



N°226

***“Cine documental y genocidio:
motivos y funciones”***

Autor: Dr. Lyor Zylberman.

Comentaristas:

Dr. Pablo Piedras (CONICET)

Lic. Diego Ezequiel Litvinoff (IAA)

Viernes 23 de noviembre de 2018 - 12:30 hs

ENCUADRE

El presente escrito tiene la intención de convertirse en un capítulo del libro *Cine Documental y Genocidio. Motivos, funciones y estilos*, que actualmente estoy elaborando. En otros capítulos se discutirá y expondrá el lugar del documental en la historia de la representación visual de la violencia –ya que la representación del genocidio debe ser pensado en esa larga historia–, la noción misma de documental, la disputa en torno a la representación del Holocausto y la posibilidad de efectuar estudios comparativos, como también algunas cuestiones éticas, sobre todo lo referente a la representación de las personas. Asimismo, algunos avances de la investigación ya han sido publicados en diversas revistas académicas (Zylberman 2018b, 2018a). Aquí deseo presentar el núcleo de la investigación, esto es, poder pensar algunas estrategias de representación del genocidio en el cine documental. Las preguntas que originalmente iniciaron la pesquisa fueron dos: ¿Cómo y a partir de qué estrategias el cine documental hace visible y decible el genocidio? ¿Qué elementos de este crimen nos permite ver y acerca de qué habla? De este modo, cuando sugiero pensar estrategias de representación no me refiero a indagar principalmente en los recursos formales o estéticos sino, ante todo, en los retóricos, en las formas discursivas de presentación del hecho; es decir, en los motivos y las funciones. A fin de ordenar y clasificar las diversas estrategias de representación de los genocidios, éstas serán presentadas en forma separada para su análisis, pero lo cierto es que ambos elementos deben ser pensados como dos ejes que actúan en simultáneo en cada título.

MOTIVOS

En el ya clásico libro *Estética del cine*, los autores sugieren que todas las historias que presentan los films obedecen a un “programa”; es decir, se apoyan en “estructuras básicas cuyo número de elementos está acabado y cuyas combinaciones son limitadas” (Aumont, Bergala, y Vernet 1996, 128). Si bien los considerandos para pensar la narratología en el cine suelen concentrarse en los films de ficción, eso no quita que puedan pensarse algunos de esos tópicos para el documental. Pensemos, por ejemplo, en las películas de detectives, films que intentan “crear curiosidad sobre acontecimientos pasados de la historia (por ejemplo, ¿quién mató a quién?), suspense respecto a acontecimientos venideros, y sorpresa respecto a revelaciones inesperadas tanto de la historia como del argumento” (Bordwell 1996, 65). ¿Acaso esa misma definición no condensa la propuesta narrativa de *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988)?

La *vida tal como es* no posee una estructura narrativa, los acontecimientos suceden en el tiempo y en el espacio sin tener necesariamente una dirección precisa, quizá sin ninguna significatividad, sólo al colocar el flujo de nuestra conciencia entre paréntesis podemos mirar retrospectivamente nuestras acciones como actos, meditar sobre ellas, y otorgarle sentidos (Schutz 1972); a su vez, en términos dramáticos, nuestras acciones tampoco poseen un comienzo-desarrollo-conclusión establecido mientras acontece. Lo cierto es que todo ello queda ordenado, estructurado, cuando la vida se vuelve película; así, el documental se estructura en, al menos, dos modos: para ofrecer una narración como también para persuadir, para proveer pruebas. Pero a diferencia de la ficción donde existe cierta libertad estructural para tramar el relato, en

la no ficción existe una responsabilidad ética que exige dejar de lado “un elemento de libertad en nombre de la veracidad” (Plantinga 1997, 125). Esta paradoja existe desde el nacimiento mismo del cine documental; por lo tanto, una forma de pensar cómo se zanja esta tensión es pensar al documental como un modo de “narrar la vida” pero no tal cual es sino en términos dramáticos. Con este breve rodeo quiero retomar la posibilidad de pensar herramientas teóricas para el estudio de la ficción en el cine documental tal como fuera analizada por los teóricos ya citados. En este caso, tomaré instrumentos de la narratología y de la crítica literaria para pensar la cuestión de los motivos.

Los motivos, entonces, se asemejan a los topos temáticos, configuraciones narrativas estables que son usados con cierta frecuencia. El crítico italiano Cesare Segre sugirió que el motivo en la literatura puede ser pensado como el elemento recurrente, remitiendo a lo que en la música se denomina *Leitmotiv* (1985, 348–49). Por lo tanto, al pensar en las estrategias de representación del genocidio ¿qué motivos pueden ser encontrados en los documentales? A partir de una exploración de los diversos títulos sugiero tres grandes motivos: *el elemento humano*, *la metodología de exterminio* y *los espacios*; así, todos los documentales se refieren, en última instancia, a éstos ya sea en forma individual o en combinación. Con ello, el propósito no es buscar una esencia sino un motivo narrativo: qué cuentan, sobre qué tratan, en qué se concentran y qué presentan los relatos de estos documentales.

El elemento humano como motivo

Si bien mi intención es detenerme con mayor detalle sobre este motivo en un capítulo específico, aquí expondré algunos lineamientos generales. El elemento humano es fundamental para los documentales sobre genocidio ya que da cuenta de su carácter social; así, una cuestión a analizar es cómo son caracterizados cada uno de los elementos: la víctima, el perpetrador, el *bystander*, etc.

El elemento humano ingresa en los documentales al menos en tres formas: a través de la propia participación de los actores (entrevistas, testimonios, imágenes de archivo, etc.), haciéndose referencia a ellos a través de terceros (por medio de expertos o testigos secundarios) o bien una combinación de ambos.

En su díptico sobre Indonesia, Joshua Oppenheimer ensayó dos variables en torno a este motivo: en *The Act of Killing* (2012) construyó su narración solo con los perpetradores; mientras que en *The Look of Silence* (2014) lo hizo en una forma mixta: desde la perspectiva de familiares de una víctima y los perpetradores, alcanzando entre ambos una confrontación. La decisión de privilegiar a determinado actor se relaciona con el conocimiento que puede ofrecer al espectador como también del conocimiento que éste posee sobre el hecho. En ocasiones la elección no depende de un criterio estético o político sino de la propia imposibilidad del caso: distancia cronológica (el genocidio de los Hereros) o dificultad de brindarle seguridad a los sobrevivientes; este es el caso, para continuar con los films de Oppenheimer, de *The Act of Killing*. Filmando otro documental en Indonesia, el director supo de las matanzas en la década de 1960, al querer entrevistar en forma más sistemática a sobrevivientes o descendientes de las víctimas se encontró con que éstas tenían miedo de participar en su proyecto y que incluso fueron amenazadas por hacerlo. Al pretender saber qué pasó décadas atrás, le sugirieron al director que hablara con perpetradores, que gustosos ellos darían su

testimonio. De este modo, al dar con Anwar Congo, el protagonista de *The Act of Killing*, Oppenheimer ya había entrevistado al menos a cuarenta perpetradores¹.

Este motivo no debe ser pensado exclusivamente para dar cuenta del genocidio en su momento de exterminio sino también para los efectos y consecuencias de esta práctica. Los films de Oppenheimer, por ejemplo, son también en torno a cómo se recuerda el pasado en la actualidad. En *The Faces We Lost* (Piotr Cieplak, 2017), sobre el genocidio ruandés, algunos sobrevivientes y descendientes de víctimas exponen fotografías de sus seres queridos sugiriéndonos el poder de la imagen para llevar adelante el trabajo de duelo y de memoria. Asimismo, se expone también la tarea que realizan los diversos centros de recuerdo en el cuidado y acopio de las fotografías. En ese sentido, el documental no menciona las características del genocidio, de su metodología ni de los fundamentos ideológicos, sino que se concentra en el presente y las formas de lidiar con los crímenes.

En esa dirección, títulos como *New Year Baby* (Socheata Poouv, 2006) y en mayor medida *Noces Rouges* (Lida Chan y Guillaume Suon, 2012) exponen uno de los temas tabúes en la Camboya contemporánea y consecuencia del régimen de Pol Pot: los matrimonios forzados. Se calcula que durante el régimen de los Khmer Rouge unas 250.000 mujeres fueron forzadas a casarse con cuadros del partido. Así, *Noces Rouges* sigue la historia de una sobreviviente, Sochan, que a los 16 años fue forzada a casarse con un soldado que la violó, y en el marco del Tribunal de Camboya pide justicia por primera vez. Al exponer este aspecto del genocidio, estos documentales dan cuenta del control que el *Angkar* ejercía sobre la vida tanto pública como privada, encontrándose la vida sexual estrictamente vigilada y regulada. A fin de crear una generación de trabajadores leales, la utopía de una sociedad revolucionaria escondía en su interior una brutal violencia de género (De Langis et al. 2014).

Las consecuencias de un genocidio son también expuestas en el documental australiano *Two Laws* (Alessandro Cavadini y Carolyn Strachan, 1982). En este título se da cuenta de las luchas de las comunidades aborígenes del Territorio del Norte de Australia: el problema de la tierra, el desplazamiento de personas, la violencia física que se ejerció sobre ellos, las generaciones robadas y el asesinato. Esta “relación genocida” (Barta 1987) se extiende casi durante un siglo, teniendo lugar los hechos que este documental representa en las décadas de 1930, 1950 y 1970 para llegar a la actualidad en la que se hizo el film². Este documental tiene la particularidad de que fue encargado, tras conocer el trabajo de los realizadores, por la comunidad aborígen de Borroloola, quienes llevaban adelante una lucha por el reconocimiento de sus propias leyes ancestrales. El documental, entonces, fue realizado por la comunidad junto a los directores que firman la película y es la propia gente de la comunidad quien recrea diversos hechos de violencia a partir de sus propias memorias –algunos de ellos testigos o víctimas de la violencia blanca–. Para ellos la película es también un intento por explicar la ley ancestral al blanco; así, sin seguir una cronología precisa, el documental

¹ Declaraciones de Joshua Oppenheimer en el booklet que acompaña la edición en DVD de *The Act of Killing*.

² Será en el año 1976 que Australia sancione una Ley de Derechos de Tierras Aborígenes para el Territorio del Norte.

sugiere que la lucha del pasado es también la lucha del presente, que la voz aborigen es válida y que debe ser escuchada.

Al focalizar en el elemento humano, se debe también reparar en los diversos films hechos por y sobre hijos de ex nazis o de sobrevivientes –o hijos de sobrevivientes– de genocidios para pensar su caracterización. Esta focalización permite ver también una serie de títulos que concentran sus relatos en las consecuencias y elaboración en el presente, siendo *Harlan, in the Shadow of Jew Süß* (Felix Moeller, 2009) uno de los más sugerentes. Veit Harlan fue un director de cine alemán que en tiempos del nazismo realizó *JudSüß* (1940), film de propaganda nazi y uno de los títulos más infames de la historia del cine. También dirigió *Kolberg* (1945), sobre la ocupación napoleónica en Prusia y la resistencia ofrecida por el pueblo, y que fuera una de las últimas películas nazi en ser estrenada. Harlan fue acusado de cómplice de crímenes contra la humanidad en 1948 –su *JudSüß* fue acusada de “film criminal”– siendo absuelto por circunstancias atenuantes en 1950; sin embargo, por el resto de su vida y carrera cinematográfica, Harlan debió cargar con el peso de esa película. El documental de Moeller recoge la historia del director y cómo su descendencia elaboró ese pasado, y es a través de entrevistas a sus hijos, nietos, sobrinos y sobrinos nietos que vemos cómo cada integrante de la familia –y cada generación– trabajó el pasado en forma diferente. Uno de sus hijos desde el odio y la condena hacia su padre, otros amándolo más allá de sus acciones. Una de sus hijas, Susanne, se convirtió al judaísmo y se casó con un hijo de sobrevivientes del Holocausto, para luego acabar con su vida en 1989. Los más jóvenes de la familia han olvidado o se muestran desinteresados con el pasado del director o bien afirman no tener herramientas para juzgarlo. De este modo, el film abre diversas capas para analizar no sólo la mentalidad y acciones de un colaborador de un genocidio sino los efectos y traumas en la familia de éste al mismo tiempo que reparar en las memorias familiares sobre un pasado genocida.

La caracterización del elemento humano puede hacerse desde varias perspectivas. Por medio del montaje del testimonio como lo hace *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003), donde antiguos guardia cárceles y torturadores rememoran los tiempos en aquel centro, o creando también situaciones a fin de buscar efectos e impactos emocionales precisos. Mientras que en el film de Panh el efecto pretende reactivar la memoria corporal de los antiguos torturadores, en otros títulos el fin parecería no poseer ningún otro propósito que el choque dramático en sí mismo. En esa dirección, *Inheritance* (James Moll, 2006), por ejemplo, promueve un encuentro entre Monika Hertwig, hija del oficial de las SS y comandante del campo de concentración de Plaszow Amon Goeth, y Helen Jonas, sobreviviente de ese campo. En cierto sentido, Monika desea reconciliarse con el pasado de su padre y exorcizar su figura, a la vez que indaga en la duda moral respecto a cómo amar a su padre; Helen, en cambio, cuestionará cada decisión y palabra de Monika. Así, el choque entre ambas mujeres se vuelve inevitable, estando la cámara ahí para registrar ese momento de crisis. Una propuesta similar sucede en una secuencia de *Rwanda. Do Scars Ever Fade?* (Paul Freedman, 2004), donde la sobreviviente Janet Uyisabye es llevada por el equipo de filmación a una prisión para confrontar con el supuesto asesino de su familia: aquí también, el encuentro, el choque, sólo tiene lugar –y es posible– para y debido a la intervención de la cámara.

El elemento humano funciona también como motivo para concentrarse en los diversos procesos de justicia. Son muchos los títulos que al focalizar principalmente en la historia de vida de sobrevivientes o de familiares de sobrevivientes –tanto antes como después del genocidio, y en sus luchas por verdad y justicia– registran al mismo tiempo diversos matices de juicios contra genocidas. *In the Tall Grass* (J. Coll Metcalfe, 2006) o la trilogía de las Gacaca de Anne Aghion (2002/4/9) nos presentan diversas mujeres que asisten a los tribunales gacacas, forma tradicional de administrar justicia en Ruanda, mientras que *Los 100 días que no conmovieron al mundo* (Vanessa Ragone, 2009) se focaliza en el Tribunal Penal Internacional para Ruanda. Los primeros títulos mencionados tienen como protagonistas a sobrevivientes o familiares, en cambio en el de Ragone es la jueza argentina Inés Weinberg de Roca la que lleva adelante el relato. *Nosotras que todavía estamos vivas* (Daniele Cini, 2009) o la serie *Los días del juicio* (Pablo Romano, 2010) son dos sugerentes títulos para observar los procesos de juzgamiento iniciados en la Argentina luego de 2003, mientras que *Brother Number One* (Annie Goldson y Peter Gilbert, 2011) permite reparar en los avatares del Tribunal Camboya.

Los espacios como motivos

Un segundo motivo o topo dentro de este eje se remite a los espacios. En primer lugar, entiendo por espacios a los lugares físicos donde se llevan adelante los procesos de aniquilamiento, comprendiendo dichos procesos como secuestros o deportaciones, diversas formas de tortura y la desaparición de los cuerpos. Quizá el campo de concentración resulta ser el primer tipo de espacio al que remite el imaginario genocida; sin embargo, al pensar la representación del genocidio se debe ampliar las fronteras espaciales a fin de comprender los diversos sitios donde puede llevarse adelante esta “*conditio inhumana*” (Agamben 2001, 37). Para pensar este motivo 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, obras como la de Bruno Betthelheim (1981), Wolfgang Sofsky (2016) o Pilar Calveiro (1998), por citar algunos, han explorado y teorizado esta cuestión, comprendiendo la lógica concentracionaria y la forma en que el poder genocida avasalla la identidad de la víctima hasta convertirla en cosas. De este modo, por las características en que éstos son mostrados en los documentales sugiero también pensarlos desde la noción de heterotopía de Michel Foucault. Los documentales que tienen a los espacios como motivo central nos exhiben a estos en ruinas, en ellos quizá sólo queda la huella del exterminio, la tortura y la muerte; son lugares fríos, pero también pueden ser cálidos, verdes bosques o autopistas. Así, estos lugares parecen “normales” pero esconden una práctica social que los volvió anormales. Siguiendo al filósofo francés, estos espacios son espacios absolutamente distintos, son *contraespacios*, lugares reales fuera de todos los lugares. Foucault pensó esta noción para dar cuenta de prostíbulos, casas psiquiátricas o de retiro, sugiriendo que “el cementerio es para nosotros, en nuestra experiencia actual, el ejemplo más evidente de la heterotopía (es absolutamente el *otro* lugar)” (Foucault 2010, 23–24). Al igual que los diversos espacios empleados para concretar los genocidios, las “heterotopías siempre tienen un sistema de apertura y de cierre que las aísla respecto del espacio circundante” (Foucault 2010, 28) y el ingreso a este se debe o bien porque estamos obligados a ingresar o bien por medio de ritos.

Films como *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), *Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures* (Claude Lanzmann, 2001), *S-21, la machine de mort Khmère rouge*, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) o *Gardiens de la mémoire* (Eric Kabera, 2004), concentran gran parte de su tiempo a los sitios donde se cometieron los crímenes. En algunos lugares, como en Chelmno o Sobibor, sólo vemos frondosos bosques, en Tuol Sleng una estructura fría de hormigón; en el film de Echeverría el “progreso” devenido autopista destruyó el esqueleto del Centro de Detención y Tortura El Atlético, mientras que en el de Kabera vemos que gran parte de los sitios de memoria en Ruanda fueron erigidos en los lugares de los asesinatos, conservando incluso los cuerpos de las víctimas en estado momificado. Sitios mudos, todos poseen marcas y huellas de un pasado genocida siendo, a la vez, cementerios simbólicos, cenotafios o, como en el caso de Ruanda, sitios donde descansan los restos de las víctimas.

Ahora bien, por la lógica misma del proceso genocida son muy pocas las imágenes “arrancadas del infierno”: las fotografías de Armin T. Wegner de los deportados armenios, las de Alex, el Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau, la filmación de los fusilamientos en Liepaja registrados por Richard Wiener, o el asesinato en una barricada ruandesa capturado por la cámara de Nick Hughes. Todas estas imágenes no sólo registran a las víctimas o la metodología asesina, sino que también dan cuenta de los espacios. Sin embargo, estas imágenes resultan una anomalía en el proceso genocida antes que una regularidad; por eso, en los documentales donde el espacio se vuelve un motivo central se refieren a ellos desde el presente. Incluso si se apela a imágenes de archivo, el relato se construye desde el presente mostrando los sitios ya no en funcionamiento sino en su liberación o en su momento actual.

Los primeros títulos sobre las atrocidades nazis fueron documentales sobre los espacios, sobre los campos de concentración: *Nazi Concentration Camps* (George Stevens 1945), *Death Mills* (Billy Wilder, 1945) o la inconclusa *Memory of the Camps* (Sidney Bernstein, 1985)³. Incluso *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) es también, ante todo, un documental sobre los campos; en éste, en forma temprana, se nos advierte que “un paisaje tranquilo, aún el vuelo de los cuervos, una cosecha, un verdeo. Aún una ruta por donde transitan autos, transeúntes, parejas. Aún un paisaje de vacaciones con un campanario y una feria pueden transformarse en un campo de concentración”⁴. De este modo, el film de Resnais se desarrolla en dos tiempos –en el pasado y en el presente– pero no como instancias alejadas sino como continuidades. Para el pasado, recurre a las imágenes de archivo en blanco y negro, para el presente, a los *travellings* por las ruinas de Auschwitz filmadas en color.

Si bien los espacios de exterminio de alguna u otra forma son referenciados de manera constante en la pantalla, algunos documentales focalizan específicamente sus relatos en ellos; siendo, en cierto sentido, los propios espacios los protagonistas del documental. En esa dirección, *Shoah* es quizá el paradigma de los films sobre sitios y la resignificación de estos a partir de una dialéctica entre el silencio y el testimonio (Didi-Huberman 2007). Ese silencio es el que rompe también Rithy Panh en *S-21...*, donde

³ La película fue hecha en 1945 como parte de la estrategia de la “pedagogía del horror”; sin embargo, nunca fue estrenada y quedó archivada en el Museo Imperial de Guerra hasta que fue redescubierta en 1985.

⁴ Texto en off del film *Nuit et brouillard*.

los ex torturadores vuelven a habitar el centro de tortura y muerte para dar testimonio de su funcionamiento y la metodología exterminadora. Las ruinas de La Cacha, un centro clandestino de detención argentino, son también uno de los ejes visuales de *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984), recorriendo la cámara los restos del sitio mientras Hebe de Bonafini, Presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, relata el secuestro y desaparición de sus hijos. Por su parte, la serie documental *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'* (Laurence Rees, 2005) narra la historia de dicho campo a partir de testimonios –de ex nazis como de sobrevivientes–, imágenes documentales y, sobre todo, de recreaciones; de este modo, la serie relata cómo el campo, un sitio abandonado en 1940, se fue transformando a lo largo del tiempo hasta evolucionar en un campo de exterminio. Resulta importante mencionar el uso de las recreaciones no sólo para personificar a personajes o situaciones históricas sino también para dar cuenta de las transformaciones arquitectónicas –incluso las cámaras de gas– del campo por medio de imágenes generadas por computadora.

No todos los documentales que tienen a los sitios como eje central se refieren específicamente a la maquinaria genocida. Con el tiempo, muchos de los espacios donde funcionaron los centros de concentración, de exterminio o de entierro de los cuerpos se han vuelto lugares de memoria, en museos o simplemente espacios que se resignifican con la presencia de sobrevivientes. Cuando los terrenos de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada, lugar donde funcionó uno de los centros de tortura y desaparición más importantes durante la última dictadura militar argentina, fueron desocupados a fin de crear allí un sitio de memoria, Jonathan Perel llevó adelante un registro del lugar desde una modalidad de observación en *El predio* (2010), capturando así un momento de transición desde el abandono hacia el inicio de la remodelación para el nuevo fin del sitio. Una modalidad diferente lleva adelante la serie documental *Espacios de Memoria* (Sebastián Schindel, 2012); al recurrir a entrevistas a sobrevivientes, expertos, militantes como también a filmaciones en los lugares, se permite reflexionar sobre la relación entre estos espacios y la ciudad y sobre el terror y la cotidianidad.

Los espacios son también lugares esenciales en el recuerdo del genocidio ruandés. Muchos de estos, como algunas iglesias por ejemplo, fueron dejados intactos, con las marcas de los crímenes, las ropas y los cuerpos de las víctimas en los sitios, tal como lo vemos en *Chronicle of a Genocide Foretold* (Danièle Lacourse, Yvan Patry, 1996). Dado que año tras año se siguen descubriendo fosas comunes e identificando restos, durante los actos de recuerdo del genocidio tiene lugar el entierro de dichos restos identificados en los diversos memoriales. El director ruandés Gilbert Ndahayo a la vez que documenta su propia experiencia como sobreviviente registra todo el proceso de descubrimiento, identificación y entierro de varias víctimas en *Rwanda. Beyond the Deadly Pit* (2012). Los espacios de memoria se encuentran a lo largo y ancho de Ruanda, y dichos lugares son el motivo principal en *Gardiens de la mémoire*. Sin embargo, el propósito de este documental no se concentra en presentarnos únicamente los memoriales sino también a los sobrevivientes que los mantienen y custodian. En ese mismo movimiento, el film de Kabera nos presenta el relato de hombres y mujeres que sobrevivieron al genocidio y que al tener como misión el cuidado de estos espacios hallaron una vía para reconstruir sus vidas.

Como en Ruanda, los *killing fields* camboyanos se extienden por todo el país; en el país asiático, parafraseando el texto de Jean Cayrol para el film de Resnais, aún un simple campo, una plantación, una aldea, esconde bajo tierra la muerte genocida. Algunos de estos campos, hoy acallados y silenciosos, son recorridos por Thet Sambath junto a sobrevivientes y antiguos miembros del Khmer Rouge en *Enemies of the People* (Rob Lemkin y Thet Sambath 2009). En forma similar en *New Year Baby* y *Out of the Poison Tree* (Beth Pielert, 2008) se vuelve necesario para las familias la visita a los *killing fields* no sólo para el desarrollo de la historia que presentan sino como estrategia de elaboración y trabajo de duelo para encontrar la verdad sobre el destino de sus seres queridos y romper así el silencio familiar.

A unos kilómetros de distancia de Varsovia se encontraba el campo de exterminio de Bełżec, allí se calcula que entre marzo y diciembre de 1942 fueron asesinados unos 600.000 judíos. Para mayo de 1943 el campo fue desmantelado y los nazis emprendieron una rápida y acelerada forestación del emplazamiento. Hoy Bełżec es un “hermoso” bosque, y si bien no hay nada en él –tan solo un monumento conmemorativo inaugurado en 2004– que permita percibir el exterminio, se hace necesario imaginar para conocer. Esta tarea la lleva adelante Guillaume Moscovitz con su documental *Bełżec* (2005). Como si fuera un apéndice de *Shoah*, el director lleva adelante un estilo contemplativo del espacio tal como lo hiciera Lanzmann, montando en paralelo entrevistas a vecinos de la zona, tanto a gente que vive allí en la actualidad como personas mayores que fueron testigos del funcionamiento del campo. Entre las voces también se destaca la de Braha Rauffmann, quien escapó del campo siendo niña y pasó veinte meses escondida en condiciones deplorables. De este modo, el montaje también busca contrastar la vida actual en la zona, los trenes que siguen trasladando pasajeros, con los relatos del horror y la quietud del bosque. Y será ese bosque, entre niebla y colores grises, la última imagen del documental.

Si el silencio predomina en el documental de Moscovitz, en *KZ* (Rex Bloomstein, 2006) predomina el ruido, pero no cualquier ruido: el del turismo. Realizado gran parte bajo una modalidad de observación, la cámara de Bloomstein se dedica a seguir las diferentes instancias y contingentes que visitan el museo donde funcionó el campo de Mauthausen en Austria. Escuelas, grupos de personas mayores, parejas, visitas ocasionales, recorren las diversas muestras, escuchan con atención a los guías y se toman fotografías, incluso *selfies*, en hornos crematorios y en otras partes del campo. Pero el documental no se propone hacer solamente una etnografía de los turistas sino también indagar en los sentimientos de los guías que allí trabajan, cómo lidian con –y mecanizan– el horror al contar una y otra vez los detalles del funcionamiento del sitio. La cámara también se aleja del lugar buscando entrevistar a los vecinos del campo, gente joven que desconoce la historia del predio y gente mayor, viudas de nazis por ejemplo, que añoran los tiempos pasados. En su recorrido por el sitio, Bloomstein hace visible otro eje posible de discusión. Así, en ciertas secuencias, como en la del paso por el cartel de tránsito que anuncia el McDonald’s Mauthausen próximo o en las tomas de la cantina colmada de turistas frente al campo –cantina donde los nazis solían ir al terminar su jornada de trabajo–, el director parece denunciar las paradojas de estos sitios de memoria como lugares de circulación turística.

La metodología como motivo

El tercer motivo o topo recurrente se centra en las metodologías de exterminio. De algún modo, al pensar este motivo, el imaginario genocida remite a las cámaras de gas nazis, como si estas herramientas fueran el único dispositivo que habilita a pensar el exterminio de un colectivo como este tipo de crimen, pero lo cierto es que cada régimen genocida puso en funcionamiento diversas estrategias de aniquilamiento a fin de exterminar al que consideraba su grupo enemigo. Referirse entonces a la metodología asesina resulta ser uno de los motivos recurrentes en la representación del genocidio, sobre todo en aquellos que tienen como función narrar la historia del hecho. En ocasiones éstos suelen ser documentales expositivos o de voz formal, otros son de observación, registrando la cámara los espacios donde tuvo lugar el exterminio. Sea la modalidad que sea, cuando la metodología es uno de los motivos narrativos, los documentales a la vez que brindan detalles históricos del genocidio intentan también dimensionar los crímenes, haciendo pensable e imaginable lo que puede parecer por fuera de la razón. Por otro lado, al focalizar en la metodología criminal, en gran parte de los documentales parecería comprenderse que el exterminio físico es la característica principal del genocidio dejando de lado, en ocasiones, los efectos del mismo o lo que sucede en determinada sociedad luego del aniquilamiento de una porción importante de ella.

En el capítulo “Genocidio” de la serie *The World at War* (1973), en el documental *Genocide* (Arnold Schwartzman, 1982) o en *Auschwitz...* la metodología de exterminio nazi, desde la guetificación y deportaciones hasta la Solución Final, es uno de los motivos centrales de la narración que ofrece cada uno de estos títulos. El testimonio del ex Sonderkommando Filip Müller en *Shoah* ofrece un minucioso detalle del funcionamiento de las cámaras de gas y crematorios, ocupando este sobreviviente un lugar central en el desarrollo narrativo del film de Lanzmann. *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006), *Ghostsof Rwanda* (Greg Barker, 2004), *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011) u *Holodomor: Voices of Survivors* (Ariadna Ochrymovych, 2015) también recurren, por citar algunos ejemplos, a la metodología como motivo narrativo.

Algunos de los títulos recién mencionados construyen su retórica empleando entrevistas –a expertos, testigos, sobrevivientes o perpetradores– e imágenes de archivo para construir su evidencia y discurso veritativo. Teniendo en cuenta que en todos los casos de genocidio existe una escasez de imágenes tomadas durante la etapa de exterminio, resulta sugerente reparar el uso y reciclado de las imágenes de archivo. Así, una misma secuencia –los fusilamientos en Liepaja o el bloqueo en Ruanda, por mencionar algunas conocidas– o una misma imagen es empleada en los diversos títulos sobre cada caso, generando un proceso de significación y resignificación de éstas, alcanzando a verse la metodología de exterminio ya sea en forma aislada o bien aludida. Al referirse a la metodología, las imágenes de archivo en vez de funcionar como pruebas específicas actúan en forma más genérica, valiendo en términos retóricos un puñado de imágenes para dar cuenta de una complejidad mayor. La mayor parte de los registros de los campos de concentración nazis, por ejemplo, fueron hechos al liberar los Aliados los campos; sin embargo, dichas imágenes son empleadas en los documentales

para dar cuenta del funcionamiento mismo de los campos durante la Solución Final. Es por eso que *Scrap books from Hell: The Auschwitz Albums* (Erik Nelson, 2008) resulta interesante para pensar los registros visuales del campo nazi más importante como también su intento de contextualizar un puñado de fotografías que se han vuelto símbolos. Este documental, producido por el National Geographic Channel presenta dos álbumes de fotos: uno donado al Museo del Holocausto de Washington en forma anónima por parte de un agente de contrainteligencia del Ejército⁵; el otro, denominado como “las fotos Jacob” debido a Lili Jacob, una sobreviviente que encontró el álbum en una barraca abandonada de las SS. Si bien estas fotos ya forman parte de la memoria visual del Holocausto, lo sugerente de este documental es que las imágenes son las protagonistas, y por medio de las diversas entrevistas –a expertos y a sobrevivientes– éstas alcanzan a ser historizadas y contextualizadas.

Iseta: Behind the Road block (Juan Reina, 2008) efectúa un trabajo similar: a partir de la filmación de Nick Hughes que registra el asesinato de un padre e hija en un bloqueo en una calle de Kigali, la única filmación que tuvo lugar durante el genocidio, la película de Reina intenta historizar esas imágenes, llegando a identificar quienes fueron los asesinados en esa filmación⁶. En cambio, los documentales sobre Darfur poseen una característica particular: algunos de ellos, como *Darfur Now* (Ted Braun, 2007) o *The Devil Came on Horseback* (Ricki Stern, Annie Sundberg, 2007), fueron filmados mientras las matanzas llevadas adelante por los yanyauid tuvieron lugar. Por lo tanto, estos títulos recogen los testimonios de víctimas y de testigos de los crímenes exponiendo, al mismo tiempo, los efectos de los ataques –aldeas arrasadas y quemadas, violaciones, secuestro de mujeres– de estas brigadas.

En ocasiones la metodología se vuelve un motivo ya no como eje de la narración histórica principal del documental, sino que emerge en segunda instancia a partir del registro de procesos judiciales. Para el caso ruandés, los diversos documentales en torno a los juicios –las gacacas o el Tribunal Penal Internacional– han expuesto las diferentes características de la metodología genocida al brindar algún sobreviviente testimonio ante las cortes. Si bien diversos documentales sobre este genocidio han hecho foco en los dispositivos empleados para los asesinatos –las barricadas y el machete–, algunas producciones se han hecho eco de otro de los aspectos de la metodología genocida, y al hacerlo alcanzan a exponer la amplitud del genocidio no sólo como tecnología de poder sino también sus efectos a largo plazo en la sociedad. Así, focalizándose en las violaciones como delito de genocidio, *The Uncondemned* (Nick Louvel y Michele Mitchell, 2015) sigue a un grupo de activistas y abogados que desde 1997 lucharon para que la violación de mujeres sea considerada un crimen de lesa humanidad en los juicios que se llevaron adelante contra los perpetradores del genocidio ruandés. *Rwanda, la vieaprès -Paroles de mères* (Benoît Dervaux y André Versaille, 2014) sigue esa senda pero desde otra perspectiva, aquí se nos presenta el testimonio de seis mujeres provenientes de la “Ruanda profunda” violadas durante el genocidio relatando el documental sus odiseas: la violación, el embarazo, el parto, el deambular sin hogar con hijos no deseados. En el film, a veinte años de los hechos, las mujeres testimonian junto

⁵ Se cree que el álbum perteneció a Karl Höcker, oficial adjunto del comandante de Auschwitz.

⁶ Oculto en el techo de la Escuela Francesa en Kigali, Nick Hughes registró en video el 11 de abril de 1994 el asesinato en una calle del distrito de Gikondo, en Kigali, de Justine Mukangango y su padre Gabriel Kabaga. Para un relato de la filmación, véase Hughes(2007, 231–34).

a sus hijos, ya jóvenes casi adultos; de este modo, el documental belga expone uno de los aspectos más trágicos de la metodología de exterminio del genocidio ruandés: dar vida para matar⁷.

El díptico de Joshua Oppenheimer sobre Indonesia –*The Act of Killing* y *The Look of Silence*–son un ejemplo más sobre cómo la metodología de exterminio ocupa la pantalla a través de las palabras. Sin embargo, en sus obras lo hace de un modo en particular: por medio de la recreación. Así, los perpetradores no sólo hablan y detallan cómo cometieron sus crímenes, sino que llevan adelante elaboradas recreaciones para las cámaras de sus acciones pasadas. Con todo, ambos films exponen un elemento más de la metodología genocida: las luchas por el reconocimiento y la memoria, dándonos a entender que el genocidio no culmina con el exterminio físico del enemigo señalado, sino que aún es necesaria una etapa más: su realización simbólica⁸. De este modo, ambos films se caracterizan también por exponer la constante tarea llevada adelante por los perpetradores y el partido Pancasila para continuar justificando tanto la falsa excusa que autorizó las masacres como las propias matanzas de la década de 1960 forjando así la impunidad que llega hasta nuestros días. Ambos films, lejos de ser películas sobre el olvido resultan ser películas sobre una determinada política de memoria basada en la impunidad. No hay olvido en Indonesia, sino que lo que se lleva adelante es una política de memoria por la negativa; es decir, el genocidio es recordado como estrategia de terror: “si se revisa el pasado, vamos a volver a matar” resulta ser el lema. Es por eso que cada vez que en alguno de estos films se evoca al pasado se hace al mismo tiempo referencia al presente, cada imagen del pasado se reconoce en este presente.

FUNCIONES

Algunos teóricos del cine documental se detuvieron a pensar y a formular sus estrategias de representación, intentando dar cuenta, parafraseando a John Grierson, de las diversas formas de tratar creativamente la realidad. Quizá las más conocidas sean las “modalidades documentales de representación” organizadas por Bill Nichols, que si bien han suscitado algunas críticas⁹ se han vuelto un recurso canónico¹⁰. Otros autores

⁷ En la década de 1990 Ruanda era uno de los países con más enfermos de SIDA. El grupo que llevó adelante el genocidio supo aprovechar políticamente este flagelo. La responsable de ello fue, justamente, una mujer: Pauline Nyiramasuhuko, ministra de Familia y Promoción Femenina. Cercana al *Akazu*, el grupo duro y mentor del genocidio, su ministerio estuvo a cargo de la planificación de las violaciones: primero se las comprendía como una “recompensa” antes del asesinato; luego, éstas debían ser en lugares públicos para aumentar el impacto del terror y de la humillación; y, tercero, se liberaron presos para llevar adelante dicha tarea, sabiendo que muchos de ellos estaban enfermos de SIDA, con el único objetivo de violar y transmitir la enfermedad a las mujeres: se crearon así “brigadas de violadores”. Con ello, la destrucción de las mujeres no terminaba con la violación sino que se prolongaba en una muerte lenta y angustiada, teniendo esta estrategia como fin aniquilar a las procreadoras y eternizar la muerte. Véase Bruneteau (2006, 350).

⁸ Daniel Feierstein (2007, 237–39) indica que las prácticas sociales genocidas no culminan con su realización material –el aniquilamiento– sino que se realizan en el ámbito simbólico e ideológico, en los modos de representar y narrar dicha experiencia traumática.

⁹ Stella Bruzzi sugiere que las modalidades de Nichols no sólo se han impuesto como un modo de observar la historia del documental sino *el modo* (*the way* – énfasis de la autora). En su estudio, Bruzzi critica el carácter evolucionista de las modalidades de Nichols como también su tendencia a restringir los films a alguna de éstas. Véase Bruzzi (2006, 3–5).

¹⁰ Véase Nichols (1997) y también Nichols (2010) donde revisa y añade dos modalidades más.

también concibieron sus propias modalidades, como John Corner (1996) quien bocetó una serie de modalidades asentadas en los niveles del discurso del documental. También Carl Plantinga (1997) desarrolló su idea de las voces, una forma de estrategia de representación basada en los grados de autoridad narrativa que cada título asume. Otro autor que propuso diversas clasificaciones para el estudio de la poética documental es Michael Renov a través del trazado de cuatro funciones. Éstas, señala Renov, operan ante todo como “modalidades de deseo, impulsos que alimentan el discurso documental”(1993, 22), con ellas no propone circunscribir los films a una taxonomía única sino delimitar tendencias estéticas-retóricas para pensar la práctica documental. Las funciones no intentan ser exclusivas o herméticas sino que puede existir entre ellas fricciones, tensiones o superposiciones que sugieren, en última instancia, la riqueza de dicha práctica.

Este eje se inspira en aquel clásico trabajo de Michael Renov¹¹ con el fin de pensar posibles funciones retóricas poéticas del cine documental para representar el genocidio. En consonancias con las de Renov, los títulos que mencionaré pueden responder a diversas funciones; así, antes de pensar que un documental posee una única y excluyente función, concibo a éstas como tendencias, sugiriendo que en cada título tiende a predominar una determinada función aunque pudiendo apelar a varias más. Se podría decir que dicha retórica posee en su núcleo una tensión entre la evidencia y la expresión, entre la prueba –esto ha sucedido– y las formas artísticas –el tratamiento creativo de la realidad–. Como se verá a continuación, las funciones toman dicha tensión y notaremos que la primera se encuentra más cerca del deseo de ofrecer evidencia mientras que la última estará más próxima al segundo polo. Estas proximidades no hacen que al privilegiar un aspecto se descarte otro; por ejemplo, al reparar en *Aufschub* (Harun Farocki, 2007) se puede observar un intento expresivo de devolver su carácter evidencial a un metraje filmado en el campo de Westerbork.

Las funciones

Narrar

Esta función se caracteriza por narrar los sucesos históricos, brindar un relato coherente del genocidio estableciendo causas y efectos. Se define también por su intento de presentar “la gran historia” del caso que trata, y, en contraposición con la función que vendrá a continuación, ésta puede ser pensada como la narración de la macro historia, ofreciendo así un relato acabado y una interpretación precisa y cerrada de los acontecimientos.

Al exponer un gran relato coherente sobre el pasado, esta función puede ser emparentada con la “escritura de la historia”¹². En esa dirección, Michel de Certeau se refirió a la posición de la ciencia histórica al interrogar lo real: lo real como conocido – lo que el historiador estudia, comprende o trae al presente– y lo real como implicado por la operación científica. En consonancia, para el francés, lo real es el resultado del

¹¹ Las funciones también tienen su inspiración en las presentadas por Erik Barnouw en forma más general, y con el propósito de llevar adelante una historia del cine documental. Véase Barnouw (1996).

¹² Al estudiar los usos de las imágenes como documento histórico, Peter Burke señala que “una película histórica es una representación de la historia, tanto si la hace un director profesional como si la realiza un historiador profesional” (Burke 2005, 203).

análisis a la vez que su postulado; así, “estas dos formas de la realidad no pueden ni eliminarse ni reducirse la una a la otra” (de Certeau 1999, 51). En esta función, además de ofrecer un relato determinado sobre el pasado, el documental ofrece pruebas y evidencia de lo sucedido, interrogando lo real, y ante la imposibilidad de imaginar sucesos de estas características, cada título dota al genocidio de *realidad*, de posibilidad de existencia, de “esto ha sucedido”. Siguiendo a de Certeau, al alejarse del tiempo de los hechos, los documentales traen la posibilidad de “resucitar” un pasado, de restaurar lo olvidado y encontrar a los hombres a través de las huellas que han dejado.

Una interrogación similar sobre la historia, y que me permite ahondar en la caracterización de esta función, fue llevada adelante por Paul Ricoeur. Las diversas fases o niveles de la historiografía pueden ser traducidos en la tarea que lleva adelante el realizador de los documentales: fase documental, explicación/comprensión, la representación historiadora. Aquí me interesa detenerme en la segunda fase, aquella que, de alguna forma, lleva adelante esta función.

La fase explicación/comprensión no hace sino encadenar hechos documentados. Explicar, señala Ricoeur, “es responder a la pregunta ‘¿por qué?’ mediante una diversidad de usos del conectivo ‘porque’”(2003, 241). En esa dirección la operación historiográfica, en tanto ciencia, presenta procesos de modelización sometidos a la prueba de la verificación: así, modelo y prueba documental van juntos. Si bien la operación entre ambas disciplinas resulta similar, al tratar el genocidio el cine documental actúa desde una perspectiva más rigurosa, antes que presentar hipótesis nuevas por lo general presentará modelos históricos o sociológicos sostenidos y reconocidos con anterioridad; en esta función, entonces, resultará fundamental el lugar y participación del experto.

La retórica a adoptar en esta función puede variar según los títulos, pero la tendencia general suele emparentarse con lo que Plantinga denominó “voz formal”, una posición de autoridad epistémica que presenta una narrativa erotética¹³. Esta narrativa, plantea una clara pregunta o una serie de preguntas relevantes y coherentes para luego responderlas. La voz formal posee conocimientos ostensibles y los imparte al espectador, afirma que ciertos estados de cosas son verdaderos y los explica.

Siguiendo lo expuesto, la función narrar se sostiene en base un recurso particular: la voz en off próxima a la denominada “voz de Dios”, una voz omnisciente que supone el total conocimiento de los hechos y que nos ofrece y ordena la exposición de los mismos, tiende a ser más bien generalista y ofrece un gran relato sin huecos ni baches. Por lo general, este recurso se lo asocia a los documentales clásicos o, incluso, a los televisivos.

El segundo recurso es la imagen: ya sea el registro en sitios –o de otro tipo– realizados para cada título como también el uso de material de archivo, empleado fundamentalmente para ilustrar, fortaleciendo al relato a la vez que le da estatuto de verdad. Si bien el deseo que estimula el uso de las imágenes de este tipo es ofrecer evidencia, lo cierto es que el empleo de este recurso pone en tensión la escritura del relato y su puesta en imágenes. En ocasiones se hace mención a determinado hecho

¹³ La erotética es una parte de la lógica y de la retórica que se ocupa del análisis de las preguntas.

cuando las imágenes se refieren a otro; sin embargo, en esa operación el uso de la imagen como evidencia ha sido desplazado en posde un uso ilustrativo. Si reparamos en *Mein Kampf* (Erwin Leiser, 1960) y *Hitler – Eine Karriere* (Joachim Fest, 1977) veremos dos documentales similares en forma –documentales de compilación, uso de la voz de Dios–, con relatos semejantes –el primero plantea la historia y caída del Tercer Reich mientras que el segundo una biografía de Adolf Hitler–, e incluso las mismas imágenes de archivo. Por lo tanto, la función narrar no construye su verdad, necesariamente, con las imágenes de archivo sino con la conjunción de los diversos recursos, apelando a su vez a que el espectador empatice con las víctimas y rechace sucesos de estas características.

Finalmente, el tercer recurso son las entrevistas. Las mismas consisten en, al menos, dos tipos. Por un lado, de tipo testimonial, hechas a sobrevivientes, perpetradores o testigos; por el otro a expertos, que no necesariamente vivieron o sufrieron el genocidio, sino que son convocados a expresarse debido a su pericia. Para estudiar qué interpretación se da sobre el hecho, resulta sugerente reparar cómo se complementan y ligan los tres recursos, en otras palabras, cómo se hace el montaje narrativo-explicativo.

Al continuar con la idea de “hacer la historia” de esta función, la forma en que la construye se asemeja a la que Robin Collingwood denominó historia de “tijeras y engrudo” (1952, 295): un tipo de historia que depende enteramente de autoridades. Este método, según el historiador británico, consiste en decidir primero sobre qué se quiere saber y luego ir en busca de afirmaciones sobre ello, entresacando y combinando los testimonios de autoridades diferentes. Esta perspectiva me habilita a insertar un elemento más a tener en cuenta para pensar la manera en que el documental sobre genocidio procura conocimiento. A pesar de la transparencia que parece exhibir el documental, sobre todo aquellos que siguen la modalidad expositiva, sabemos que toda obra posee una perspectiva particular, la configuración del relato audiovisual se encuentra atravesada por diversos niveles y dimensiones que van más allá del punto de vista de cada realizador. Ante todo, al explicar y ofrecer conocimiento toda película nos entrega una interpretación de los hechos, y al hacerlo clausura otras posibles interpretaciones; es por eso que la figura del experto ocupa un lugar central en el análisis de esta función. Samanta Powers en *Watchers of the Sky* (EdetBelzberg, 2015), Philip Gourevitch en *Rwanda - Do Scars Ever Fade?*, Ian Kershaw como asesor histórico en *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'*, Alison Des Forges en *Chronicle of a Genocide Foretold*, Raul Hilberg en *Shoah*; todos ellos no sólo prestan su nombre, su imagen, a cada documental sino que los diversos títulos adoptan sus explicaciones, configuran sus relatos en base a las interpretaciones de estos expertos. En cierto sentido, es a partir de esas explicaciones que se monta el relato y argumentación del documental. Pero también hay otro elemento a considerar, el punto de vista debe contemplar una dimensión más: la dimensión cultural. Resulta así fundamental hacer la pregunta “quién es el que habla” en términos culturales, ¿quiénes explican, brindan explicaciones complejas y argumentaciones consistentes sobre el genocidio? Es importante reparar en los expertos que brindan testimonio para gran parte de los documentales sobre Ruanda o Darfur: así, el grupo que sufrió el exterminio vuelve a ser silenciado desplazándose su voz en las posibilidades de teorizar y explicar lo acontecido.

En consonancia con lo expuesto, para esta función sugiero títulos como *Genocide*, la serie para televisión *The World at War* (1973), *Ghosts of Rwanda*, *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), *Chronicle of a Genocide Foretold* (Danièle Lacourse, Yvan Patry, 1996), *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'*, *Armenian Genocide*, *Aghet – EinVölkermord* (Eric Friedler, 2010), *Rwanda - Do Scars Ever Fade?*, *De Nuremberg à Nuremberg* (Frédéric Rossif, 1989).

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 en un aspecto, en el detalle, en otras palabras, 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.

Giovanni Levi, uno de los padres de la microhistoria, sugiere que ésta es la historia general, pero analizada partiendo de un acontecimiento, un documento o un personaje específico. La microhistoria en cuanto práctica se basa en esencia en la reducción de la escala de observación, “en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental”, es un “procedimiento analítico aplicable a cualquier lugar, con independencia de las dimensiones del objeto analizable” (Levi 1993, 122). Si se acepta la analogía con el microscopio, la microhistoria al modificar la escala de observación permite ver cosas que en una visión general no se perciben: a través de un análisis microscópico de una situación se pueden hacer preguntas y respuestas que en otras circunstancias quedarían marginadas o pasarían desapercibidas.

Siguiendo con esta analogía, en esta función se focaliza en 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 dicho caso individual para dar cuenta del proceso histórico más general. Asimismo, la focalización no se concentra exclusivamente en la etapa de exterminio del genocidio sino también en sus consecuencias, las luchas posteriores, la búsqueda de justicia, etc. Al focalizar sobre algún aspecto en particular, estas producciones pueden detenerse en los detalles, en los gestos, en lo mínimo.

Esta función, a su vez, se vale de los conocimientos previos del espectador sobre los casos de genocidio. Si se presenta un documental sobre la Solución Final, en el espectador resonarán las imágenes de los films sobre el Holocausto –ya sea ficción como documental–, ¿pero qué sucede con casos no tan conocidos como éste o donde no hay un imaginario previamente construido? Es por eso que gran parte de los títulos que mencioné, y otros que podrán ser pensados para esta función, inician sus relatos con unos textos que brindan al espectador un rápido resumen del genocidio, como sucede en *The Act of Killing* o *S-21...*: ese *racconto* permite contextualizar el relato que se presentará a continuación.

Quizá una de las complicaciones que presenta esta función es que al focalizar en algún aspecto se generalice lo de éste a todo el caso. Esto no implica, desde ya, minimizar lo que se presenta sino que se extienda las características de un caso a todo el hecho. *The Act of Killing*, por ejemplo, presenta lo sucedido en una ciudad de una isla

de Indonesia –Medan, en Sumatra– como si en todo el país las matanzas y la impunidad se hubiera desarrollado del mismo modo¹⁴. Por otro lado, al no concentrarse en los engranajes más generales y focalizar en alguno en particular, esta función abre la posibilidad de conocer aspectos singulares del genocidio, incluso la cámara puede actuar como una herramienta para arrojar nueva luz sobre éstos. Podemos observar el funcionamiento de las *gacacas* en Ruanda como en *Gacaca, Revivre ensemble Rwanda* (Anne Aghion, 2002), cómo afectó a una mujer el casamiento forzado bajo el régimen de Pol Pot en *Noces Rouges*, la conversión en sitio de memoria de un antiguo campo de concentración nazi en *KZ*, el funcionamiento de la maquinaria desaparecedora y de impunidad durante el Proceso de Reorganización Nacional en *Juan...*

Si en la función anterior la retórica documental se afirmaba en la voz formal, apelando a una modalidad expositiva y, sobre todo, a “la voz de Dios” como recurso, la función focalizar se caracteriza por presentar un relato más abierto, que si bien presenta una estructura la misma no clausura necesariamente. Mientras que la función anterior establecía causas y efectos, focalizar explora, muestra, algún aspecto.

Aunque algunos títulos, como *Nuit et brouillard*, *Das radikalBöse* (Stefan Ruzowitzky, 2013) o *Le temps du ghetto* (Frederic Rossif, 1963), apelan al documental de compilación o a la experimentación, en esta función predominan estilos más próximos al cine directo o al *cinémavérité*; de este modo, el realizador puede esconderse tras la cámara y meramente observar los acontecimientos o bien puede intervenir –*Shoah* es sin dudas uno de los paradigmas del *cinémavérité*–, haciendo que el recurso principal a utilizar por esta función sea la entrevista; eso no implica, desde ya, que otros recursos –como las imágenes de archivo– sean descartados. En consecuencia, y desprendiéndose de lo recién mencionado, las producciones de esta función resultan ser registros “en tiempo presente”; si bien se refieren a hechos del pasado, los títulos o bien investigan desde el presente lo que los actores sociales recuerdan del pasado –*S-21...*, *Shoah*, *Juan...*– o bien exploran las consecuencias del genocidio en el presente –*Noces Rouges*, *Rwanda*, *la vie après -Paroles de mères*–.

A partir de lo dicho, esta función puede ser estudiada a partir de títulos como *Shoah*, *S-21*, *la machine de mort*, *Khmers rouges*, *The Act of Killing*, *KZ*, *Belzec*, *Brother Number One*, *Enemies of the People*, *Juan, como si nada hubiera sucedido*, *My Neighbor*, *My Killer* (Anne Aghion, 2009), *Hotel Terminus* (Max Ophuls, 1988), *Screamers* (Carla Garapedian, 2006), *Noces Rouges*, *The Look of Silence*, *Nuit et brouillard*, *Das radikalBöse* (Stefan Ruzowitzky, 2013), *Le temps du ghetto* (Frédéric Rossif, 1961), *El Nuremberg argentino* (Miguel Rodríguez Arias y Carpo Cortés, 2004), *Imprescriptible* (Alejandro Ester, 2013), *In the Tall Grass* (Coll Metcalf, 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. A diferencia de las otras funciones, esta imparte conocimiento pero su retórica también

¹⁴ Al respecto véase Anderson(2012).

demanda al espectador a actuar, a movilizarse, a no ser un espectador pasivo que solo recibe información y conocimiento.

Así, 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 a clausurar sus relatos hacia la esperanzadora fórmula de un “nunca más”. Documentales como *Brother Number One* *Watchers of the Sky* 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 títulos 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), *Resistir* (Jorge Cedrón, 1978) o *Esta voz... entre muchas* (Humberto Ríos, 1979). En esa dirección, para el caso de Darfur se han hecho por lo menos dos documentales –*Darfur Nowy The Devil Came on Horseback*– 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. En esta función también puede ser pensado *Screamers* (Carla Garapedian, 2006), documental que sigue al grupo de rock System of a Down en su lucha por el reconocimiento del genocidio armenio por parte de los Estados Unidos.

El primer film sobre un genocidio, *Ravished Armenia* (Oscar Apfel, 1918), surge en cierto sentido motivado por esta función. El propósito del mismo fue concientizar al público estadounidense de lo que aconteció a los armenios a la vez que recaudar fondos para los sobrevivientes. Los films realizados por los Aliados bajo una “pedagogía del horror” acusadora con el objetivo de dar a conocer a los propios alemanes los crímenes llevados a cabo por el Tercer Reich también pueden ser pensados a la luz de esta función: siguiendo a Barnouw, el cine actuó como “fiscal acusador”. A la luz de las movilizaciones de la década de 1960 y 1970, y de la Guerra de Vietnam el documental político se reconfigura a fin de pensar el “documental comprometido”, un tipo de documental que se declara “en solidaridad con la meta de una radical transformación sociopolítica como a la vez una posición militante y de intervención en el proceso mismo de cambio” (Waugh 1984, xiv). Los documentales de dicho período, próximos a un estilo *agitprop*, se caracterizan por reutilizar imágenes de archivo, por filmaciones logradas en forma clandestina o en situación de peligro, por presentar un discurso combativo, un montaje tendiente al choque y una voz en off declamatoria. *Stop Genocide* denuncia en 1971 las acciones llevadas adelante –mientras éstas tenían lugar– por el gobierno de Pakistán contra el pueblo bangladesí valiéndose de este estilo. Para el caso argentino, *Esta voz... entre otras* resulta un título de gran importancia: realizado en México en 1979, denuncia el plan de exterminio llevado adelante por el Proceso de Reorganización Nacional a partir de los testimonios de Laura Bonaparte, fundadora de Madres de Plaza de Mayo, el abogado de presos políticos Carlos González Gartland, y el de Raúl Fonseca, preso político.

Quizá los títulos más conocidos de este período sean *L.B.J* (1966), *Hanoi, martes 13* (1967), *79 Primaveras* (1967) y *Abril de Vietnam en el año del Gato* (1975), todos ellos dirigidos por el cubano Santiago Álvarez. Todos estos títulos se refieren a la guerra de Vietnam, y a la vez que denuncian el imperialismo estadounidense realizan un

llamado a oponerse a la guerra exigiendo la retirada de la potencia. Si bien su discurso no se concentra necesariamente en exponer los hechos como un genocidio, considero que estos films deben ser vistos a la luz del Tribunal Russell, que en las sesiones de Estocolmo y Roskilde en 1967 consideró a los Estados Unidos culpable de genocidio contra el pueblo vietnamita (Tribunal Russell 1969).

Aunque no utiliza un montaje de choque pero si lleva a la cámara a los lugares de los hechos, se hace necesario señalar en esta función el trabajo del periodista John Pilger a partir de sus trabajos sobre Camboya y Timor Oriental. *Year Zero: The Silent Death of Cambodia* (David Munro, 1979) fue realizado cuando el régimen de Pol Pot comenzó su retirada, llevando así al mundo entero imágenes de lo que aconteció en Camboya a la vez que denunciaba la responsabilidad de Estados Unidos en la llegada de los Khmer Rouge al poder. El documental generó una concientización de la dimensión de los hechos –dio imágenes a lo inimaginable– que se tradujo en importantes donaciones a fondos de organizaciones humanitarias de ayuda a las víctimas (Pilger 2001). Años después, Pilger produjo *Death of a Nation: The East Timor Conspiracy* (David Munro, 1994), documental donde denunciaba la complicidad de Estados Unidos e Inglaterra en la invasión de Timor Oriental por parte de Indonesia, que se extendió de 1975 a 1999, y el genocidio practicado por el invasor a la población local.

La caída del Muro de Berlín en 1989 y posteriormente de los regímenes comunistas supuso una transformación política a nivel global. Uno de los campos que se vio afectado fue el de los derechos humanos ya que, en el nuevo contexto, el discurso de los derechos humanos se volvió una fundamental arma política en la configuración del nuevo orden mundial; ahora, la defensa de los derechos humanos, su respeto, es empleado también como justificador de intervenciones militares y guerras. De este modo, en cada época el “nunca más” adquiere diversos sentidos, volviéndose así una expresión polisémica. Esta transformación en el discurso de los derechos humanos puede ser apreciada en el análisis de esta función: en su retórica, películas como *Watchers of the Sky* o *Darfur Now* funcionan efectivamente como herramientas para una toma de conciencia/toma de partido, pero lo hacen solicitando la movilización individual. En la reconfiguración de la ciudadanía global, es el individuo en su batalla solitaria –como Adam Sterling en *Darfur Now*, o los diversos protagonistas de *Watchers of the Sky*¹⁵– quien lleva adelante la tarea humanitaria; así, el activismo o la lucha política se transforma en un humanitarismo asociado a la recaudación de fondos. Si bien no expreso mi crítica al respecto, sólo intento señalar la transformación a nivel global del discurso de los derechos humanos, la contracara de ello, el discurso implícito en esta función, es que al promover la condena al genocidio y su detención, puede solicitar y convalidar las intervenciones militares de las principales potencias. Por lo tanto, al estudiar esta función esta última dimensión no debe pasar inadvertida.

Con todo, en un mundo atravesado por pantallas donde las imágenes parecen construir la realidad –y las agendas políticas–, la visualización de hechos de estas características le otorga un grado de evidencia que permite sostener la existencia de estos hechos. Prueba de ello no son sólo los documentales sobre Darfur sino también las

¹⁵ De hecho, la labor de Raphael Lemkin es representada como una cruzada individual.

diversas coberturas periodísticas de la actual situación de los Rohingya en Myanmar¹⁶ que ha permitido darle imágenes –y rostros– a las palabras.

Testimoniar

Todo film documental resulta ser un testimonio en tanto que asegura la veracidad de un hecho. Sin embargo, esta función 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 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 sobrellevar 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. Aquí, el recurso primordial, la materia prima, es el testimonio. Si bien en otras funciones puede ser encontrado y trabajado, una de las diferencias sustanciales aquí es su centralidad y el lugar que ocupa en la estrategia retórica del documental.

El testimonio, sostiene Paul Ricoeur, tiene primeramente un “sentido cuasi empírico” (1983, 13): designa la acción de testimoniar, relatar lo que se ha visto u oído; en esa acción, habiendo visto u oído, se hace una relación del acontecimiento. Resulta significativo considerar al testimonio en su dimensión cuasi empírica ya que el filósofo francés sostiene que éste no es la percepción misma sino la relación, la narración del acontecimiento, una acción que transporta las cosas vivenciadas, vistas u oídas al plano de las cosas dichas. El testimonio implica así una transferencia ya que es una relación dual: hay quien testimonia y hay quien recibe el testimonio. De este modo, para el caso del documental, eso lleva una primera observación: ¿quién es el que hace las relaciones? Es decir, ¿quién es el sujeto que enuncia el “yo recuerdo” y bajo qué condiciones? ¿Quién y cómo se ordena el relato testimonial en un documental? Esta función, entonces, se sostiene sobre la “transparencia” de la memoria: el testimoniante brinda para la cámara, que es el agente de escucha y, a su vez, el que posibilita el testimonio, sus recuerdos en forma coherente, como un relato cerrado sin fisuras; en contrapartida, son escasas las ocasiones donde se exponen las “fallas de la memoria”.

El testimonio en el cine documental comenzó a ser un recurso válido a partir de la década de 1960 tanto por los cambios tecnológicos que posibilitaron la grabación de sonido en forma sincronizada como también las introducciones estéticas que trajeron el cine directo y el *cinémaverité*. Películas como *Chronique d'un été* (Edgar Morin y Jean Rouch 1961)¹⁷, *Le jolimai* (Chris Marker, Pierre Lhomme, 1963) y *Comizi d'amore* (Pier Paolo Pasolini, 1964) dieron inicio al cine-encuesta y es allí donde se ubica la génesis de *Shoah*, quizá el mayor logro del *cinémaverité*¹⁸. Algunos realizadores, como Marcel

¹⁶ Véase <http://www.bbc.com/news/world-39218105> [fecha de acceso 22 de agosto de 2018]

¹⁷ Marceline Loridan, sobreviviente de Auschwitz, participa en este film. Resulta sugerente observar, a partir de su intervención, el lugar que tiene dicho campo en el imaginario de la época: aún no posee un lugar central como tampoco el testimonio de los sobrevivientes del Holocausto en tanto sobrevivientes.

¹⁸ El estilo de Lanzmann en *Shoah, próximo a los postulados del verité*, es similar al de su film anterior, *Pourquoi Israel* (1973)

Ophuls y el mencionado Claude Lanzmann, centraron su filmografía colocando al testimonio como recurso fundamental. Como Lanzmann, los films de Ophuls también generaron debate tanto en la esfera pública como en el campo académico, arrojando luz sobre diversos aspectos de la historia europea post nazismo¹⁹.

Testimonios escritos sobre genocidios pueden ser encontrados al finalizar el genocidio armenio –*Ravished Armenia* de Aurora Mardiganian, publicado en 1918– o el Holocausto –*L’Espèce humaine* de Robert Antelme, publicado en 1947– pero será recién a partir del Juicio a Eichmann, como señala Annette Wieviorka, que el lugar del testimonio del testigo ocupe un lugar central. La experiencia de la recolección de testimonios de sobrevivientes del Holocausto en video –primero por el Centro Fortunoff de la Universidad de Yale y luego por la Shoah Visual History Foundation, renombrada luego USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education– marcará no sólo el paradigma del testimonio audiovisual, que luego se extenderá para recoger el testimonio de otras experiencias genocidas, sino que dará aliento a una nueva ola de interés por las “narrativas del yo” que, en el caso del cine documental, tendrá sus dos variables: el documental testimonial (o, como algunos autores denominan, “documentales de memoria”) y el documental en primera persona.

Meses después del inicio del Juicio a Adolph Eichmann, se estrenó *Le temps du ghetto*, un documental que focaliza en la historia del gueto de Varsovia a partir de los escritos de varios diarios personas que lo habitaron, dando cuenta de su construcción, su deterioro por el hambre y la enfermedad, la represión, las deportaciones, la insurrección y su liquidación. En este documental, la función testimoniar se encuentra encarnada en una voz femenina que incorpora la crónica por medio de citas de diversos diaristas del gueto. Esta forma desplazada de testimonio, donde voz nos corresponde con cuerpo, puede ser también encontrada en *Das radikal Böse* o, incluso en *Aghet - Ein Völkermord*, donde diversos actores testimonian en nombre de otros: Stefan Kurtlo hace en nombre de Raphael Lemkin y Friedrich von Thun por Henry Morgenthau, por mencionar algunos.

Esta función también puede remitirse a un solo testimonio –*Kitty: Return to Auschwitz* (Peter Morley, 1979)– como a un abordaje coral –*Gardiens de la mémoire*–. La importancia de esta función es la centralidad del testimonio del testigo como recurso, una participación que no se disipa entre las voces de otros entrevistados o expertos – como Primo Levi en el capítulo “Genocidio” en la serie *The World at War* (1974)– sino que la historia de vida, la voz del testigo es el recurso esencial de la película. El uso del testimonio en forma coral puede reforzar la perspectiva de un grupo, trayendo al presente aspectos pocos transitados de la historia –como por ejemplo *Octubre Pilagá* (Valeria Mapelman, 2010) documental sobre la masacre del pueblo pilagá en 1947 pero también sobre el genocidio de los pueblos originarios en Argentina– como también desautorizar a uno de ellos: en *The Conscience of Nhem En* (Steven Okazaki, 2008),

¹⁹ *Le chagrin et la pitié* (1969) suscitó acalorados debates en torno al “Síndrome Vichy” –véase Rouso (1991)–, con *The Memory of Justice* (1976) además de ofrecer el testimonio de ex jefes nazis generó reflexiones a cincuenta años de los Juicios de Núremberg, con *Hôtel Terminus* (1988) brindó detalles de la captura del nazi Klaus Barbie como también sobre la red que lo contuvo, y en *Veillées d’armes* (1994) siguió de cerca a diversos periodistas de guerra en el contexto de la guerra en la ex Yugoslavia.

varios sobrevivientes de S-21 ayudan a descreer de la responsabilidad de Nhem En, fotógrafo en dicho centro de tortura y principal testimoniante en dicho film.

Con todo, al ser el testimonio en principio irrefutable, la participación del testigo puede conducir a clausurar una interpretación única de los hechos. Al convocar a Paul Kagame, presidente de Ruanda desde el año 2000²⁰ e histórico líder del *Front patriotique wandais*, *Earth Made of Glass* (Deborah Scranton, 2010) a través de su testimonio y el de Jean Pierre Sagahutu –un sobreviviente que busca los restos de su padre– no sólo clausura una interpretación del relato histórico, sino que también lo hace en términos políticos exponiendo una memoria oficial como verdad indiscutida. Tanto *The Act of Killing* como *Duch, le maître des forges de l'enfer* también pueden ser pensadas en el marco de esta función. Ambos títulos nos sugieren que el testimonio no es ámbito exclusivo de la víctima sino que también es una arena para escuchar a los perpetradores.

Esta función, entonces, se sustenta ante todo en el testimonio, en la presencia del testigo directo. La magnitud de esta presencia posee varios niveles de importancia. Ante todo, el testimonio actúa como una constancia del hecho –en este caso la prueba no es la imagen sino la palabra del testigo–. En segundo lugar, dado que una de las acepciones de testimonio es también el objeto que se transmite en una carrera de relevos para que el otro pueda continuar, así, respecto al conocimiento, el testimonio audiovisual actúa como una herramienta de pasaje: una transmisión. Finalmente, y como sugería Claude Lanzmann, el testimonio audiovisual le da rostro, cuerpo y gestos. De este modo, el testimonio no es sólo el relato o la voz sino la conjunción de todo ello: relato, voz y rostro. Esta cualidad le otorga así un plus al relato oral; es decir, el testimonio audiovisual es relato oral pero es también imagen.

En esta función, un singular documental resulta ser *Portrecista* (Ireneusz Dobrowolski, 2006) cuyo único protagonista es Wilhelm Brasse, el fotógrafo de Auschwitz. En un estudio, bajo un clima íntimo, sólo se encuentra Brasse y la cámara; allí, el ex fotógrafo relata cómo llegó a dicho campo²¹ y los pormenores de su tarea; al mismo tiempo es expuesto a las imágenes que creó, entre ellas las fotografías que tuvo que sacar para Joseph Mengele. La película no sólo devuelve un rostro y una historia de vida, sino que también, en el testimonio, busca devolverle identidad a algunas imágenes que se han vuelto símbolo de Auschwitz y del Holocausto.

Otros títulos que creemos que recurren a esta función son: *Shoah*, *Imtoten Winkel – Hitlers Sekretärin* (André Heller, Othmar Schmiderer, 2002), *The Conscience of Nhem En*, *Duch, le maître des forges de l'enfer*, *The Look of Silence*, *The Rwandan Night* (Gilbert Ndahayo, 2013), *Portrecista*, *Gardiens de la mémoire*, *When the Mountains Tremble* (Newton Thomas Sigel y Pamela Yates, 1983), *Juan, como si nada hubiera sucedido*.

²⁰ Al finalizar el genocidio y la guerra civil, Kagame fue Vicepresidente de Ruanda entre 1994 y 2000, presidente interino entre el 2000 y el 2003 –luego que destituyeran al presidente Pasteur Bizimungu–, y presidente electo desde el 2003 hasta la actualidad.

²¹ Brasse era miembro del ejército polaco y fue apresado en 1939, al año siguiente fue enviado a Auschwitz donde fue designado como fotógrafo del servicio de identificación del campo.

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, tanto 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 la subjetividad. Son documentales realizados en general por sobrevivientes o hijos de sobrevivientes que apuntan ya no a dar cuenta de la historia 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 una forma de “video confesiones” (Renov 2004, 191) 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, L'image manquante* (Rithy Panh, 2013), *New Year Baby, Zyklon Portrait* (Elida Schogt, 1999).

Michael Renov ha sugerido que la función expresiva en la tradición documental resulta innegable y que la discusión en torno a ésta se debe más bien a “una institucionalización de la oposición arte/ciencia que de una limitación inherente” (1993, 33). Es que la tensión que presenta esta función radica en el par objetividad-subjetividad: mientras que la primera función que enuncié se encuentra más próxima a una retórica de objetividad, esta última no oculta su carácter subjetivo. De este modo, esta función busca su propia verdad, no hay necesariamente pruebas a exhibir o evidencias que mostrar, el pacto con el espectador se construye de otro modo. No es casual que esta función emerja hacia fines de la década de 1980 y principios de 1990 para consolidarse en el nuevo siglo. Como señalan varios autores, el advenimiento de un cine documental más reflexivo, que se embebe de los diversos discursos del yo, como la consolidación del documental en primera persona (Piedras 2014), habilitaron la posibilidad de que el genocidio también sea un tópico en esta clase de documentales.

Ello lleva a una siguiente característica: mientras que las funciones anteriores se valían de las imágenes de archivo para construir su retórica, en esta función los títulos construyen el archivo a partir de imágenes familiares –el archivo privado– o bien a partir de la propia creación de imágenes –recreaciones, puestas en escenas estilizadas– allí donde no las hay, sustentando la voz del realizador el uso de éstas como forma válida. Así, la voz no se presenta como omnisciente –voz de Dios– ni tampoco como la del realizador que explica su procedimiento, sino que el realizador se presenta como protagonista en un plano íntimo, exponiendo su mundo privado, su trauma, sus temores, sus memorias, y es de este modo como garantiza la verdad que declama: no expone *la* verdad sino *su* verdad. En esa dirección, los documentales de esta función no brindan conocimiento ni plantean preguntas históricas que serán respondidas a partir de una lógica de causa y efecto. Y si bien no hay una macrohistoria tampoco exponen una microhistoria; es decir, las causas, las consecuencias o los detalles históricos del genocidio emergen en estos documentales en forma lateral. El núcleo de estos documentales se encuentra en otro lado: exploran la historia familiar, bucean en sus

secretos y quizá arriban a más interrogantes antes que a soluciones; con ello, esta función se caracteriza por exponer las consecuencias de los genocidios en la psiquis de los realizadores o en su seno familiar.

Como fuera dicho, estos documentales pueden ser pensados dentro de la modalidad performativa que sugirieron, con diferencias entre sí, Bill Nichols o Stella Bruzzi. Para Nichols, son documentales que enfatizan la calidad expresiva desde el compromiso temático del realizador pudiendo relegar la objetividad: documentales de ensayo, documentales diarios, autobiografías, documentales en primera persona son algunas modalidades de este tipo (Nichols 2010, 172). Bruzzi también sugiere la alta estilización de estos documentales (2006, 185–87) pero apunta que lo que los caracteriza es la intrusiva presencia del realizador volviéndose así un actor más, incluso cabe la posibilidad de que éste cree un personaje en tanto realizador para las cámaras.

En *New Year Baby*, su directora Socheata Poevlleva a su familia de regreso a Camboya con el fin de develar el secreto familiar, un secreto que incluso se relaciona con su propio origen post genocidio. Para revelar algunos de los recuerdos de la historia familiar como también de la propia Camboya la directora apela a dibujos animados que funcionan como alegorías y simbolismos. En *Los Rubios*, Albertina Carri propone narrar la desaparición de sus padres y de sus propios recuerdos infantiles desde una perspectiva que desafió la forma de tratar la temática en Argentina: para las secuencias donde rememora el secuestro de sus padres la directora empleó muñecos Playmobil para su representación. Films como *The Flato 2 oder 3 Dinge, die ichvonihmweiß*, plantean cómo lidiar con secretos familiares: la primera, a partir del conocimiento del realizador de la amistad –mantenida en secreto– entre sus abuelos y un nazi no sólo antes de la guerra sino después del Holocausto, una amistad signada por correspondencia amistosa y viajes juntos; la segunda, a partir de la exposición de la historia familiar del realizador ante un hecho generacional concreto: ser descendientes de un jerarca nazi. En su documental, Malte Ludin, hijo de Hanns Ludin, embajador alemán en Eslovaquia entre 1941 y 1945, lleva adelante una doble tarea: intentar conocer a su padre, tanto sus actividades y sus responsabilidades políticas como su rol paterno –Malte tenía cinco años cuando su padre fue ejecutado–, pero la película es también una interrogación sobre su familia –hermanos y hermanas, sobrinos, nietos– en torno a la “marca de Caín” que portan y cómo la sobrellevan.

Un caso singular, donde resuenan las diversas características de esta función es *L'image manquante*. En ella, RithyPanh lleva adelante un complejo trabajo donde combina el documental en primera persona con el performativo, llevando los límites de la representación del genocidio un poco más allá. La película se erige como una búsqueda de suniñez, que es una imagen perdida; para ello hará sus propios hombres con agua y tierra. De esta combinación, entonces, surgen las figuras con las que intentará re-construir sus recuerdos: a partir de muñecos de arcilla y dioramas. A pesar de cierta estética naif, que a su vez es la mirada infantil, una mirada perdida, las figuras de arcilla y los dioramas crean un efecto de realidad particular: antes que monigotes, el mundo diegético que Panh crea posee una gran atención al detalle, tanto sobre las figuras como de los escenarios y, sobre todo, de las propias situaciones que se re-crean. Si las imágenes están ausentes, están perdidas, el trabajo de memoria de Panh es un esfuerzo por reconstruir los días en el campo de trabajo y rehabilitación a la vez que

denuncia el funcionamiento del régimen *Khmer Rouge*. Panh reconoce que su testimonio parte de una necesidad: “hablar nos consuela, nos ayuda a comprender” afirma en la narración.

CIERRE PROVISORIO

Con estas observaciones, con los motivos y funciones, intenté esbozar un posible análisis retórico y temático del documental sobre genocidio, y cómo, a partir de qué estrategias, puede pensarse su representación en el cine documental. Mi propósito reside en poder enriquecer el debate, pensar diversos y nuevos recorridos analíticos a la vez que abrir posibles críticas en torno al tema.

La propuesta metodológica radica en la posibilidad de combinar las funciones y los motivos, en pensar tendencias y modalidades de representación; de esta manera, apuntan a ser pensadas como herramientas heurísticas antes que categorías cerradas y estancas. Así, al invocar las funciones y los motivos, intenté considerar y abarcar las diversas estrategias retóricas que se vale el cine documental para llevar adelante una tarea ardua y compleja: la de representar un genocidio, la de poder dar cuenta del “crimen de crímenes”.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. 2001. “¿Qué es un campo?” En *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- Anderson, Benedict. 2012. “Impunity”. En *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, editado por Joshua Oppenheimer y Joram ten Brink. New York: Wallflower Press.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, y Marc Vernet. 1996. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Barnouw, Erik. 1996. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Barta, Tony. 1987. “Relations of Genocide: Land and Lives in the Colonization of Australia”. En *Genocide and Modern Age. Etiology and Case Studies of Mass Death*, editado por Isidor Walliman y Michael Dobkowski. Nueva York: Greenwood Press.
- Bettelheim, Bruno. 1981. *Sobrevivir. El Holocausto una generación después*. Barcelona: Crítica.
- Bordwell, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bruneteau, Bernard. 2006. *El siglo de los genocidios*. Madrid: Alianza.
- Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary*. Abingdon: Routledge.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Calveiro, Pilar. 1998. *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- Certeau, Michel de. 1999. *La escritura de la historia*. Mexico: Universidad Iberoamericana.
- Collingwood, R. G. 1952. *Idea de la Historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corner, John. 1996. *The art of record. A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- De Langis, Theresa, Judith Strasser, Thida Kim, y Sopheap Taing. 2014. *Like ghost changes body. A Study on the Impact of Forced Marriage under the Khmer Rouge Regime*. Phnom Penh: Transcultural Psychosocial Organization.

- Didi-Huberman, Georges. 2007. "The Site, Despite Everything". En *Claude Lanzmann's Shoah. Key essays*, editado por Stuart Liebman, 113–24. Nueva York: Oxford University Press.
- Feierstein, Daniel. 2007. *El genocidio como práctica social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. 2010. "Las heterotopías". En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hughes, Nick. 2007. "Exhibit 467: Genocide Through a Camera Lens". En *The Media and the Rwanda Genocide*, editado por Allan Thompson. London: Pluto Press.
- Levi, Giovanni. 1993. "Sobre Microhistoria". En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke. Madrid: Alianza.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- . 2010. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Piedras, Pablo. 2014. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Pilger, John. 2001. *Heroes*. Londres: Vintage Books.
- Plantinga, Carl. 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press.
- Renov, Michael. 1993. "Toward a Poetics of Documentary". En *Theorizing Documentary*, editado por Michael Renov. New York: Routledge.
- . 2004. *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- . 2003. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rouso, Henry. 1991. *The Vichy Syndrome. History and Memory in France since 1944*. Cambridge: Harvard University Press.
- Schutz, Alfred. 1972. *Fenomenología del mundo social*. Buenos Aires: Paidós.
- Segre, Cesare. 1985. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Sofsky, Wolfgang. 2016. *La organización del terror. Los campos de concentración*. Buenos Aires: Prometeo.
- Tribunal Russell. 1969. *Sesiones de Estocolmo y Roskilde*. Madrid: Siglo XXI.
- Waugh, Thomas. 1984. "Introduction". En "Show us Life". *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen: The Scarecrow Press.
- Zylberman, Lior. 2018a. "Cine documental y genocidio. Algunos problemas éticos." *Journal de Ética y Cine* 8 (3) en prensa
- . 2018b. "Cine Documental y Genocidio: hacia un abordaje integral". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 45 (50): 223–38. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.144075>.

ACERCA DEL AUTOR

Lior Zylberman es Doctor en Ciencias Sociales, Magister en Comunicación y Cultura, y Licenciado en Sociología (UBA). Es investigador del CONICET y del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es profesor titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA) y de posgrado en la misma casa de estudios. También dicta cursos de posgrado en la UNTREF y en otras universidades nacionales.

Es miembro del equipo editorial de las revistas académicas: *Revista Cine Documental*, *Revista de Estudios sobre Genocidio* y de *Genocide Studies and Prevention*.

Ha sido miembro del *Advisory Board* de la *International Association of Genocide Scholars* (2013-2015/2015-2017) y Secretario General de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (2012-2014/2014-2016).

Actualmente dirige el proyecto UBACYT “Imagen y Genocidio. Formas de la violencia visual” como también “Cine Documental y Genocidio. Motivos, formas y estilos” en la UNTREF.

Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros en torno a la temática de sus investigaciones como también sobre memoria e imagen, sobre la representación cinematográfica de la última dictadura militar argentina como también sobre problemáticas generales sobre el cine y la imagen. Es co-editor y autor de *Narrativas del Terror y la desaparición en América Latina* (EDUNTREF, 2016).