento irrisorio o grotesco”, ya que “cualquier enfoque tradicional del «espectáculo» denota *voyeurismo* y pornografía”. En este sentido, los dos films analizados en esta ponencia, quedan fuera del núcleo puro y duro de la cuestión al optar por testimonios que implican solo escasas y austeras recreaciones de las torturas y matanzas que formaron parte de ambos exterminios, reconstrucciones que se realizan casi sin otro elemento que la palabra, aunque en el lugar mismo de los hechos, característica ésta sobre el que volveremos más adelante.

¹³ Una crítica parecida, aunque en un tono menos confrontativo, hace Didi-Huberman a quienes efectuaron el reencuadre de las cuatro únicas fotos de Auschwitz obtenidas por uno de los encargados de la cámara de gas, corriendo grandes riesgos y sacada clandestinamente fuera del campo. Dicho recorte se propone mostrar “lo más relevante”, descartando el resto; es decir, hacer más evidente el horror dejando de lado todo lo que fuera confuso, por ejemplo las marcas situacionales como el fuera de foco, el descentrado, el contraluz. etc.

A diferencia de la polémica *The Act of Killing*, en *The look of silence* Oppenheimer no solo recupera el punto de vista de las víctimas al constituir como personaje principal e hilo conductor del relato al hermano de uno de los asesinados, sino que construye una puesta en escena infinitamente más sobria y minimalista. La opción estética por una narración más poética (aunque no menos explícita) y una decidida sobriedad en los modos de recreación contraponen los dos films del mismo director sobre los mismos sucesos. Aquí no hay golpes de efecto; solo el relato crudo y rudo de los asesinos. Su impunidad y falta de moral al declarar -que hacen “banales”, en el sentido estricto en el que habla Arendt, los pormenores que sacan a la luz- son confrontados con las reacciones de Aki, que devuelven las palabras y las acciones al ámbito de horror al que pertenecen; le quitan todo rasgo de naturalización. Desde una perspectiva estética similar, *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* muestra un relato igualmente sobrio y, si se quiere, más distanciado, no abundando en detalles que propicien el horror, sino simplemente en datos que lleven al conocimiento cierto y conserven la memoria de lo ocurrido. Si, aun así, hay horror, este proviene de la propia situación, no de la espectacularidad con que se la trata. En una etapa de su vida política (2003) en Camboya se habla de reconciliación, el director muestra los negros y los grises de un retrato que procura completar. ¿Pueden los victimarios ser considerados, ellos mismos, víctimas, tal como pretenden? ¿O les cabría acaso, como en nuestro país, la figura de la Obediencia Debida?¹⁴ ¿El miedo puede llegar justificar los más abominables crímenes? En el film de Panh no hay celebración de la matanza y, si la hubo en su momento, está minimizada por el relato de los ex-carceleros: eran chicos, estaban asustados, también ellos corrían peligro de muerte; finalmente, se terminan *normalizando* los crímenes más aberrantes cuando son cotidianos. No hay orgullo en sus testimonios, aunque tampoco queda claro si en todos los casos hay *verdadero* arrepentimiento. A pesar de las dramatizaciones, tampoco hay obscenidad: la cámara se queda fuera en las reconstrucciones, guardando una decorosa distancia, y hay algo sacro en el ambiente en ocasión de las escenificaciones: como si los muertos, de algún modo, se hicieran presentes. Así, al entrar uno de los ex-guardias, durante una reconstrucción, al recinto donde usualmente yacían encadenados los prisioneros, se cuida de no pisar sus lugares, como si efectivamente, todavía estuvieran allí.

¹⁴ De hecho, hasta ahora se está juzgando solo a los jefes.

La figura de la víctima en ambos films es presentada devolviéndole toda su entidad, como persona, con una vida determinada que fue truncada de una forma cruel o que ha logrado sobrevivir por casualidad. Los dos filmes les devuelven su subjetividad a través de algunos recursos comunes y otros que difieren según las decisiones estéticas de cada uno de sus directores. En *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* se muestra a dos de las víctimas, de los pocos sobrevivientes, tanto en su vida actual como en la experiencia carcelaria. Ambos están individualizados en sus vivencias y particularidades, pero contruidos de tal modo que queda claro que “un plano de una víctima, debidamente montado, siempre es el plano de otra víctima, de todas las víctimas” (Segura, 2008:191)

Por lo demás, en los dos films el acto de recordar (por lo menos algunos de ellos en *The Look of Silence*) se realiza en el lugar mismo donde sucedieron los hechos, sitio en el que ahora quedan apenas algunos rastros, en un caso (*S-21*), o ninguno, en el otro (el río donde se arrojaron los cadáveres en Indonesia). La importancia del lugar en los testimonios en ambos documentales queda de manifiesto en la construcción del relato, tema que ya analizamos a propósito de la película de Pahn en el punto que trata del museo como escenario de memoria. En cuanto al film de Oppenheimer, ya no queda ninguna señal física de las masacres, pero aun así, o precisamente por eso, el director recobra la imagen presente del río, esa silenciosa y tranquila que parece sepultar el pasado. Por momentos, ese río filmado en soledad, en el atardecer, reapareciendo una y otra vez en el relato, recuerda los campos filmados en color por Resnais en *Noche y niebla*; aquí como allí la imagen busca articular presente y pasado, aboliendo cualquier distancia. Puesto que allí se ha borrado toda huella –incluso intentado acabar con cualquier conato de memoria- podemos hablar, como lo hizo Lanzmann invirtiendo la proposición de Pierre Nora, de “non-lieux de la mémoire” para como expresión que define “aquellos espacios en los que se produjo la muerte ciega, anónima, industrial y sin duelo”. (Sánchez Biosca, 2008:45)

Por último, una cuestión queda sin dilucidar en *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, una que es evidente en el caso de *The look of Silence*: ¿por qué se prestan quienes formaron parte del genocidio a las entrevistas y reconstrucciones con tal docilidad? ¿Es esta sumisión explicable solo a la luz de la situación política de su país? Quizás la única explicación posible sean esas reuniones en ronda que propicia el film, cada uno en una silla, hablando de lo que fueron capaces de hacer, casi como en una sesión de terapia. Tal vez esa, tan extraña, sea la

única manera de conjurar el Karma. El mismo deseo de desprenderse de las pesadillas de quienes recurrieron a beber sangre humana para espantar la locura en las matanzas de Indonesia.

BIBLIOGRAFÍA

Aprea, Gustavo (2015) *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.

Aprea, Gustavo (2010) “Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos” en *Revista Cine Documental*, Buenos Aires, N° 1 Año 1.

Aprea, Gustavo (2008) “Testimonios: Oralidad y visibilidad en los documentales argentinos contemporáneos” Ponencia presentada en las V Jornadas de Sociología de la UNLP. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Campo, Javier (2015) “Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad” en *Revista Cine Documental N° 11* Buenos Aires, 2015.

Feld, Claudia. (2002). *Del Estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.

Didi-Huberman, Georges (2004) *Imágenes a pesar de todo*. Barcelona: Paidós.

Jelin, Elizabeth. (2007) “Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra” en *Cadernos Pagu*, (29), 37-60. <https://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332007000200003>

Jelin, Elizabeth (2001) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Sigo XXI de España.

LaCapra, Dominick (2009) *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Morris, Errol (2013) “The Murders of Gonzago”. How did we forget the mass killings in Indonesia? And what might they have taught us about Vietnam?” en http://www.slate.com/articles/arts/history/2013/07/the_act_of_killing_essay_how_indonesi_a_s_mass_killings_could_have_slowed.html consultado 11-9-15

Nancy, Jean-Luc (2006). *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos aires-Madrid: Amorrortu editores.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.

Plantinga, Carl R. (1997), *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York: Cambridge University Press.

Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.

Raggio, Sandra (2009) “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico” en Feld, Claudia y Jessica Stites Mor (2009) *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

Rivette, Jacques (1961) “De la abyección” en *Cahiers du Cinéma* n° 120, junio de 1961.

Sánchez-Biosca, Vicente (2008). “Equívocas sombras. La obstinada actualidad de Auschwitz” en *Shangri-la N° 7 – Setiembre- Diciembre 2008 – Dossier Memorias de Auschwitz*, pag 30-54.

Segura, Carlos (2008). “Una panorámica es una cuestión moral” en *Shangri-la N° 7 – Setiembre- Diciembre 2008 – Dossier Memorias de Auschwitz*, pag 188-194

Weinrichter, Antonio (2005) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.