

XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia.  
Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, 2017.

# **Cine Documental y Genocidio. Hacia un abordaje integral.**

Zylberman, Lior.

Cita:

Zylberman, Lior (2017). *Cine Documental y Genocidio. Hacia un abordaje integral. 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/000-019/626>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## PARA PUBLICAR EN ACTAS

- Título: Cine Documental y Genocidio. Hacia un abordaje integral
- Apellido, nombre: Zylberman, Lior
- Pertenencia institucional: CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio-UNTREF/Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo-Universidad de Buenos Aires.
- Mesa: 116 Relatos del pasado e imágenes cinematográficas: imaginarios, discursos y emociones.

### *Introducción*

El siguiente trabajo se desprende de una investigación en curso, actuando como una presentación de las conclusiones provisionarias antes que ofrecer resultados definitivos. Mi investigación tiene como objetivo estudiar la representación del genocidio en el cine documental y esta presentación es una primera aproximación a algunas categorías que proponemos para pensar las estrategias de representación del genocidio que los diversos títulos documentales han llevado adelante.

Los debates y algunos de los problemas a presentar no son nuevos, ni siquiera al momento de pensar la representación del genocidio. Si tomamos en consideración las propias reflexiones de Raphael Lemkin, el jurista que acuñó el término “genocidio”, este nuevo concepto venía a nombrar un fenómeno viejo; por lo tanto, al pensar la representación del genocidio podemos colocarlo en una larga tradición que ha indagado formas de representar la violencia y, sobre todo, hechos de violencia en masa.

El Holocausto significó un quiebre en múltiples aspectos, desde históricos y sociales hasta artísticos y visuales. Sin embargo, no se debe perder de vista que décadas previas, durante las matanzas de los armenios por parte del Imperio Otomano, se llevaron adelante diversas estrategias de representación de este suceso, ya sea mientras estaba ocurriendo como inmediatamente después. El film *Ravished Armenia* (1918), por ejemplo, fue una película de ficción hecha por el American Syrian Relief con el objetivo de concientizar y recaudar fondos para ayudar a los sobrevivientes. Basada en las memorias de la sobreviviente Aurora Mardiganian, y siendo ella la actriz principal, esta película podría ser considerada como la primera película sobre un genocidio; en términos genealógicos, allí está el punto cero en la relación entre cine y genocidio.

Fue el Holocausto o las “atrocidades nazi”, tal como fue denominado el hecho en los momentos de la liberación de los campos y durante los últimos años de la década de 1940, el

que significó un cambio en la cultura visual occidental, estableciendo diversos modelos de representación que se expandieron hacia otros casos. Con el tiempo, esos modelos parecieron conducir hacia un paradigma; tal es así que, como afirman algunos autores, hoy existe un “imaginario genocida” fundado y construido a partir de ciertas imágenes icónicas y simbólicas del Holocausto<sup>1</sup>. Emular dichas imágenes parecería autorizar a otros casos como genocidio y, a su vez, imágenes similares a aquellas permitirían comprender a otros casos como genocidio. Asimismo, este imaginario parecería establecer lo que un genocidio es, y en el caso de no presentar determinadas imágenes (como la pila de cadáveres) no pareceríamos estar frente a un caso.

Lo cierto es que los debates en torno a la representación del Holocausto dividió las perspectivas en dos grandes posturas: quienes sostenían la factibilidad de su representación y quienes sostenían su imposibilidad debido a la diferencia fenomenológica del propio Holocausto. Sin embargo, entrado el siglo XXI la posición que sostenía la imposibilidad parecería haber entrado en crisis; no porque el debate fuera “resuelto” sino porque, al menos en el cine documental, emergieron nuevas estrategias y problemáticas que no fueron pensadas o problematizadas entre las décadas de 1970-1990.

La pregunta entonces inicial, entonces, es la siguiente: ¿para estudiar la representación del genocidio en el cine documental debemos detenernos a pensar las problemáticas pensadas para el Holocausto? ¿Es este caso un límite que no permite estudiar otros casos o deben pensarse categorías específicas para el Holocausto y otras para los otros casos?<sup>2</sup> Al revisar la extensa bibliografía sobre el tema, encontramos un gran número de títulos dedicados al Holocausto, por sobre todos los temas, y en menor medida, incluso nula, a los genocidios de Ruanda, Camboya o la última dictadura militar argentina, por citar algunos. En los últimos años, a partir de la polémica suscitada por los films de Johsua Oppenheimer sobre el genocidio en Indonesia durante la década de 1960 –*The Act of Killing* (2012) y *The Look of Silence* (2014)– se generaron acalorados debates en torno a estos y los

---

<sup>1</sup> Torchin, Leshu, (2007), "Since We Forgot: Remembrance and Recognition of The Armenian Genocide in Virtual Archives", en Frances Guerin y Roger Hallas (Eds.), *The Image and The Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*, London & New York: Wallflower Press. Págs. 91-93.

<sup>2</sup> Véase Moses, A. Dirk, (2004), "The Holocaust and Genocide", en Dan Stone (Ed.), *The Historiography of the Holocaust*, New York: Palgrave Macmillan.

problemas que suscitaban las técnicas utilizadas por el director<sup>3</sup>. En compilaciones se han abordado estos y otros casos, y en los últimos años se han publicado títulos que tratan de abordar la problemática desde una perspectiva que une “cine y genocidio”<sup>4</sup> como también publicaciones que ha pensado el cine sobre el Holocausto y otros genocidios<sup>5</sup>. En el dossier editado por Lawrence Baron prima una perspectiva que incluye al Holocausto junto a otros genocidios pero desde una posición diferenciada. Rebecca Jinks, en cambio, demuestra cómo el Holocausto ha servido de paradigma para pensar diversos tipos de representaciones (cine, literatura, museos). Con ello, el Holocausto queda así posicionado como el paradigma del genocidio y los análisis de sus representaciones parecerían ser también el paradigma a seguir. Finalmente, tanto las compilaciones de Jonathan Friedman y William Hewitt, que la presentan como una “historia del genocidio en el cine”, como la de Kristi M. Wilson y Tomás F. Crowder-Taraborrelli resultan un gran aporte al campo pero destinan un capítulo a un caso y película en particular antes que esgrimir una perspectiva general y global.

A partir de lo expuesto, surge así uno de los interrogantes primordiales del proyecto: ¿cómo estudiar la representación del genocidio en el cine en tanto fenómeno social? ¿Cómo estudiar la representación *del* genocidio? ¿Cómo pensar *el* cine, y en esta ocasión en forma más específica el cine documental, y *el* genocidio? ¿Acaso los mismos problemas que surgen para representar el Holocausto han sido los mismos para representar el genocidio ruandés, por mencionar otro caso? A su vez, ¿qué podemos aprender de las estrategias de representación de éste sobre aquel?

### *Genocidio*

Desde una perspectiva sociológica entendemos al genocidio como una práctica social, una “tecnología de poder cuyo objetivo radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de

---

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, el dossier especial que le dedicó *Film Quarterly* en su volumen 67, número 2 de 2013. He discutido este film en Zylberman, Lior. (2015). ¿Una película sobre el olvido? Sobre The Act of Killing de Joshua Oppenheimer. *Revista Toma Uno*, número 4, Págs. 57-70.

<sup>4</sup> Véase Friedman, Jonathan, y Hewitt, William, (2017), *The History of Genocide in Cinema: Atrocities on Screen*, New York: I.B.Tauris. y Wilson, Kristi, y Crowder-Taraborrelli, Tomás, (2012), *Film & Genocide*, Madison: The University of Wisconsin Press.

<sup>5</sup> Véase Baron, Lawrence. (2010). Special Issue Holocaust and Genocide Cinema. *Shofar*, 28(4) y Jinks, Rebecca, (2016), *Representing Genocide. The Holocaust as Paradigm?*, London: Bloomsbury.

una fracción relevante (...) de dicha sociedad y del uso del terror para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos identitarios”<sup>6</sup>. Comprendiendo al genocidio de este modo no debemos pasar por alto lo que Pierre Bourdieu denominó “el sentido de las prácticas”, elemento que apunta a reflexionar sobre las posibilidades de aprehender la lógica que ponen en marcha los agentes sociales que producen sus prácticas, que actúan en un tiempo y en un contexto determinado<sup>7</sup>. De este modo, una concepción sociológica del genocidio como la de Martin Shaw, en sintonía con la teoría de la acción weberiana y que desde ya no descarta la perspectiva del derecho, comprende que la destrucción de grupos sociales no implica solamente el asesinato físico como aniquilamiento corporal, sino que también considera la destrucción de las bases económicas, políticas y culturales<sup>8</sup>; tampoco debe pasar por alto el importante trabajo de Zygmunt Bauman, quien en su clásica obra intentó ubicar el Holocausto como producto de la modernidad y no una excepción histórica sociológica<sup>9</sup>. Los aportes fundamentales de todas estas posiciones es poder concebir al genocidio como un proceso y no como algo que ocurre en forma espontánea. Siguiendo algunos postulados de Norbert Elias, Christopher Powell comprende que el genocidio es una relación de identidad-diferencia (*identity-difference*) de violenta obliteración; el autor canadiense lo comprende de ese modo ya que remarca que es nodal entender al genocidio tanto como una relación como un proceso, y opta por el término obliteración ya que éste se refiere a anular pero también a borrar, a no dejar rastros. Esta obliteración funciona no sólo objetivamente sino también subjetivamente ya que “el genocidio no sólo destruye la red figurativa del grupo de víctimas sino que también elimina las huellas de esta red de la experiencia del mundo de los perpetradores”<sup>10</sup>.

En los últimos años ha habido un creciente interés y una aceptación mayor (aunque a veces y en ciertos ámbitos sigue siendo un terreno ríspido) a estudiar las representaciones de los genocidios como parte integral de ese campo de estudios. Es decir, no sólo pensar su dimensión y análisis histórico, político, sociológico, etc. sino también sus formas de

---

<sup>6</sup> Feierstein, Daniel, (2007), *El genocidio como práctica social*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Pág. 83.

<sup>7</sup> Bourdieu, Pierre, (2007), *El sentido práctico*, Buenos Aires: Siglo XXI.

<sup>8</sup> Shaw, Martin, (2007), *What is Genocide?*, Cambridge: Polity Press.

<sup>9</sup> Bauman, Zygmunt, (1997), *Modernidad y Holocausto*, Madrid: Sequitur.

<sup>10</sup> Powell, Christopher, (2011), *Barbaric Civilization. A Critical Sociology of Genocide*, Montreal: McGill-Queen's University Press. Pág. 84.

representarlo artística y visualmente<sup>11</sup>, a pensar también las formas simbólicas, imaginarias e imaginables de tratar con ellos. Asimismo, en una cultura que se ha vuelto cada vez más audiovisual, el lugar de las imágenes para el conocimiento de estos sucesos ocupa un lugar fundamental, ya sea para su enseñanza como también para la propia toma de conciencia sobre el hecho. Volvamos a citar el caso de *Ravished Armenia*: podríamos pensar que esto fue comprendido de manera muy temprana en 1918. Pero también lo comprendió Armin T. Wegner al tomar fotografías en forma clandestina de las deportaciones de los armenios, o la necesidad de los Aliados de filmar y fotografiar la liberación de los diferentes campos de concentración nazis para así utilizar el material como prueba, como evidencia. Asimismo, estimo que toda investigación que estudie la representación del genocidio no debe pasar por alto antecedentes históricos a fin de enmarcar el uso de las imágenes para representar hechos de violencia en masa, resultando importante señalar esta particular relación entre ver y conocer: si ante el genocidio parecería que nuestras categorías de análisis y percepción parecerían estallar, entrar en crisis, la prueba, la evidencia visual, sería el soporte de lo atroz, para que aquello que parece inimaginable se vuelva imaginable y acercado a nuestras posibilidades de entendimiento. Ya Robert Antelme, sobreviviente de los campos de Buchenwald y Dachau, escribió en uno de los primeros testimonios sobre los campos nazis: “estábamos efectivamente frente a una de esas realidades de las que se dicen que sobrepasan la imaginación. Quedaba claro entonces, que sólo por elección, es decir una vez más, gracias a la imaginación, podríamos intentar decir algo”<sup>12</sup>; porque hechos como estos resultan inimaginables, hay que imaginarlos. Con ello, sugiero que por lo general todas las primeras representaciones audiovisuales de los diferentes casos nos exponen el horror. De este modo, parecería que una “pedagogía del horror”<sup>13</sup> es la primera estrategia empleada: representar un genocidio significa descender a los infiernos, y las primeras imágenes que nos traen son cadáveres, pilas de ellos. Lo hemos visto en la liberación de los campos nazis pero también

---

<sup>11</sup> Al respecto, véase las obras de Hirsch, Marianne, (2012), *The Generation of Postmemory*, New York: Columbia University Press, de Torchin, Leshu, (2012), *Creating the Witness: Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*, Minneapolis: University of Minnesota Press y de Zelizer, Barbie, (2001), *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick: Rutgers University Press.

<sup>12</sup> Antelme, Robert, (1996), *La especie humana*, Montevideo: Trilce. Pág. 13.

<sup>13</sup> Sánchez-Biosca, Vicente, (2006), *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*, Madrid: Cátedra.

en Camboya, en Ruanda, en Sri Lanka, en la apertura de las tumbas NN en Argentina<sup>14</sup>. En todos estos casos, las imágenes parecieron posicionarse como pruebas irrefutables de lo sucedido y la cámara como un testigo fundamental. Valga como ejemplo más próximo lo que sucedió hace poco: en 2016 la cadena BBC emitió imágenes que “finalmente prueban” el genocidio en Myanmar<sup>15</sup>, el exterminio de los rohinyás musulmanes en dicho país. ¿Resultan estas imágenes *una prueba* de lo que tantas denuncias verbales afirmaban? Ante esto, podemos formular una “contra” pregunta: ¿qué sucede cuando no hay imágenes del hecho? ¿Cómo representarlo? Los documentales ayudan a explicarnos lo sucedido, a establecer relaciones, a ofrecer interpretaciones, a dar cuenta de nuestro mundo, a tratar de encontrar palabras, aunque sea una ardua tarea.

En ese sentido, el cine documental posee un rol fundamental en el conocimiento de los genocidios. Creemos que éste ha tenido una tarea por lo menos triple: ha funcionado como evidencia, ha colaborado en la difusión masiva de los casos, y ha formado, consolidado y servido de soporte de imaginarios colectivos en torno a los genocidios. En esa dirección, Bill Nichols identifica el papel “judicial e histórico” del documental y su utilidad en el abordaje de las acciones pasadas para recopilar un cuadro veraz de los acontecimientos; al igual que los hombres de ley, el documental “mira hacia el pasado y plantea preguntas en torno a ‘¿qué pasó realmente?’. Estas son cuestiones de datos e interpretación, donde la culpabilidad o la inocencia está en juego en relación con la ley y la verdad y la mentira en relación con la historia”<sup>16</sup>. En tanto discurso, el cine documental también toma elementos de “la retórica judicial como de la retórica deliberativa” donde “las cuestiones públicas de la moral y la tradición, el valor y la creencia se ponen a prueba”<sup>17</sup>.

### *Cine Documental*

El cine documental surge como oposición al de ficción, pero no necesariamente como una forma radicalmente opuesta. Ficción y no ficción comparten los recursos de la sintaxis cinematográfica desde sus primeras producciones y no es por esa vía donde hay que buscar

---

<sup>14</sup> En Argentina, durante la transición democrática, a este momento se lo denominó “show del horror”. Véase Feld, Claudia, (2015), “La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del “show del horror””, en Claudia Feld y Marina Franco (Eds.), *Democracia, hora cero*, Buenos Aires: FCE.

<sup>15</sup> Véase el video en <http://www.bbc.co.uk/news/world-asia-38232929> [fecha de acceso 27 de diciembre de 2016]

<sup>16</sup> Nichols, Bill, (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press. Pág. 70.

<sup>17</sup> Ídem.

las diferencias. Siguiendo a Carl Plantinga, el documental es una representación de veracidad expresa, “las obras de no-ficción van más allá de un mero discurso, tratan sobre algo y hacen afirmaciones y aserciones sobre la realidad extrafílmica”<sup>18</sup>. En ese sentido, el documental aún conserva una relación particular con la verdad y el mundo histórico; de hecho, esta modalidad sigue siendo asociada a “lo serio”, a lo “verdadero”, a lo “objetivo” en el mundo de la vida cotidiana. Asimismo, el cine documental es asociado a lo sobrio y se ha transformado, en palabras de Nichols, en uno de los “discursos de la sobriedad” junto a (aunque como un jugador menor) discursos tales como la ciencia, la economía, la política, la educación y las leyes<sup>19</sup>. Sin embargo, el cine documental es también el espacio de un cine abierto a la experimentación y al ensayo artístico, como lo prueban algunas producciones de la década de 1920 como las de Joris Ivens o Paul Strand, o incluso títulos más recientes que ponen a prueba la definición misma de cine documental como *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008).

### *Documental y genocidio*

A partir de lo dicho, propongo trazar una línea recta imaginaria donde en un polo se ubicaría el documental como deseo de verdad y en el otro deseo de expresión, generando estos dos polos una tensión irresoluble entre sí pero que a su vez son inseparables ya que cada extremo posee a su vez componentes del otro. Por un lado, ello resulta de interés para pensar y observar cómo el cine documental ha sido siempre receptivo a cambios estéticos y de modalidades, a pesar de posibles disputas y discusiones nunca se ha cerrado en forma imperativa a un modo único y particular. Por el otro, resulta sugerente pensar cómo la representación del genocidio en el cine documental ha oscilado por toda esa recta. La propia pregunta en torno a la representación del genocidio ha tensionado y a la vez generado nuevas expresiones y formas documentales permitiéndonos pensar que esta relación no resulta marginal ni menor sino que sigue siendo uno de los tópicos que lleva al cine documental a transitar sus límites y posibilidades una y otra vez. En un polo, entonces, se encontraría el documental asociado a la evidencia, tanto el registro de imágenes de los hechos cuando éstos

---

<sup>18</sup> Plantinga, Carl, (1997), *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, New York: Cambridge University Press. Pág. 43.

<sup>19</sup> Nichols, Bill, (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós. Pág. 32.

acontecían como su exhibición para dar prueba de lo sucedido, suelen ser “las imágenes de los liberadores” pero también son imágenes de los perpetradores o de testigos (*bystanders*), como el fusilamiento en Liepaja durante el avance de los Einsatzgruppen nazis en 1942 registrado por Reinhard Wiener o el asesinato a machetazos en una barricada en Ruanda en 1994 registrado por Nick Hughes o de los fotoperiodistas que “descienden al infierno” al finalizar el exterminio. Aquí se presentan datos, se dice “esto tuvo lugar”, el documento –el registro visual– se vuelve documental, el testimonio es la imagen en sí misma y en esta instancia no hay lugar para respuestas: es el horror en su máxima expresión. Cerca de ese polo también se encuentran las películas de “concientización”, documentales que buscan movilizar y generar una toma de conciencia por parte del espectador de lo que acontece. En un siguiente lugar se ubica el deseo de narrar, de historizar, de establecer causas y consecuencias, los documentales exponen la historia, hacen uso del archivo creado a partir de la evidencia visual y en su uso se inicia un quiebre en la relación entre la evidencia y el documento: las imágenes ilustran la narración antes que ofrecer prueba y sus fuentes de origen son múltiple –desde películas de propaganda realizadas por los perpetradores hasta las filmaciones de los liberadores o de las víctimas–. Para narrar las historias también se apelan a entrevistas, contando así, al menos, de tres tipos de participaciones: los “expertos”, brindando una perspectiva, una voz, formal, con una verdad epistemológica que no da lugar a refutación; el testigo-observador, que da su versión de lo que vio antes que un análisis crítico; y el testimonio de la víctima-sobreviviente, pudiendo resumir su posición a la noción ricouriana de “yo estuve ahí”<sup>20</sup>. Estos testimonios no se dan en un contexto judicial sino que es la cámara la que crea y los posibilita, es por eso que podemos aquí meditar en torno a cómo en la instancia de toma de testimonio-entrevista la cámara se constituye como un agente de escucha<sup>21</sup>.

En una posición intermedia entre ambos polos se encuentran aquellas producciones que exploran las ruinas, las huellas, en el presente: creando su propio archivo visual sobre el hecho pasado desde el presente. En el otro polo se encuentra, finalmente, el expresivo. En dicho lugar no se busca narrar la historia en términos generales sino en términos más

---

<sup>20</sup> Ricoeur, Paul, (1983), *Texto, testimonio y narración*, Santiago: Editorial Andrés Bello.

<sup>21</sup> Por agencia entendemos la capacidad de que posee una persona para actuar en el mundo. Desde esta noción, pensamos que la cámara posee dicha capacidad, al hacerlo no sólo posibilita el testimonio sino que el testimoniante lo ofrece para la cámara en tanto receptora de su historia.

particulares, a través de historias personales o familiares. No se buscan pruebas en las imágenes sino que se apela al archivo familiar, creando una tensión entre la historia pública y la privada-personal. Incluso, si esas imágenes no existen o no se pueden encontrar, éstas se crean: en ocasiones prima así la alegoría y lo simbólico antes que lo evidencial. No es casual que este polo haya sido transitado por realizadores que o bien sobrevivieron a regímenes genocidas o bien son descendientes directos de éstos, utilizando al documental como herramienta para la catarsis personal o como para abrir la “cripta familiar”, para develar un secreto. En este polo, finalmente, no se busca *la* verdad sino *una* verdad. En este recorrido esquemático sostengo que el polo expresivo explora las consecuencias de los genocidios – sobre todo en los ámbitos familiares– mientras que las otras tendencias buscan dar cuenta de las causas históricas, cronologías y características de los crímenes.

### *Motivos y funciones*

Mi propuesta conceptual se sostiene en dos autores ya canónicos en el campo de los estudios sobre cine documental: Carl Plantinga y Michael Renov. Mientras que del primero sigo algunas de sus ideas en torno al cine de no ficción y su propuesta retórica; del segundo tomaré su idea de funciones. De este modo, Renov ha sugerido que en los documentales se hacen presentes cuatro funciones movidas por el deseo, impulsos que estimulan el discurso documental. Estas funciones “retóricas/estéticas atribuibles a la práctica documental no pretenden ser exclusivas o herméticas; la fricción, la superposición –incluso la mutua determinación– perceptible entre ellas prueban la riqueza y variabilidad histórica de las formas de no-ficción en las artes visuales”<sup>22</sup>. Las funciones que Renov desarrolló son: registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; expresar.

Retomando las ideas bosquejadas por este autor, mi intención estará en pensar dos ejes que actúan en simultáneo, ambos ejes permitirán ordenar y clasificar las diversas estrategias de representación de los genocidios, llevar adelante estudios comparativos y analizar qué interpretaciones sobre los hechos producen estos films. No es mi intención encontrar una “esencia” en la representación de los genocidios pero sí ciertas estructuras o tendencias sobre las que se montan los films. No comprendo a estas estructuras-funciones en

---

<sup>22</sup> Renov, Michael, (1993), "Toward a Poetics of Documentary", en Michael Renov (Ed.), *Theorizing Documentary*, New York: Routledge. Pág. 21

forma rígida sino como flexibles y adaptables. Creo ante todo que estamos ante un determinado fenómeno que ha producido comportamientos y reacciones similares a lo largo de la historia, siendo cada caso único pero a la vez similar con otros.

Un primer eje, entonces, será llamado M. En este se encuentran los Motivos o Topos temáticos (motivos o configuraciones estables de varios motivos que son usados con cierta frecuencia) en los que se concentran las narrativas de los documentales. A este eje he llegado luego de una primera exploración de los diversos títulos, arribando a la conclusión provisora de que todos los documentales se refieren, en última instancia, a éstos ya sea en forma individual o en su conjunto. Asimismo, para este eje me baso en algunas herramientas teóricas desarrolladas por los diversos investigadores sobre genocidio y que resultan ser también parte de las discusiones nodales de este campo.

Un primer motivo o topo es “el elemento humano”<sup>23</sup>. Comúnmente se entiende este motivo desde la ya clásica distinción esbozada por Raul Hilberg: víctimas, perpetradores, *bystanders*. Esta tríada funciona como un tipo ideal que ha permitido reparar en los diversos actores que intervienen en un genocidio pero como contrapartida se lo ha criticado por pensar tanto a las víctimas como a los *bystanders* como actores sin acción. Con todo, para este estudio tomo esta tríada comprendiéndola en forma compleja y con matices; es decir, estos tres tipos ideales se caracterizarán por poseer acciones y reacciones. Las víctimas no serán meros sujetos pasivos sino que también llevarán adelante estrategias de resistencia y los perpetradores no serán vistos en forma inhumana o diabólica sino como actores que llevan adelante diversas acciones de exterminio de determinado grupo motivados por múltiples razones. En forma similar veremos cómo se construye el lugar del *bystander*, cómo se lo caracteriza y cómo se interpreta el conocimiento (o falta de) sobre los hechos. Este topo o motivo permitirá focalizar tanto en los actores que se presentan en los documentales como también a meditar cómo son representados, existiendo una tendencia a mostrar a la víctima y al perpetrador como absolutos: “pura bondad” versus “pura maldad, sometiendo en ocasiones la complejidad histórica a un proceso dual y binario. Con ello, resulta importante destacar que la figura central en el imaginario genocida, la voz autorizada, ha sido la de la

---

<sup>23</sup> Alvarez, Alex, (2001), *Governments, Citizens, and Genocide*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Págs. 18-27

víctima o, en todo caso, la del experto, llevando a que la voz del perpetrador fuera rechazada, minimizada o reducida a la idea de mal absoluto; es por eso que *The Act of Killing* causó tanta polémica ya que supuso un cambio radical del paradigma<sup>24</sup>.

Un segundo motivo o topo dentro de este eje se remite a los espacios. Entenderemos por espacios a los lugares físicos donde se lleva adelante los procesos de exterminio, percibiendo dicho proceso como secuestro o deportación, diversas formas de tortura y el exterminio de los cuerpos. Quizá el campo de concentración resulta ser el espacio al que se remite el imaginario genocida; sin embargo, al pensar la representación del genocidio debemos ampliar las fronteras espaciales a fin de comprender los diversos espacios donde puede llevarse adelante la *conditio inhumana*. Por otro lado, es menester también comprender y dar cuenta de la relación entre espacio, poder y terror. En esa senda, el lugar de exterminio no sólo produce muerte sino también terror tanto en el interior del sitio como hacia su exterior. Por lo tanto, al estudiar los espacios como motivo en los documentales será preciso reparar en esta relación entre terror y muerte y entre interior y exterior.

El tercer motivo se concentra a las metodologías de exterminio. A pesar de que el imaginario genocida remite a las cámaras de gas nazis, lo cierto es que cada régimen genocida puso en funcionamiento diversas estrategias de aniquilamiento para exterminar al que consideraba su enemigo. Referirse entonces a la metodología asesina resulta ser uno de los motivos recurrentes en la representación del genocidio.

El segundo eje, que se inspira en las funciones pensadas por Renov será denominado F. En éste se dará cuenta de las funciones retóricas poéticas del cine documental para representar el genocidio. Estas funciones no son exclusivas sino que un título puede responder a diversas funciones; de este modo, antes de pensar que un documental posee una única y excluyente función sugeriremos que las estrategias retóricas de cada producción apelan hacia una o varias funciones, dirigiéndose así hacia cierta tendencia. Las funciones

---

<sup>24</sup> Esto no implica que no haya habido previamente otros documentales que presentaran en forma compleja a los perpetradores. Basta con ver films como *The Memory of Justice* (Marcel Ophuls, 1976), *The Nazis: A Warning from History* (Laurence Rees, 1997) o *Escadrons de la mort: L'école française* (Marie-Monique Robin, 2003) por mencionar algunos.

que serán enumeradas a continuación no se corresponden a una cronología histórica o de importancia particular sino que son, ante todo, clasificaciones.

Narrar. Esa función se caracteriza por narrar los sucesos históricos del genocidio, podemos pensar en *Genocide* (Arnold Schwartzman, 1982), la serie para televisión *The World at War* (1973), *Ghosts of Rwanda* (Greg Barker, 2004), *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Chronicle of a Genocide Foretold* (Danièle Lacourse, Yvan Patry, 1996), *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'* (Laurence Rees, 2005), *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006). Se caracteriza por ofrecer una interpretación cerrada, de causa y efecto precisa. Por lo general se recurre a expertos que sus entrevistas complementan la de los sobrevivientes. Es más bien generalista, ofreciendo un gran relato sin huecos. El archivo es empleado para ilustrar, las imágenes fortalecen al relato que suele ser construido a partir de la voz en off en su modalidad de “voz de dios”. En términos epistemológicos remite a la voz formal sugerida por Carl Plantinga ya que imparte conocimientos al espectador y afirma que cierto estados de cosas son verdaderos y los explica.

Focalizar. Si la función anterior se remitía a una narrativa macro, a una perspectiva histórica más general, esta función se remite a focalizar, a particularizar un aspecto, en el detalle, en la microhistoria. No se busca dar cuenta de las causas sino del funcionamiento, de las pequeñas tuercas en la gran cadena de montaje y responsabilidades que es un genocidio. Se focaliza en el funcionamiento de un espacio, en explicar la metodología genocida, en la actuación de un determinado grupo. La focalización en ocasiones se hace a partir de la presentación de un caso, sirviendo ese caso individual para dar cuenta del proceso histórico más general. Asimismo, la focalización no se concentra exclusivamente la etapa de exterminio del genocidio sino también en sus consecuencias, las luchas posteriores, la búsqueda de justicia, etc. Esta función la podemos encontrar en títulos como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003), *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2010), *KZ* (Rex Bloomstein, 2006), *Belzec* (Guillaume Moscovitz, 2005), *Brother Number One* (Annie Goldson, Peter Gilbert, 2011), *Enemies of the People* (Rob Lemkin, Thet Sambath, 2009), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos

Echeverría, 1987), *My Neighbor, My Killer* (Anne Aghion, 2009), *Hotel Terminus* (Max Ophuls, 1988), *Screamers* (Carla Garapedian, 2006).

Toma de conciencia/tomar partido. En cierto sentido todo documental apunta hacia una toma de conciencia por parte del espectador ya que al ofrecer interpretaciones sobre un proceso histórico el documental puede reafirmar o incorporar determinado conocimiento sobre el hecho. Para el investigador resulta sumamente interesante reparar en cómo se configuran las diversas significaciones sobre el hecho, cómo se lo narra y explica; siguiendo a Stuart Hall, podríamos decir que en esta función debemos atender a cómo se codifica y decodifica la información. Asimismo, esta función permite vislumbrar el rol que juega el documental en los procesos de concientización sobre los casos de genocidios pero también hacia narrativas que tienden clausurar sus relatos hacia la esperanzadora fórmula de un “nunca más”; es por eso que creemos que para analizar esta función toda investigación debe detenerse a estudiar no sólo la banda visual sino también la sonora –sobre todo la musicalización–. Documentales como *Brother Number One* o *Watchers of the Sky* (Edet Belzberg, 2015), por ejemplo, siguen esa línea, como también *Death Mills* (Billy Wilder, 1945) o *The Atrocities Committed by German-Fascists in the USSR* (1946). Sin embargo, esta función no se remite exclusivamente a ello; en ocasiones ciertos documentales son realizados con la intención puntual de denunciar los crímenes que están ocurriendo o que acaban de ocurrir como *Stop Genocide* (Zahir Raihan, 1971), *Year Zero: The Silent Death of Cambodia* (David Munro, 1979) o *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978). En esa dirección, para el caso de Darfur se han hecho por lo menos dos documentales –*Darfur Now* (Ted Braun, 2007) y *The Devil Came on Horseback* (Ricki Stern, Annie Sundberg, 2007)– que buscan narrar sobre el hecho a la vez que instan al espectador a intervenir, a participar y a reclamar por la intervención internacional para detener las matanzas en esa región africana.

Testimoniar. Todo film documental resulta ser un testimonio en tanto que relata experiencias de individuos. Pero, si entendemos el testimonio como “el relato de lo que se ha visto u oído”<sup>25</sup> comprenderemos que esta función apunta hacia otro lado. Esta estrategia retórica se caracteriza por explorar en los protagonistas, en el elemento humano, en sus preocupaciones, sus intenciones y sus reflexiones. No se pone énfasis en la gran narrativa

---

<sup>25</sup> Ricoeur, op. cit.

sino en las personas en tanto sobrevivientes, perpetradores o testigos. Antes que apelar a la historia se remite a lo emocional y a la empatía. No se expone necesariamente cadenas de causa y efecto sino consecuencias, cómo sobre llevar el peso y las transformaciones propiciadas por el genocidio. Estas producciones dan espacio a observar diversas estrategias memorialísticas como también a explorar los diversos traumas producidos por los genocidios. Es una función que mira hacia el pasado pero también al presente *Shoah, Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin* (André Heller, Othmar Schmiderer, 2002), *The Conscience of Nhem En* (Steven Okazaki, 2008), *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011), *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014), *The Rwandan Night* (Gilbert Ndahayo, 2013), *Portrecista* (Ireneusz Dobrowolski, 2006), *Gardiens de la mémoire* (Eric Kabera, 2004).

Expresar. Esta última función se remite a los documentales que buscan cierta experimentación desde lo formal, próximas a la modalidad poética señalada por Bill Nichols y la exploración y representación del yo pensada, en forma diferente, por Nichols y por Stella Bruzzi en torno a los documentales performativos. Nos encontramos aquí con documentales que apelan a la experimentación, a la expresión y, sobre todo, a la intimidad y subjetividad. Son documentales, por lo general, hechos por sobrevivientes o hijos de sobrevivientes que apuntan ya no a dar cuenta de la historia general del genocidio sino de sus propias vivencias y de sus historias familiares, exponiendo los secretos y formas de elaboración del pasado familiar. En ocasiones, estos documentales pueden ser pensados como formas “videos confesiones” o herramientas de catarsis, como producciones que exploran y quiebran silencios, espectros y criptas familiares como también estrategias de elaboración de traumas. Es por eso que aquí podemos encontrar films como *The Flat* (Arnon Goldfinger, 2011), *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (Malte Ludin, 2005), *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Out of the Poison Tree* (Beth Pielert, 2008), *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013), *New Year Baby* (Socheata Poouv, 2006), *El predio* (Jonathan Perel, 2010).

#### *A modo de cierre*

En este trabajo nos propusimos presentar algunas conclusiones provisionarias y herramientas analíticas pensadas para el estudio de la representación del genocidio en el cine documental. Nuestra intención radica en poder desarrollar una perspectiva que nos permita

pensar cómo el cine documental ha representado el genocidio, qué estrategias ha elaborado, tratando de transitar otras problemáticas y debates. Para tal fin señalé que el estudio de las representaciones del genocidio debe ser puesto en línea con aquellos trabajos que han estudiado la representación de la violencia en masa desde la antigüedad hasta nuestros días. En ese contexto, mi investigación posee la particularidad de pensar un tipo de producción particular: el cine documental; a pesar de concentrarnos en un modo específico de representación, esto no significa descartar o ignorar otras formas artísticas y culturales como sus debates y discusiones.

Se hace entonces necesario trabajar con un enfoque teórico de genocidio que permita comprender que el exterminio es una de sus etapas pero no su conclusión. Al vislumbrar también en sus efectos y transformaciones sociales, el estudio de las representaciones, sobre todo en el cine documental, se torna una valiosa arena de análisis para comprender los modos de elaboración como también las diversas luchas sociales y políticas. Es por eso que también se vuelve necesario comprender al cine documental no como una mimesis que trata de imitar el pasado sino complejizar los sentidos de la representación comprendiendo así al cine documental como una representación de veracidad y que a lo largo de su historia ha desarrollado diversas estrategias retóricas para crear su propio “efecto de realidad”. Por último, al ofrecer clasificadores y posibles categorías de análisis, nuestra investigación intenta ordenar, pensar categorías más amplias que permita, al menos dos cuestiones. Por un lado, pensar una primera clasificación retórica que permita luego ahondar en problemáticas particulares. Por otro, llevar adelante un estudio comparativo de las representaciones de los genocidios.