

Thémata.

Revista de Filosofía

65

primer semestre
enero • junio 2022

ISSN 0212-8365
e-ISSN 2253-900X

Thémata.

Revista de Filosofía

65

primer semestre
enero • junio 2022



ISSN 0212-8365
e-ISSN 2253-900X
DOI: 10.12795/themata

revistascientificas.us.es/index.php/themata
<https://editorial.us.es/es/revistas/themata-revista-de-filosofia>

Thémata. Revista de Filosofía nace en el año 1983 con la intención de proporcionar a quienes investigan y producen en filosofía un cauce para publicar sus trabajos y fomentar un diálogo abierto sin condicionamientos ideológicos. En sus inicios participaron en el proyecto las Universidades de Murcia, Málaga y Sevilla, pero pronto quedaron como gestores de la revista un grupo de docentes de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla.

Una preocupación constante de sus realizadores ha sido fomentar los planteamientos interdisciplinares. La revista ha estado abierta siempre a colaboradores de todas las latitudes y ha cubierto toda la gama del espectro filosófico, de lo que constituye una buena prueba la extensa nómina de autores que han publicado en sus páginas. En sus páginas pueden encontrarse trabajos de todas las disciplinas filosóficas: Historia de la Filosofía, Metafísica, Gnoseología, Epistemología, Lógica, Ética, Estética, Filosofía Política, Filosofía del Lenguaje, Filosofía de la Mente, Filosofía de la Ciencia, Filosofía de la Historia, Filosofía de la Cultura, etc. También ha querido ser muy flexible a la hora de acoger nuevos proyectos, fomentar discusiones sobre temas controvertidos y abrirse a nuevos valores filosóficos. Por esta razón, los investigadores jóvenes siempre han encontrado bien abiertas las puertas de la revista.

Equipo editorial / Editorial Team Bases de Datos y Repertorios

Director honorario

Jacinto Chozo Armenta

jchoza@us.es

Director

Fernando Infante del Rosal

finfante@us.es

Director Adjunto

José Manuel Sánchez López

themata@us.es

Subdirectores

Jesús Navarro Reyes

jnr@us.es

Inmaculada Murcia Serrano

imurcia@us.es

Jesús de Garay

jgaray@us.es

Secretario

Guillermo Ramírez Torres

grrtorres@us.es

Secretaria de Redacción

Ma Piedad Retamal Delgado

marretdel@alum.us.es



Facultad de Filosofía. Universidad de Sevilla
Departamento de Estética e Historia de la
Filosofía · Departamento de Filosofía y Lógica
y Filosofía de la Ciencia · Departamento de
Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía,
Ética y Filosofía Política
Camilo José Cela s/n, 41018 Sevilla (España)
e-mail: themata@us.es

Bibliográficas internacionales

Emerging Sources Citation Index (Web of
Science Group-Clarivate Analytics)

Dialnet (España)

Francis, Philosophie. INIST-CNRS (France)

Philosopher's Index (Bowling Green, OH, USA)

Directory of Open Access Journals (DOAJ)

Repertoire Bibliographique de Philosophie
(Louvain, Belgique)

Ulrich's International Periodicals Directory
(New York, USA)

DialogJournalNameFinder (Palo Alto, CA, USA)

Periodicals Index Online (Michigan, USA)

Index Copernicus World of Journals

Gale-Cengage Learning-Informe Académico

Academic Journal Database

DULCINEA

Google Scholar

Electra

Bulletin signaletique. Philosophie, CNRS
(France)

Bibliográficas nacionales

ISOC - Filosofía. CINDOC (España)

De evaluación de la calidad de revistas

CARHUS Plus

ERIH PLUS Philosophy (2016)

REDIB

Latindex

MIAR

CIRC

DICE

Política editorial y directrices para autores/as,
al final de la revista.



Consejo Editor / Editorial Board

ARGENTINA

Flavia Dezzuto, Universidad Nacional de Córdoba

ALEMANIA

Alberto Ciria, Munich

CANADÁ

Óscar Moro, University of New Found Land

CHILE

Mariano De la Maza, Universidad Católica de Chile

José Santos Herceg, Universidad de Santiago de Chile

COLOMBIA

Martha Cecilia Betancur García, Universidad de Caldas

Víctor Hugo Gómez Yepes, Universidad Pontificia Bolivariana

Gustavo Adolfo Muñoz Marín, Universidad Pontificia Bolivariana

ESPAÑA

Alfonso García Marqués, Universidad de Murcia

Antonio De Diego González, Universidad de Sevilla

Avelina Cecilia Lafuente, Universidad de Sevilla

Carlos Ortiz Landázuri, Universidad de Navarra

Celso Sánchez Capdequí, Universidad Pública de Navarra

Elena Ronzón Fernández, Universidad de Oviedo

Enrique Anrubi, Universidad CEU Cardenal Herrera

Federico Basáñez, Universidad de Sevilla

Fernando Wulff, Universidad de Málaga

Fernando M. Pérez Herranz, Universidad de Alicante

Fernando Pérez-Borbujo, Universitat Pompeu Fabra

Francisco Rodríguez Valls, Universidad de Sevilla

Ildefonso Murillo, Universidad Pontificia de Salamanca

Irene Comins Mingol, Universitat Jaume I

Jacinto Rivera de Rosales Chacón, UNED

Joan B. Llinares, Universitat de València

Jorge Ayala, Universidad de Zaragoza

José Manuel Chillón Lorenzo, Universidad de Valladolid

Juan García González, Universidad de Málaga

Juan José Padial Benticuaga, Universidad de Málaga

Luis Miguel Arroyo Arrayás, Universidad de Huelva

M^a Luz Pintos Peñaranda, Universidad de Santiago de Compostela

Marcelo López Cambroner, Instituto de Filosofía Edith Stein

María del Carmen Paredes, Universidad de Salamanca

Octavi Piulats Riu, Universitat de Barcelona

Óscar Barroso Fernández, Universidad de Granada

Pedro Jesús Teruel, Universitat de València

Ramón Román Alcalá, Universidad de Córdoba

Ricardo Parellada, Universidad Complutense de Madrid

Sonia París Albert, Universitat Jaume I

Tomás Domingo Moratalla, UNED

ESTADOS UNIDOS

Witold Wolny, University of Virginia)

Thao Theresa Phuong Phan, University of Maryland

REINO UNIDO

Beatriz Caballero Rodríguez, University of Strathclyde

ITALIA

Luigi Bonanate, Università di Torino

MÉXICO

Rafael De Gasperín, Instituto Tecnológico de Monterrey

Julio Quesada, Universidad Veracruzana

Adriana Rodríguez Barraza, Universidad Veracruzana

PERÚ

Ananí Gutiérrez Aguilar, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y Universidad Católica de Santa María

Nicanor Wong Ortiz, Universidad San Ignacio de Loyola

PORTUGAL

Yolanda Espiña, Universidade Católica Portuguesa

TURQUÍA

Mehmet Özkan, SETA Foundation for Political, Economic and Social Research

Comité Científico Asesor / Advisory Board

ARGENTINA

Graciela Maturo, Universidad de Buenos Aires
- CONICET

Jaime Peire, Universidad Nacional de Tres de
Febrero- CONICET

ALEMANIA

Tomás Gil, Freie Universität Berlin

Fernando Inciarte, † Westfälische Wilhelms-
Universität

Otto Saame, † Universität Mainz

BULGARIA

Lazar Koprinarov, South-West University
'Neofit Rilski'

CHILE

Carla Corduá, Universidad de Chile

Roberto Torreti, Universidad de Chile

COLOMBIA

Carlos Másmela, Universidad de Antioquía

Fernando Zalamea, Universidad Nacional de
Colombia

ESPAÑA

Agustín González Gallego, Universitat de
Barcelona

Alejandro Llano, Universidad de Navarra

Andrés Ortiz-Osés, Universidad de Deusto

Ángel D'ors, † Universidad Complutense de
Madrid

Antonio Hermosa Andújar, Universidad de
Sevilla

Carlos Beorlegui Rodríguez, Universidad de
Deusto

Concha Roldán Panadero, Instituto de
Filosofía, CCHS-CSIC

Daniel Innerarity Grau, Ikerbasque, Basque
Foundation for Science

Francisco Soler, Universidad de Sevilla

Ignacio Falgueras, Universidad de Málaga

Javier San Martín, UNED

Jesús Arellano Catalán, † Universidad de
Sevilla

Joaquín Lomba Fuentes, Universidad de
Zaragoza

Jorge Vicente Arregui, † Universidad de Málaga

José María Prieto Soler, † Universidad de Sevilla

José Rubio, Universidad de Málaga

Juan Antonio Estrada Díaz, Universidad de
Granada

Juan Arana Cañedo-Argüelles, Universidad de
Sevilla

Luis Girón, Universidad Complutense de
Madrid

Manuel Fontán Del Junco, Fundación March

Manuel Jiménez Redondo, Universitat de
València

Marcelino Rodríguez Donís, Universidad de
Sevilla

Miguel García-Baró López, Universidad
Pontificia Comillas

Modesto Berciano, Universidad de Oviedo

Pascual Martínez-Freire, Universidad de
Málaga

Rafael Alvira, Universidad de Navarra

Teresa Bejarano Fernández, Universidad de
Sevilla

Vicente San Félix Vidarte, Universitat de
València

ESTADOS UNIDOS

Lawrence Cahoon, University of Boston

FRANCIA

Nicolás Grimaldi, Université Paris IV-Sorbonne

PARAGUAY

Mario Ramos Reyes, Universidad Católica de
Asunción

REINO UNIDO

Alexander Broadie, University of Glasgow

ISRAEL

Marcelo Dascal, † Tel Aviv University

ITALIA

Massimo Campanini, Università di Napoli
l'Orientale

Maurizio Pagano, Università degli Studi del
Piamonte Orientale. Amedeo Avogadro

JAPÓN

Juan Masiá, Sophia University, Tokio

MÉXICO

Jaime Méndez Jiménez, Universidad
Veracruzana

Ana Laura Santamaría, Instituto Tecnológico
de Monterrey

Héctor Zagal, Universidad Panamericana

VENEZUELA

Seny Hernández Ledezma, Universidad Central
de Venezuela

Índice.

LOS RESTOS DOCUMENTALES DEL PERPETRADOR: IMÁGENES Y TEXTOS_ MONOGRÁFICO [COORDS.: IRENE CÁRCEL EJARQUE, JUANJO MONSELL CORTS]

- 10 PRESENTACIÓN. **Los restos documentales del perpetrador: imágenes y textos**
Irene Cárcel Ejarque, Juanjo Monsell Corts
- 36 PRESENTATION. **The Documentary Remains of the Perpetrator: Images and Texts**
Irene Cárcel Ejarque, Juanjo Monsell Corts
- 61 **La propaganda como imagen de perpetrador. Escorzos de la Guerra de Malvinas en 1982, de Lucas Gallo**
Natalia Taccetta, Mariano Veliz
- 81 **Remains of the World War I: War against War by Ernst Friedrich and Two Approaches to Reading Archives**
Marta Maliszewska
- 104 **‘Nunca comprenderán que yo también tenía corazón’. Sobre el testimonio del victimario en el cine documental**
Lior Zylberman
- 133 **El ‘silencio’ de los perpetradores. Una aproximación a la literatura alemana de los perpetradores del Tercer Reich**
Brigitte E. Jirku
- 158 **Léon Degrelle. Del silencio a la negación del Holocausto**
José Luis Rodríguez Jiménez
- 181 **Los “sacrificados” y la resignificación del Valle de los Caídos como símbolo de reconciliación (1958–1959)**
David Tormo Benavent
- 203 **Memorias, genealogías femeninas y lugares de perpetración. Etnografía de las exhumaciones contemporáneas de fosas del franquismo en el cementerio de Paterna (Valencia)**
Isabel Gadea i Peiró, M^a José García-Hernandorena

ESTUDIOS_ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- 227 **Kafka, Roth y Buber: en torno a dos relatos (II)**
Gabriel Insausti Herrero-Velarde
- 248 **El nuevo realismo: un análisis de las propuestas de Quentin Meillassoux, Graham Harman, Maurizio Ferraris y Markus Gabriel**
Andrés Vega Luque
- 271 **Parricidio y ley en la obra de Derrida**
Pedro Tenner
- 291 **La filosofía existencial como “vox clamantis in deserto”. La lectura shestoviana de la filosofía de Søren Kierkegaard**
Catalina Elena Dobre
- 317 **La filosofía en tiempos de Covid-19 y pospandemia: hacia una nueva humanidad**
Sonia París Albert
- 340 **Historia e identidad: reflexiones en torno a Ibn Jaldún y Hegel**
Alejandro Martín Navarro
- 361 **“Nosotros en los otros”. La dialéctica de la autorrealización social e individual en la teoría del reconocimiento de G. H. Mead**
Carlos Emel Rendón
- 381 **Situación actual de los estudios sobre Jesús**
Jacobo Negueruela Abellá
- 394 **Praxis, daños e intención. Una aproximación al problema de daño sin víctima póstumo en sede aristotélica**
Jan María Podhorski

TRADUCCIONES

- 412 **Dominique Chateau: Étienne Souriau: una ontología de la singularidad**
Sergio González Aranedá

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

- 427 **Ferrer, Anacleto. Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah, Valencia: Shangrila, 2020, 226 pp.**
Melania Torres Mariner
- 432 **Sánchez Biosca, Vicente. La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes de perpetrador. Madrid: Alianza Editorial, 2021, 301 pp.**
Rafael Rodríguez Tranche

- 436 **Benítez Andrés, Rosa; Fusco, Virginia (eds). Hospitalidad: Lo otro y sus fronteras. Madrid: Dykinson, 2021, 147 pp.**
José Luis Panea
- 441 **Federici, Silvia. Brujas, caza de brujas y mujeres. Traficante de sueños: Madrid, 2021, 144 pp.**
María Medina-Vicent
- 446 **Markus, Gabriel. Neoexistencialismo: Concebir la mente humana tras el fracaso del naturalismo. Madrid: Pasado & Presente, 2019, 188 pp.**
Asier Arias Domínguez
- 451 **Hernández-Pacheco Sanz, Javier. Hegel: Introducción e interpretación. Independently published, 2019, 268 pp.**
José Carlos Cortés Jiménez
- 454 **Giombini, Lisa y Kvokačka, Adrián eds. Everydayness. Contemporary Aesthetics Approaches. Prešov/Roma: University of Prešov/Roma Tre-Press, 2021, 287 pp.**
M^a Jesús Godoy Domínguez
- 459 **Mora, José Luis; Heredia, Antonio eds. Guía Comares de Historia de la Filosofía Española. Granada: Comares, 2022, 361 pp.**
Jéssica Sánchez Espillaque
- 465 *Call for Papers Thémata 2022-2023*
- 466 Política editorial.
- 469 Directrices para autores/as.

Monográfico. 'Los restos documentales del perpetrador: imágenes y textos'.

Irene Cárcel Ejarque, Juanjo Monsell Corts (Coords.)



'Nunca comprenderán que yo también tenía corazón'. Sobre el testimonio del victimario en el cine documental.

'They will never understand that I also had a heart'.
On the testimony of the victimizer in documentary
cinema.

Lior Zylberman¹

CONICET - Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF)- (FADU-UBA), Argentina

Recibido 13 febrero 2022 · Aceptado 29 mayo 2022

Resumen

Este trabajo se enmarca en una investigación en curso sobre la representación de los genocidios en el cine documental. En esta instancia se indagará en torno a las características del testimonio del victimario en el cine documental, efectuando un mapeo por diversas producciones. Se presentará un posible esquema que prestará atención en la matriz narrativa de los testimonios y los modos de responsabilidad que allí se exponen. De este modo, se presentarán dos grandes polos que oscilarán entre la entrevista –más ligada a brindar información “objetiva”– y el trabajo de confesión –ámbito donde el perpetrador medita sobre su subjetividad–.

Palabras claves: Cine Documental; Perpetrador; Testimonio; Confesión; Responsabilidad.

Abstract

This article is part of an ongoing research on the representation of genocides in documentary cinema. In this instance, the characteristics of the testimony of the victimizer in documentary cinema will be investigated, mapping different productions. A possible scheme will be presented that will pay attention to the narrative matrix of the testimonies and the modes of responsibility that are exposed therein. In this way, two main poles will be presented, oscillating between the interview –more linked to providing “objective” information– and the confession work –where the perpetrator meditates on his subjectivity–.

Keywords: Documentary Film; Perpetrator; Testimony; Confession; Responsibility.

¹ liorzylberman@yahoo.com.ar

“Nunca comprenderán que yo también tenía corazón”¹

**¿El cine no puede atravesar las defensas del enemigo,
exponer sus fortalezas y sus debilidades,
desmontar sus resortes, hacer aparecer sus contradicciones,
desenmascarar sus ardides y sus amenazas?**

Jean-Louis Comolli (2008 45)

1 • Introducción

El presente trabajo se enmarca en una investigación en curso en torno a la representación de los perpetradores de genocidio y otros tipos de violencia en masa en el cine documental. En un primer avance propuse formas discursivas y modalidades de representación para analizar cómo ha sido llevado este actor a la pantalla (Zylberman 2020). Posteriormente, analicé la modalidad declarativa –esto es, cuando el perpetrador brinda su testimonio o da una entrevista en forma específica para el documental en cuestión– a partir de la producción audiovisual de origen camboyano en torno al genocidio que tuvo lugar en aquel país (Zylberman 2022). Luego de esas dos instancias, aquí me propongo indagar las características del testimonio del perpetrador en el cine documental efectuando un mapeo por diversas producciones. El recorrido se iniciará con documentales sobre el Holocausto para luego ir más allá de este, analizando así títulos de otros casos históricos, como el genocidio camboyano, el ruandés o el indonesio, las dictaduras latinoamericanas como también el conflicto israelí-palestino.

Para llevar adelante esa tarea, presentaré una posible tipología colocando atención en la matriz narrativa de sus testimonios y los modos de responsabilidad que allí se exponen. En ese sentido, presentaré dos grandes polos o formas audiovisuales que oscilarán entre la entrevista –más ligada a brindar información “objetiva”²– y el trabajo de confesión –ámbito donde el

¹ Última oración escrita por Rudolf Höss, comandante de Auschwitz, en sus memorias (Höss 179).

² Entiendo que en este contexto la objetividad como tal no existe. Utilizo el término objetivo no como forma de explicación de la realidad “tal cual es” sino como un modo narrativo más superficial, en el cual se brindan datos y el sujeto no se implica, en clara

perpetrador medita sobre su subjetividad—. El trabajo de confesión lo sugiero para diferenciar el uso que se le suele dar al término confesión —al cual se suele recurrir para caracterizar la palabra del perpetrador (Payne)— y para pensar aquellos pocos momentos —al menos en el cine documental— donde este actor admite su responsabilidad, toma conciencia de la dimensión de su crimen y se asume como perpetrador. A lo largo del trabajo, seguiré lo que Alberto Sucasas ha denominado “hermenéutica de la sospecha” (Sucasas), sustentándose esta en la posición de escucha e interpretación que se debe tener ante el testimonio del perpetrador. En efecto, mientras que una vez creadas las condiciones para escuchar el testimonio del sobreviviente éste es aceptado —yendo, en todo caso, desde la confianza hacia la sospecha—, el del victimario siempre pareciera partir desde la sospecha hacia, y en forma condicional, la confianza: en tanto testigo, afirma lo que vio y escuchó, pero sobrevuela la sospecha en sus palabras ya que testimoniar entrañará para él implicarse o inculparse.

En los últimos años se ha conformado un campo de estudio particular para la investigación de los perpetradores, lo que en la academia anglosajona se ha denominado como *perpetrator studies*. Dicho campo ha presentado debates acalorados y novedosos, tanto para pensar históricamente a esta figura como también para poder advertir los motivos en que una persona puede volverse un asesino en masa (Knittel y Goldberg; Williams y Buckley-Zistel; Anderson y Jessee; Straus). No es mi propósito aquí presentar o resumir las discusiones; sin embargo, quisiera referirme a uno de los ejes ya que resulta crucial su aclaración para el resto del artículo: la denominación del actor. Dentro del campo de estudio se ha discutido la definición de perpetrador como también la propia forma de denominarlo; por mi parte seguiré a Jeremy Metz, quien sugirió que el término victimario “resuelve fácilmente su objeto, la víctima” ya que según su apreciación el término perpetrador plantea la pregunta de qué se está perpetrando y “oscurece la condición necesaria del acto de perpetración como si no tuviera un objeto” (Metz 1037-1038). Como apunta Metz, “no existe un equivalente exacto automático para ‘perpetrado’ (*perpetratee*) ni término que exprese quién es el que recibe ‘la perpetración’”. Es decir, tanto en inglés como en español, puede pensarse en una relación

oposición a la reflexión sobre su propia subjetividad que se alcanza en el “trabajo de confesión”.

causal entre victimario y víctima: la acción (incluso omisión) del primero *crea* al segundo, abriendo un vasto espectro de posibilidades que no se reduce únicamente al ejercicio preciso de la violencia. Así, un negacionista, por ejemplo, puede ser pensado como victimario.

2 • El testimonio del victimario

Si el propio concepto de perpetrador se encuentra en discusión, ¿cómo denominar su voz? Algunos autores se han referido al término como confesión o declaración (Payne; Feld y Salvi) aunque en términos estrictos lo que el victimario hace es testimoniar: como ha señalado Paul Ricoeur, el testimonio tiene “primeramente un sentido cuasi empírico: designa la acción de testimoniar, es decir, de relatar lo que se ha visto u oído” (Ricoeur 13-14). El testimonio no es la percepción misma sino la relación, el relato, la narración del acontecimiento; en esa dirección, cuando el victimario narra en el documental lo que vio o vivió no hace sino testimoniar.

Pero el testimonio, estudiado tanto desde su dimensión narrativa (Sarlo) como ética (Laub), ha quedado asociado al tipo de relato que ofrece la víctima o el sobreviviente-víctima sobre su experiencia pasada (Wievorka; Mèlich). Por lo tanto, si se puede pensar también el relato que efectúa el victimario como un testimonio, la diferencia radicará en reparar cómo se implica en dicho relato; es decir cómo se ubica en el proceso y cómo tramita su responsabilidad. Esto último es, quizá, el elemento más significativo que diferencia un testimonio del otro ya que es la acción –u omisión– del victimario la que genera a la víctima y no la inversa. Por otro lado, no toda narración de lo visto o actuado presupone una confesión, para alcanzar ello, como luego se verá, el victimario no solo debe mensurar su participación en las acciones sino también dar cuenta, tomar conciencia, de su responsabilidad; en otras palabras, asumirse como victimario.

3 • La entrevista, territorio de la objetividad

Ingresando al primer polo del mapeo, podemos definir a la entrevista como una conversación entre dos o varias personas con un fin determinado cuya

dinámica se encuentra ritualizado resultando ser una escena emblemática de la comunicación³. En el documental, la entrevista se suele distinguir del testimonio ya que en la primera suele brindar su palabra un “experto” para ofrecer información o datos “objetivos” sobre un tema determinado y preciso –como por ejemplo Raul Hilberg en *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985)– y no sobre sí mismo. De este modo, la entrevista es también una forma de argumentación, un tipo de retórica, en la cual una persona intenta convencer y persuadir a otra.

En la miniserie documental *The World at War* (Jeremy Isaacs, 1973/4) y en el largometraje *The Memory of Justice* (Marcel Ophüls, 1976) observamos intervenciones de antiguos nazis y testigos de primera mano tanto del bando alemán como de los Aliados. En el capítulo *Inside the Reich* se entrevista a Albert Speer o Traudl Junge, antigua secretaria de Hitler, entre otros. Cómodamente sentados, ambos ofrecen descripciones sobre la vida política en la Alemania Nazi: ellos estuvieron ahí, pero se posicionan con cierta distancia, como testigos pasivos antes que como protagonistas. En el capítulo *Genocide* se puede apreciar una posición similar, con un Speer reconociendo que el exterminio tuvo lugar y condenándolo, pero afirmando desconocer los detalles y el funcionamiento de los campos de exterminio. De igual modo interviene Karl Wolff, un alto oficial de las SS y jefe de la Oficina de Personal de las SS, quien trabajó en forma muy cercana a Heinrich Himmler; en sus intervenciones niega haber conocido el exterminio en el momento en que acontecía ya que, argumenta, solo se encargaba de la burocracia de la organización. Sin percibir contradicción alguna, menciona sin embargo haber presenciado un fusilamiento masivo de judíos en el cual Himmler fue salpicado con masa encefálica generándole al Reichsführer un gran malestar.

La película de Ophüls continúa la senda de la miniserie británica, aunque sin apelar a una voz en off del tipo “voz de Dios”⁴. En ella también se entrevista a Albert Speer y a Karl Dönitz quienes nuevamente niegan su involucramiento y desconocimiento del exterminio de los judíos mientras este tenía lugar. Desde esa ignorancia, Dönitz llega a condenar el antisemitismo

³ Para un mayor desarrollo sobre la entrevista, véase Arfuch (1995).

⁴ Comúnmente, se entiende por “voz de Dios” a la voz en off de un narrador en tercera persona que toma una posición omnipresente frente al tema ofreciendo un relato supuestamente objetivo, ecuánime y equilibrado frente al tema.

y Speer a adoptar una posición ingenua, afirmando que sabía la existencia de los campos pero que pensaba que allí los prisioneros eran bien tratados en tanto fuerza de trabajo. Resulta sugerente así observar cómo en su relato se implican por fuera del proceso histórico, no como funcionarios del régimen sino como observadores. De más está decir que Speer, Dönitz y Wolff ya habían sido juzgados y condenados con penas relativamente leves en los procesos de Núremberg –los dos primeros– y de Frankfurt en los cuales se implicaron con cierta distancia a fin de alcanzar condenas menores; al momento de ser filmados para los documentales ya se encontraban en libertad y sus declaraciones debían ir en sintonía con el relato previamente construido. El caso de Speer se profundiza más, ya que a su salida de prisión se volvió un personaje público y desde esa posición ingenua continuó denunciando los crímenes del nazismo, criticando incluso a los negacionistas. Asimismo, también se convirtió en un fenómeno editorial con la publicación de dos libros: sus memorias y su diario de prisión (Speer 1975 y Speer 1974). Con ello, recurriendo a un “guión de redención” (Maruna), Speer fue creando una imagen de “nazi bueno”, rótulo que compartirá, como luego se verá, con el Dr. Hans Münch. Sin embargo, sobre Speer siempre hubo un halo de sospecha respecto a su implicación y conocimiento del exterminio, y en las últimas décadas diversos trabajos aportaron evidencias para examinar cómo el arquitecto de Hitler fue construyendo su supuesta redención, su imagen de nazi bueno, ocultando documentación vital (Kitchen).

No obstante, entre las entrevistas de *The World at War* y *The Memory of Justice* existe una diferencia sustancial: la repregunta. Mientras que la miniserie británica se enmarca en el documental histórico, la obra de Ophüls se aproxima al documental de autor más próximo al *cinéma vérité*, llevándolo a una búsqueda tanto temática como política más precisa: los ecos de los juicios de Núremberg y la guerra de Vietnam. Con todo, a pesar de la repregunta, de cuestionar las posiciones ingenuas, en Ophüls existe una ética asentada en el respeto al entrevistado. Ello se ve, por ejemplo, cuando el director localiza a ex nazis, como a la médica Herta Oberhausen quien se niega a ser entrevistada o a Gerhard Rose quien sí acepta intervenir para contarle sobre los experimentos realizados en los campos; sin embargo, cuando este pide que no le pregunte por más detalles sobre estos, Ophüls lo respeta. Como Speer, Rose, juzgado y condenado en el marco de los Juicios de los médicos, afirmó

no tener nada que ver personalmente con los campos de exterminio, siendo en el juicio el momento en el que se enteró lo que allí pasaba.

Este modo de tomar la palabra del victimario como forma de aseveración de lo acontecido también lo podemos observar en *Worse Than War* (Mike DeWitt, 2009), documental protagonizado por, y basado en su libro homónimo, Daniel Jonah Goldhagen. Aquí, el politólogo viaja alrededor del mundo para explorar las características del genocidio, la limpieza étnica y diversas formas de asesinato en masa en nuestra época. Las inquietudes de Goldhagen son las protagonistas y el motor narrativo del documental, que lo llevan a entrevistar a diversos testigos y expertos sobre la temática, desde el Holocausto hasta Ruanda pasando por Guatemala y la antigua Yugoslavia. En ese viaje, se encuentra con algunos victimarios ruandeses que en ese momento cumplían su condena por los crímenes cometidos. Uno de ellos es Elie Ngarambere, quien en su pequeña intervención cuenta con detalles cómo cortó a algunos tutsis con machetes. Si bien hay en él expresiones de arrepentimiento, no es por allí por donde su testimonio parece interesar: su voz es convocada para dar cuenta de los pormenores de las matanzas antes que para explorar la subjetividad de los asesinos.

Asimismo, resulta sugerente reparar el modo en que se nos presenta la entrevista. A diferencia de los títulos antes mencionados, donde los victimarios nazis eran entrevistados en la comodidad de sus hogares, aquí a Ngarambere se lo registra al aire libre, en el campo donde lleva adelante labores para cumplir con su condena: el campo/prisión se vuelve así el escenario de la entrevista. Pero podemos apreciar algo más: en ese espacio hay personas. Aunque podríamos pensar que esta forma de mostrarlas es un modo de dar cuenta de la cantidad de implicados en las matanzas, lo cierto es que los victimarios pasan aquí a ser una masa anónima, y en tanto objetos son utilizados como *atrezzo*, como decorado (Fig. 1): el paneo que hace la cámara mientras la entrevista a Ngarambere tiene lugar (Figs. 2-4), lleva a pensar a que la voz del victimario aquí es empleada como dato, como objeto, a la vez que cosifica a la persona⁵. Para decirlo de otro modo, antes de explorar

⁵ Resulta sugerente meditar si esta decisión estética fue tomada debido a que se está frente a un caso de genocidio ocurrido en África: el Otro –un continente otro, un idioma otro, un color de piel otro, una cultura otra... diferente de casos ocurridos en Europa o, incluso, en América Latina– aun siendo un victimario, es representado como *atrezzo*.

la subjetividad del victimario, el documental parece buscar los detalles más macabros del genocidio.



Fig. 1. El victimario como decorado
Worse Than War © JTN Productions



Figs. 2-4. Paneo sobre los victimarios ruandeses condenados

Pero la cárcel también puede ser utilizada desde una perspectiva más intimista, como sucede en *Interrogating a torturer* (Rodrigo Vazquez, 2011), episodio de la serie documental *People and Power* emitida por Al Jazeera. El

Sobre esta idea, véase Didi-Huberman (2014).

periodista y ex detenido–desaparecido Gerardo Bruzzessi, se encuentra en la cárcel con el represor argentino Julio Simón, alias “el turco Julián”, con el objetivo de saber quiénes fueron las otras personas, además de Simón, que lo torturaron. El victimario se negará a dar nombres –arguyendo que le falla la memoria–, rechazará haber torturado –solo interrogaba según él–, se deslizará de toda responsabilidad e incluso se asumirá como víctima⁶. En esta ocasión, hay un intento por parte del entrevistador de explorar a la persona, yendo más allá de los datos; sin embargo, es el victimario el que impide esa indagación, incluso amenazando en forma sutil a quien fuera su víctima.

Este apego a una matriz narrativa “desvinculante” es una de las principales características del testimonio del victimario. Si tomamos algunos documentales sobre el genocidio camboyano como *Brother number one* (Anne Goldson y Peter Gilbert, 2011), *The Conscience of Nhem En* (Steven Okazaki, 2008), *Enemies of the People* (Thet Sambath, Rob Lemkin, 2006) y *Facing Genocide: Khieu Samphan and Pol Pot* (David Aronowitsch y Staffan Lindberg, 2010), la encontraremos como estructuradora de su relato testimonial. En *Brother... Meas Muth*, un antiguo comandante de la Marina durante el régimen de los Jemeres Rojos, traslada la culpa y responsabilidad a los “invasores extranjeros”; en el segundo, *Nhem En*, antiguo fotógrafo del S21 y autor de gran parte de los *mugshots* de dicho centro, desplaza su responsabilidad argumentando que era muy joven al momento del genocidio. Finalmente, los dos últimos títulos tienen la particularidad de presentar a líderes Jemeres Rojos. No son victimarios de nivel inferior, ni simples “tornillos en la maquinaria”: se trata del Hermano número 2, Nuon Chea, y de Khieu Samphan, Jefe de Estado de Kampuchea Democrática durante el genocidio. En sus testimonios, ambos estadistas ofrecerán una narrativa “objetiva” –olvidando, quizá, los cargos políticos que ocupaban–, colocando la culpa y responsabilidad a los enemigos del partido; sin embargo, con cierta reticencia, ambos terminarán reconociendo los crímenes, aunque deslindando su responsabilidad y argumentando que ellos no autorizaron ningún tipo de ejecución. En otras palabras, arguyen que el genocidio tuvo lugar sin el conocimiento y consentimiento de los líderes del régimen. Aunque los realizadores repreguntan y cuestionan las afirmaciones de ambos, no logran levantar la barrera que crearon los propios victimarios para ir más allá de ese relato. Algo similar le

6 Para un análisis más detallado de este título véase Messina (2019).

sucede a Pamela Yates en *Granito* (2011), quien al revisar material filmico no utilizado para su documental *When the Mountains Tremble* (1983) encuentra una entrevista que le realizó a Efraín Ríos Montt, principal responsable del genocidio guatemalteco. En esa breve entrevista, ante la pregunta por las masacres que están teniendo lugar, el militar afirma respetar la libertad de pensamiento y niega que haya represión por parte del ejército; se repite así la misma matriz narrativa: desconocimiento o negación del crimen como forma de encubrir cualquier tipo de responsabilidad.

4 • La entrevista como emboscada

En *Shoah*, Claude Lanzmann entrevista a varios victimarios. Si observamos el registro de Franz Grassler y el de Franz Suchomel veremos una sutil diferencia entre ambos: la cámara oculta. Grassler, quien fuera el administrador alemán del Gueto de Varsovia, afirma que recuerda muy poco sobre el Gueto, que ignoraba el exterminio de los judíos y que tenía poco poder de decisión en aquel momento; Suchomel, en cambio, filmado engañado, es capaz de dar detalles precisos sobre el funcionamiento del campo de Treblinka⁷. La conciencia de la cámara –es decir, su presencia o “ausencia”– modifica claramente la *actuación* de la persona ante ella; su ocultamiento hace caer un velo, revelando lo que se intenta ocultar o negar. El uso de la cámara oculta u otras técnicas de engaño sin dudas conllevan problemas éticos en el ámbito del documental, ya que sus principios residen tanto en el buen trato de la persona registrada como en el cuidado de su imagen (Winston). Con todo, el recurso de técnicas de engaño puede ser pensado desde otra perspectiva, volviendo así a la entrevista una instancia política. El engaño es entonces una forma de distinguir entre amigo y enemigo⁸, de condenar al victimario y transformar al documental como espacio de justicia simbólica. Así, al referirse a los registros de militares argentinos y chilenos justificando la tortura y la desaparición de personas, al meditar sobre el uso de la cámara oculta en su documental, Marie Monique Robin, realizadora de *Escadrons de*

⁷ Para un análisis más pormenorizado de esta película, véase Lozano Aguilar (2018).

⁸ Con esto no sugiero que Ophüls o los productores de la miniserie antes mencionada sean “amigos” o que apoyen las ideas nazis, sino que la propia forma visual adoptada es una manera de diferenciarse y de señalar al entrevistado como enemigo.

la mort: *L'école française* (2003) afirmó que no tuvo ningún problema ético ya que “estaba frente a un victimario, un violador de los derechos humanos”⁹.

La técnica del engaño lleva a que caiga el velo de la entrevista apacible ya que los victimarios son obligados a hablar o a mostrar una faceta que deseaban mantener oculta; si bien la entrevista posee las mismas características en tanto información y expresión de su propia subjetividad, la posición ética del realizador lleva a que el relato del victimario cobre otro matiz: de la negación pasan así a la implicación, a aceptar lo que niegan. Así, en la película de Robin, el general argentino Genaro Díaz Bessone, en una cámara oculta, reconoce y justifica las desapariciones durante la última dictadura argentina; bajo una técnica similar, el abogado del general Manuel Contreras, director de la DINA chilena durante la dictadura, afirma que la demencia argüida por Augusto Pinochet es una estrategia defensiva para que sea declarado “interdicto”; cuando Robin le pregunta si “está mal de la cabeza”, el abogado lo niega, afirmando que su estado de salud es “perfecto”¹⁰.

Empleando técnicas de engaño, *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), documental en torno al único desaparecido de la ciudad patagónica de Bariloche durante la última dictadura militar argentina, se convierte en “un ejemplo de *escrache filmico*” (Ruffinelli 307). Las entrevistas con el teniente Zárraga, el general Castelli y el comandante Barberis resultan las más representativas no solo por el uso de esta modalidad sino también por la pericia técnica de Echeverría y de Esteban Buch como entrevistadores, su posición ética como también poder moverse en un momento de tensión y de peligro. Aquí el engaño se asienta más en la entrevista en emboscada, ya que los victimarios fueron abordados para hablar sobre la temporada turística en Bariloche y otros temas banales para luego preguntarles por el caso de Juan Herman. Si bien la estrategia de los militares es apelar a la desmemoria, a deslindar responsabilidad y recurrir al desconocimiento, sus palabras previas los han expuesto ya que al presentarse para la entrevista lo hicieron no solo con nombre y apellido sino también con su historial profes-

⁹ Véase la entrevista a la directora en “Los métodos de Argel se aplicaron aquí” *Página/12*, 13 de octubre de 2004.

¹⁰ Recordemos que Pinochet fue detenido en Londres en 1998; una de las razones que argumentó su defensa para evitar la extradición, y posteriormente en Chile lograr el arresto domiciliario, fue la precariedad de su salud y una demencia avanzada.

sional. Como sugiere Jorge Ruffinelli, en las entrevistas los militares pasan del placer de ser entrevistados a la humillación de ser interrogados, logrando el documental invertir los papeles históricos gracias al poder de la imagen:

estos individuos otrora poderosos (y siempre impunes) se encuentran en una situación que jamás hubieran imaginado: interrogados, cuestionados, por individuos que unos pocos años atrás hubieran podido ser sus víctimas indefensas ante su poder (Ruffinelli 307).

5 • La entrevista – la fuerza del montaje

Durante varios años, el director Luke Holland se dedicó a filmar a la última generación viva de gente corriente que vivió y participó en el Tercer Reich; el resultado es *Final Account* (2020), en el cual despliega un relato coral de diferentes personas narrando su vida bajo el nazismo y sus apreciaciones respecto a la matanza de los judíos. La potencia del film reside no solo en que nos presenta “gente común”, la gran mayoría hablando en público por primera vez, sino por su montaje, ya que en la unión de las diferentes entrevistas emerge un choque. Dicha conmovión puede leerse tanto en forma horizontal como vertical; es decir, poniendo en tensión y en tela de juicio los testimonios dentro del film –por ejemplo, un ex integrante de las Waffen SS afirma que dicha fuerza no cometió ninguna atrocidad buscando así preservar el honor de la fuerza, mientras que otro ex integrante afirma haber presenciado lo contrario– como con la cadena de mandos –si un campesino sabía de las matanzas e incluso denunció a prisioneros que escaparon de un campo, ¿cómo es que el Ministro de Armamento nazi no sabía absolutamente nada de los crímenes?–.

Las narrativas que nos ofrece el documental de Holland poseen diversas líneas. La mayoría recuerdan su paso por las Juventudes Hitlerianas o por la Liga de Muchachas Alemanas, embebiéndose todos a muy temprana edad de los ideales del nazismo. Los hombres relatan su paso por las SS o por las Waffen SS –la preparación física y mental para la guerra– mientras que las mujeres se refieren a diversos aspectos de la vida cotidiana o de lo que sabían por ser esposas de guardias de campos de concentración. En una especie de

crescendo narrativo, los testigos pasan de afirmar que no sabían nada sobre los crímenes a comentar con detalles su conocimiento, incluso algunas cuentan cómo se hablaba *sotto voce* al respecto. Para la mayoría, aquella época fue un “momento hermoso”, pleno de sentido de pertenencia y camaradería, y algunos hombres exhiben con orgullo para la cámara la documentación nazi que guardan con afecto. Otros, llevan el pasado en la piel y nos muestran las inscripciones SS tatuadas en los brazos. De los entrevistados, muy pocos aceptan ver el pasado en forma crítica, la mayoría de los hombres optan por honrarlo o seguir suscribiendo a los ideales nazis; otros, prefieren que sea Dios quien resuelva y juzgue lo actuado. En ese contexto, resulta sugerente observar el gesto del hombre que afirma haber denunciado a prisioneros que escaparon de un campo: cuando atestigua haber dado aviso a los guardias, no puede sostener la mirada a cámara dando vuelta su rostro. ¿Puede interpretarse ello como un signo, como un instante, de sentimiento de culpa? (Fig. 5)



Fig. 5

Final Account ©ZEF Productions

Empero, en este “ajuste de cuentas final”, hay algunos testigos que han optado por una mirada crítica. Uno de ellos no solo se asume como perpetrador (Fig. 6) sino que también da charlas a jóvenes alemanes advirtiéndoles sobre los crímenes nazis. Aunque ningún testimoniante cuenta haber estado implicado en la Solución Final, resulta sugerente las últimas palabras de una de las mujeres, quien en forma más reflexiva advierte que si bien siempre

dijo que no sabía sobre los crímenes afirma que “al final somos también perpetradores” (Fig. 7) “ya que dejamos que pasara”. A pesar de estas pocas excepciones, sin dudas lo más inquietante de este documental reside en que los ideales del nazismo han perdurado y que dicha época sigue siendo vista como un momento glorioso y de esplendor.



Fig. 6

Final Account ©ZEF Productions



Fig. 7

6 • El retrato – ¿quién eres?

Continuando con el recorrido por las formas audiovisuales, encontramos el retrato, forma audiovisual que la ubico entre la entrevista y el trabajo de confesión. Como cualquier retrato, el que puede efectuar el documental tiende a presentar características, rasgos o cualidades sobre determinada persona. No busca, necesariamente, ser una biografía sino poder explorar sobre todo su mundo interior. Podría decirse que el retrato no tiene como fin necesariamente preguntarle al retratado “¿cuál es tu historia?” sino “¿quién eres?”; el retrato, entonces, se ubica en una exploración identitaria antes que histórica.

En esa dirección, en los últimos años se han hecho un número importante de retratos de victimarios o de testigos próximos a estos. Dos de los más relevantes fueron los “retratos de secretarías” de líderes nazi: *Im toten Winkel – Hitlers Sekretärin* (Othmar Schmiderer y André Heller, 2002) y *Ein Deutsches Leben* (Christian Krönes, Olaf Müller y Roland Schrotthofer, 2016). Con diferencias estéticas, ambas películas presentan el extenso testimonio de Traudl Junge y de Brunhilde Pomsel, secretarías de Hitler y Goebbels respectivamente. Sus relatos se estructuran de manera similar presentando una matriz narrativa parecida; en estos, las mujeres se concentran en la cotidiana-

neidad de sus vidas durante el nazismo, sus trabajos junto a sus jefes y sus recuerdos durante la guerra. Al momento de abordar la temática del Holocausto, las dos apelan a un relato análogo: su desinterés por la política, la oportunidad de un buen trabajo y su total desconocimiento de los crímenes hasta la finalización de la guerra. Resulta sugerente confrontar estos retratos con el documental de Holland ya que en el del realizador inglés observamos cómo la “gente común” tenía cierto conocimiento sobre la deportación de los judíos mientras que las que trabajaron en el corazón del régimen alegan total desconocimiento. Si bien las dos secretarias no fueron ideólogas del nazismo, ninguna se ve como sujetos implicados sino excluidos del proceso histórico; para ellas, su responsabilidad pasa por su ignorancia, por no haber estado más atentas a las circunstancias. En consecuencia, sus testimonios pueden ser pensados también como formas de “compartimentalizar” (de Swaan) la personalidad ante los crímenes; es decir, que la posibilidad de desdoblar la personalidad no fue un recurso exclusivo de los ejecutores del genocidio sino de todo aquel implicado en la gestión del régimen nazi.

Mientras que Junge y Pomsel se relatan por fuera del proceso genocida, el retrato de Anwar Congo que presenta Joshua Oppenheimer en *The Act of Killing* (2012) transita en la vereda contraria. Aquí, acudiendo a la recreación de los modos de matar en el marco del genocidio perpetrado en Indonesia en la década de 1960, Congo se implica –incluso con orgullo– en los crímenes. Es más, su adoración por el cine y saber que su historia será parte de una película, lo lleva a presentarle al director a diversas figuras políticas igual o más responsables por el genocidio como él, implicando, de este modo, a otra cantidad de victimarios. Solo al final de la película, a partir de un intento de Oppenheimer de hacer ver los materiales filmados a Congo, pareciera que se abre un camino a su propio reconocimiento como victimario. Quizá no hay en él una plena aceptación de su responsabilidad, pero sí, como desarrollé en otro lado (Zylberman 2015), “instantes de responsabilidad”. De este modo, la película de Oppenheimer no solo busca echar luz sobre un acontecimiento histórico que parecía olvidado sino también explorar en la subjetividad de aquellas personas que llevaron adelante los crímenes.

Una senda similar, aunque con propuestas estéticas más austeras y sin el despliegue de la obra de Oppenheimer, recorren *Terra de ninguém* (Salomé Lamas, 2012), *El mocito* (Jean de Certeau y Marcela Said, 2011) y *Le vénérable*

W. (Barbet Schroeder, 2017). Las tres películas bucean por la subjetividad de tres personas controversiales –un mercenario al servicio de la CIA y la Policía Nacional española entre otros “clientes”, la primera; un hombre que en su juventud sirvió de mozo en los centros de detención de la dictadura chilena de la DINA y la CNI, la segunda; un monje budista que alienta el odio contra los musulmanes, la tercera– y mientras revisan sus vínculos con los crímenes, los documentales tratan de descubrir quiénes son. Las identidades de estos victimarios parecen sin dudas atravesadas por los procesos históricos que vivieron: así, mientras que las dos primeras focalizan sobre personas que hablan en pasado –es decir, cómo su actuación en el pasado configuró su personalidad actual–, Ashin Wirathu, el monje en cuestión, es señalado como uno de los instigadores del actual genocidio contra los rohingya en el estado de Rajine en Myanmar¹¹. De este modo, el retrato de Schoreder más que bucear en el pasado, más que explorar una subjetividad con vínculos remotos con un genocidio, resulta ser una indagación en el presente que mira hacia las consecuencias futuras.

El retrato también puede adquirir también una dinámica o una forma de duelo tal como señala Raya Morag (2020) al analizar la producción documental sobre el genocidio camboyano, siendo quizá el más representativo de este paradigma *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011). Este “enfrentamiento”, filmado en varias sesiones mientras el ex responsable del centro de interrogación y tortura S21 durante el régimen de Pol Pot esperaba el inicio de su juicio en el Tribunal de Camboya, resulta ser un “mano a mano” entre Panh y Duch, único protagonista del documental. Si bien se desarrolla como un ida y vuelta entre ambos contendientes, la película se asemeja más a un soliloquio que a un diálogo: en el montaje final, Panh ha optado por mantenerse en silencio y no aparecer en cámara; sin embargo, él está ahí, “habla” a través de la puesta en escena y del montaje. En ese sentido, el escritorio (Fig. 8) en el que detrás se ubica Duch nos sugiere a pensar que este victimario sea visto como un “asesino de escritorio”; en efecto, como él dirá, el antiguo director, otrora maestro de escuela, desarrolló los métodos

¹¹ En el año 2018, ONU calificó de intento de genocidio la persecución de los rohingyas en Myanmar, véase “La ONU califica de “intento de genocidio” la persecución de los rohingyas en Myanmar”. *El País*, https://elpais.com/internacional/2018/08/27/actualidad/1535356397_674335.html.

de tortura e interrogación, aunque en escasas ocasiones participó de estos. De este modo, este retrato resulta llamativo no solo por lo que dice Duch –su veneración a los ideales de los Jemeres Rojos–, o por sus contradicciones –se define leal a la revolución para luego afirmar que fue usado por la misma–, sino también por lo que no dice y que emerge a través del montaje. Así, Duch suele esquivar la cámara, su mirada parece evitarla: ¿acaso nunca pudo mirar a los ojos a Panh, sobreviviente del genocidio? ¿acaso esa mirada es una forma de rememorar un pasado “glorioso”? La otra cuestión llamativa es la risa, una risa que, como señala Sánchez-Biosca es anfibológica, amén de enigmática: “Rithy Panh la filma como si fuera una forma extrema de lenguaje corporal, de interrupción del lenguaje que el cine es capaz de registrar en su doble dimensión visual y auditiva” (Sánchez-Biosca 14). En el duelo, luego de afirmar “Yo soy el Partido”, Duch suelta una carcajada profunda, y si bien se disculpa diciendo que “actúa como un pez gordo” parece darse cuenta lo amenazante de su risa. Aunque Panh nos muestra la reacción de Duch, al director parece no importarle el pedido de disculpas, sabe que el cine ha “atravesado las defensas del enemigo” y ha llegado a los aspectos más ocultos de la subjetividad del victimario: esa risa quizá nos muestra instantes del Duch que se encuentra escondido.



Fig. 8

Duch, le maître des forges de l'enfer © Bophana Production

Otro retrato de gran potencia es *Hafners Paradies* (Günter Schwaiger, 2007). Aquí el retratado no es un “gran victimario” sino el antiguo SS Paul Maria Hafner, quien durante la Segunda Guerra Mundial se ofreció como

voluntario en las Waffen-SS para ser formador de reclutas y activo participante en los campos de concentración de Buchenwald y Dachau. Luego de la guerra, se refugió en la España franquista –su paraíso terrenal– y probó suerte como inventor y criador de cerdos. Ya octogenario, Hafner no solo no reniega de su pasado, sino que en España ha dado su apoyo a movimientos neonazis y de derecha neofascistas; en ese sentido, a lo largo de la película expresa su admiración por el fascista belga Léon Degrelle, y en consonancia con ese político Hafner también niega el Holocausto. Este retrato no busca dar cuenta de su biografía –de hecho, el nazi resulta esquivo al momento de hablar sobre su familia– sino adentrarse en su moral y “en el terreno de la psicología de un nazi convencido e inmune al arrepentimiento”¹². Será este convencimiento que Schwaiger explorará: Hafner asumió el dogma y los propios mitos del nacionalsocialismo como verdades evidentes, tomado como real la propaganda nazi –no solo la antijudía sino la autopercepción que se forjaron–. Incluso el cuidado de su cuerpo y su creencia en su fortaleza física se corresponden a los ideales hitlerianos. Ahora bien, la película resalta un contraste sugerente: a lo largo del film, Hafner se jacta de su amistad con otros nazis que se refugiaron en Francia o con Cristina de Rueda, hija de un general franquista. Sin embargo, cuando viaja a Marbella a encontrarse con sus camaradas ninguno lo recibirá y en su encuentro con Rueda, discutirán sobre el Holocausto, remarcando ella lo absurdo de su negación. En consecuencia, sus únicas compañías parecen ser los fascistas españoles actuales o algunos nazis que viven en un geriátrico; en sus ansias por la resurrección del Reich, Hafner parece estar solo.

Uno de los momentos clave de la película es el encuentro con Hans Landauer, sobreviviente del campo de Dachau. La reunión es breve, pero alcanza para sacudir la conciencia –y el cuerpo– de Hafner. Al saber que se reunirá con este sobreviviente, Hafner comienza a sentirse enfermo, su remedio casero –agua corriente– no le alcanza para purificarse y el encuentro con el sobreviviente será una instancia de dolor. Aunque ante este negará firmemente el Holocausto y todo el sistema de muerte alrededor de los campos, la incomodidad de su cuerpo parece expresar un malestar ético, quizá su

12 “El encuentro con un nazi en Madrid”, *El país*, 26 de octubre de 2007. https://elpais.com/diario/2007/10/28/eps/1193552152_850215.html

responsabilidad ante el genocidio; de este modo su voz parece negar lo que su cuerpo desea admitir (Fig. 9).



Fig. 9

Hafners Paradies © Never Land Films S.L.

7 • Breve digresión – el encuentro sobreviviente-victimario

Resulta sugerente contrastar la secuencia recién mencionada de *Hafners Paradies* con otros encuentros entre victimarios y sobrevivientes. Mientras que en el documental de Schwaiger, el victimario niega el genocidio –y por ende todo tipo de responsabilidad al respecto– en *S21, la machine de mort khmère rouge* (Rithy Panh, 2003) el sobreviviente Vann Nath ingresa a escena para orientar el relato de los antiguos interrogadores de dicho centro. En ese sentido, Nath les expone sus pinturas-testimonios para que los victimarios “certifiquen” la autenticidad de lo que allí se representa; en otras palabras, ante el sobreviviente, el victimario afirma el crimen y asume su responsabilidad.

En el medio de estas dos situaciones, se podrían ubicar los encuentros que tienen lugar en *The Last Days* (James Moll, 1998) y *Forgiving Dr. Mengele* (Bob Hercules y Cheri Pugh, 2006) entre sobrevivientes del Holocausto y el Dr. Hans Munch, otro “nazi bueno”. Munch, conocido como “el hombre

bueno de Auschwitz” fue un médico de las SS que trabajó en el Instituto de Higiene de las Waffen-SS en Raisko, cerca de aquel campo, entre 1943 y 1945; allí, aunque nunca detuvo sus experimentos en los cuales se empleaba a prisioneros como conejillo de indias, se negó a participar de las selecciones. Posteriormente, durante los Juicios de Auschwitz, fue reconocido por varios sobrevivientes por su trato amable hacia los prisioneros siendo así el único acusado absuelto. En los dos documentales recién mencionados, el encuentro con las sobrevivientes Renée Firestone y Eva Kor respectivamente (Figs. 10 y 11) pareciera dar cuenta de una reconciliación entre las partes, un perdón de la víctima hacia el victimario. Sin embargo, si reparamos en forma más precisa sus intervenciones en esos títulos, notaremos que Munch habla de los hechos y es a partir del reconocimiento del Holocausto como crimen donde forja una narrativa redentora; en consecuencia, en tanto “nazi bueno”, no es responsable de los crímenes¹³. Al referirse a los acontecimientos, tal como como señaló Robert Jay Lifton, Munch no realiza ningún tipo de autoexploración: “si bien [Munch¹⁴] era inteligente y articulado, evitaba expresiones de sentimientos [...] evitaba la responsabilidad por sus palabras a menudo recurriendo a formas torpes de discurso” (Lifton 430). En ese sentido, para Lifton este caso es quizá uno de los más representativos del desdoblamiento de la personalidad criminal; efectivamente logró separarse de la actividad genocida del campo, pero siguió afiliado al partido nazi, continuó con sus experimentos y “necesitado de la aceptación grupal” (Lifton 432). Una opinión más onerosa expresó Yves Ternon, quien afirmó que el discurso de Hans Munch “es terriblemente perverso. Es el de un impostor que ha conseguido hacerse pasar por un hombre generoso, pero que en realidad no ha abandonado nada de su credo nazi” (Ternon 763)¹⁵.

13 Otra película dirigida por James Moll, *Inheritance* (2006), presenta el encuentro entre Monika Hertwig, hija Amon Göth, comandante del campo de Plaszow, y la sobreviviente Helen Jonas-Rosenzweig. Aquí no habrá reconciliación posible, ya que a lo largo del metraje la sobreviviente intentará que Monika deje de pensar a su padre en forma idílica y asumir el lugar que le corresponde en la historia.

14 En su libro, para preservar las identidades de los médicos entrevistados, el nombre de Munch fue cambiado por el de Ernst B.

15 En 1988, Bernhard Frankfurter filmó el encuentro entre Munch y la sobreviviente de Auschwitz Dagmar Ostermann; dicho encuentro, luego editado también en libro, resulta sugerente para explorar en el mito del nazi bueno. De este modo, a lo largo de las



Fig. 10
The Last Days
© Shoah Foundation



Fig. 11
Forgiving Dr. Mengele
© Media Process Group Inc.

Si el testimonio del victimario no lleva necesariamente un trabajo de autoexploración, de examinación de su subjetividad, se debe a que para llevar adelante esa tarea deberá, necesariamente, implicarse, declarar contra sí mismo. Es por eso que lo que he denominado “trabajo de confesión” no solo resulta la instancia más personal del testimonio del victimario sino también la menos frecuente en los documentales.

8 • Apuntes para indagar el trabajo de confesión

Para pensar el trabajo de confesión, parto de la noción de “trabajo elaborativo” del psicoanálisis; es decir, el proceso en el cual “el analizado integra una interpretación y supera las resistencias que ésta suscita [...], se trataría de una especie de trabajo psíquico que permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos” (Laplanche y Pontalis 436). Esta perspectiva se complementa con la función de la confesión en la justicia que describe Michel Foucault (2014); es decir, no se trata de que el acusado afirme la comisión del crimen sino también que ponga de relieve su yo. Como afirma el autor

conversaciones que mantienen, Ostermann presiona a Munch para que efectúe un examen de conciencia, a que revise críticamente su participación y responsabilidad en los años del nazismo y que no se remita únicamente a generalidades; pese a ello, el médico siempre será elusivo. Véase Frankfurter (2000).

francés, en el siglo XIX salió a la luz “la cuestión del sujeto criminal”, y la confesión, en el marco de la justicia, puede ser entendida bajo esta sentencia: “no te limites a decirme lo que has hecho sin decirme al mismo tiempo y por su intermedio quién eres” (Foucault 2014: 233). El trabajo de confesión, entonces, no es sino una “cuestión de la subjetividad” (Idem): confesar no solo implica contar sobre el crimen, sino también contar sobre uno mismo, comprendiendo, en consecuencia, quién se es. Por eso se trata de un trabajo, de interpretar y comprender sus propias acciones, dimensionar los alcances y volverse responsable.

El trabajo de confesión es, en cierto sentido, una tarea arriesgada y elusiva para el victimario, no solo en términos subjetivos sino también legales: al asumirse responsable, al implicarse, entraña la posibilidad de judicializar su testimonio¹⁶. En este trabajo, el victimario debe asumir su responsabilidad, reconocerse como victimario y comprender que las consecuencias de sus actos no solo tienen efectos en/sobre el pasado sino también sobre el presente y el futuro¹⁷. La idea de trabajo de confesión se embebe también de lo pensado por Michael Renov acerca de la posibilidad del cine de volverse herramienta para la autoexaminación –las denominadas “videoconfesiones” (Renov, 2004)–. Para ello menciona algunas ideas de Jean Rouch, documentalista y antropólogo y uno de los padres del *cinema vérité*, quien afirmó:

descubrí que la cámara era otra cosa; no era un freno, sino, para usar un término automovilístico, un acelerador. Empujas a estas personas a que se confiesen y parecen que no tienen límite [...] es una especie de confesión muy extraña frente a la cámara, donde la cámara es, digamos, un espejo, y también una ventana abierta al exterior (Eaton 51).

Tomando esta forma de comprender las posibilidades de la cámara, el documentalista con ella puede llegar a actuar como un verdadero oráculo

¹⁶ Los nazis citados en los primeros apartados testimoniaron debido a que ya habían sido juzgados y condenados. En *Enemies of the People*, al solicitarle su testimonio a Son, Thet Sambath le asegura que no será juzgado; en cambio, debido al testimonio que dio para *Auschwitz. The Nazis and ‘The Final Solution’* (Laurence Rees, 2005), Oskar Gröning fue posteriormente juzgado a la edad de 93 años.

¹⁷ Para profundizar este vínculo temporal con la responsabilidad véase Ricoeur (1997).

ayudando al victimario a realizar la máxima “conócete a ti mismo”.

En otro trabajo ya citado caractericé a *Enemies of the People* como ejemplo para el trabajo de confesión –el que lleva adelante Suon–, aquí, en cambio, quisiera mencionar una serie de documentales israelíes que han sido sugerido por Raya Morag (2013) como películas que exponen “los traumas de los perpetradores”¹⁸. A diferencia de los casos mencionados previamente, los títulos que traeré a continuación se caracterizan por presentar a victimarios en el contexto de una guerra o de un conflicto armado; en ese marco, el trabajo de confesión que llevan adelante los diversos protagonistas se refiere a situaciones colaterales que permiten también indagar sobre las características de las guerras contemporáneas. De este modo, *To See If I'm Smiling* (Tamar Yarom, 2007), *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) y *Z32* (Avi Mograbi, 2008) son tres documentales que presentan trabajos de confesión, soldados que participaron –en forma activa o pasiva– de matanzas y que se arrepienten de sus actos. *Waltz with Bashir* es un documental animado en primera persona en el cual Ari Folman intenta reconstruir los recuerdos de su participación en la guerra con el Líbano en 1982; en ella, en forma impávida, fue testigo de la Masacre de Sabra y Chatila. El documental, en cierto sentido, es también una forma de asumir la responsabilidad por su inacción durante dicha masacre como también denunciar que el ejército israelí liberó la zona para que dicho evento tuviera lugar. *Z32* es la confesión de un ex soldado israelí que participó en una misión de represalia en la cual fueron asesinados dos palestinos; ocultando su identidad, el ex soldado le confiesa a su novia –y a la cámara– sobre lo actuado, asumiendo su responsabilidad en el hecho. *To See If I'm Smiling* presenta el testimonio de varias mujeres que hicieron el servicio militar y que en el marco del conflicto con los palestinos participaron de diversas operaciones. De todas ellas, quisiera referirme a Meytal Sandler, quien luego de matar a una persona en un operativo se tomó una fotografía con el cadáver y mientras relata lo que hizo afirma que desea ver nuevamente la foto para ver si en esa ocasión estaba sonriendo cuando esta fue tomada; decir, un gesto de absoluta impunidad¹⁹.

18 En su libro, Morag propone un cruce entre las teorías del trauma y los estudios de los perpetradores para estudiar la profusa filmografía documental israelí dedicada al ejército de dicho país y el conflicto palestino-israelí.

19 Este gesto puede ser puesto en comparación con la sonrisa de Sabrina Harman en las

Los tres documentales resultan muy disimiles entre sí en cuanto al período histórico, su estética y sus formas visuales; sin embargo, poseen elementos que las llevan a emparentarlas, uno de ellos es el trabajo de confesión y la manera en que lo desarrollan. Los tres títulos presentan victimarios que se hacen responsables por sus actos pasados y que ante la cámara se arrepienten de ellos. En los tres, los protagonistas necesitan verse como otros, ser “sí mismo como otro” para parafrasear a Paul Ricoeur, con el fin de efectuar su trabajo de confesión: ya sea volverse una animación, colocarse una máscara digital –tanto para ocultar su identidad como para adquirir otra (Fig. 12)– o verse en una fotografía²⁰ –al mirarla a la distancia, la Meytal que la observa ya no es la que fue fotografiada–. Asimismo, las tres películas efectúan su trabajo de confesión para la cámara: ya sea realizando toda una película –como en el caso de Folman– o siendo parte del documental, los protagonistas se confiesan ante la cámara y debido a la presencia de esta; es decir, sin su presencia, quizá, no hubiera habido trabajo de confesión alguno.



Fig. 12

Z32 © Les Films d'Ici

En ese marco, en las tres películas –y también lo hizo Suon en *Enemies of the People*– todos los protagonistas parecen pedir perdón por sus actos: se asumen como responsables y solicitan perdón por lo cometido. Ahora bien, ¿ante quién piden el perdón? ¿quién debiera ser el sujeto que perdona? Si

infames fotos de la prisión de Abu Ghraib. Al respecto véase Gourevitch y Morris (2008).

20 En un procedimiento similar, en *The Act of Killing*, Anwar Congo parece comprender el alcance de sus actos al ver las recreaciones que filmaron para la película.

bien en *Z32* el protagonista lo solicita a su novia –que se lo niega–, en las tres películas israelíes pareciera que es a la cámara a la cual se le solicita el perdón; con ello, ¿se puede pensar que, al mirar sobre el eje de la lente, se le está solicitando al espectador su perdón? ¿Puede el espectador dar el perdón? ¿De ser así, de qué tipo sería? ¿Alcanza este cuando no está la víctima para perdonar –ya sea porque está ausente o porque es la víctima fatal de los actos del victimario–?

Finalmente, desde la película no podemos saber exactamente si el trabajo de confesión condujo a una transformación en la subjetividad del victimario; sin embargo, sugiero que en esos títulos al menos se ven instantes de transformación, relámpagos gestuales que se manifiestan en el rostro y que solo la cámara puede captar. Cuando Meytar finalmente ve que sonrió cuando se tomó esa foto, su expresión final es elocuente (Fig. 13): “¿Cómo diablos pensé que sería capaz de olvidarlo?”.

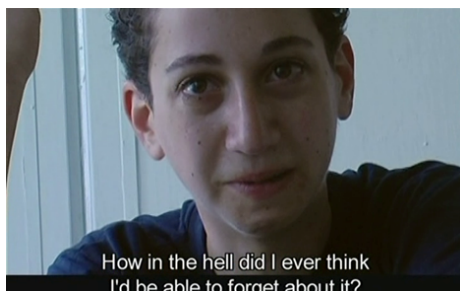


Fig. 13

To See If I'm Smiling © First Hand Films

9 • Breve cierre

En el recorrido efectuado en el presente texto me propuse mapear diversos niveles y características del testimonio del victimario en el cine documental. El objetivo radicó en poder distinguir las diversas maneras en que el victimario ha dado su testimonio en el cine documental sugiriendo diversos niveles de implicación, desde lo descriptivo hacia lo más personal, de lo “objetivo” hacia lo subjetivo, reparando al mismo tiempo en las formas visuales. Este

trabajo tuvo un carácter exploratorio antes que ofrecer conclusiones férreas; por lo tanto, el camino no concluye aquí.

El artículo pretendió ser un pequeño aporte para pensar las posibilidades que permite el cine documental para el estudio de los victimarios de genocidio y otros tipos de violencia estatal, buscando discutir y caracterizar la matriz narrativa de sus relatos, así como la noción misma de testimonio. Concepto asociado con la víctima –sobre todo por su dimensión ética– efectivamente el relato del victimario puede ser un testimonio; en esa línea, y ante aquellas perspectivas que sugieren entender su palabra como “confesión”, propuse pensar la noción de “trabajo de confesión”, remarcando que su mera declaración no resulta una confesión, sino que esta debe ser un verdadero trabajo sobre –y desde– la subjetividad del victimario.

Una de las contribuciones que permite lo que he denominado modalidad declarativa –que va desde la entrevista hasta el recién mencionado “trabajo de confesión”– radica ya no en *hablar sobre* los victimarios, sino que aquí son estos los que hablan. En esa misma operación no solo escuchamos un –su– relato, sino que también oímos su voz, vemos su cuerpo como también su rostro. Allí se encuentra, de hecho, la diferencia sustancial del cine documental respecto a las diversas formas de literatura.

Cierro así con las mismas palabras de Comolli en el epígrafe, pero ya sin los signos de interrogación; las preguntas del francés se vuelven ahora una afirmación: frente a los victimarios, el cine puede atravesar sus defensas y exponer sus fortalezas y sus debilidades, desmontar sus resortes, hacer aparecer sus contradicciones y desenmascarar sus ardidés y sus amenazas.

10 • Bibliografía

Anderson, Kjell, y Erin Jessee, eds. *Researching perpetrators of genocide*. Madison: University of Wisconsin Press, 2020.

Arfuch, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Buenos Aires: Paidós, 1995.

Comolli, Jean-Louis. “¿Mi enemigo preferido?”, *Cuadernos de Cine Documental* 2 (2008): 44-51.

de Swaan, Abram. *The Killing Compartments. The Mentality of Mass Murder*. New Haven: Yale University Press, 2015.

- Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Eaton, Mick. "The Production of Cinematic Reality". *Antropology-Reality-Cinema: The Films of Jean Rouch*. Ed. Mick Eaton. Londres: BFI, 1979. 40-53.
- Feld, Claudia, y Valentina Salvi, eds. *Las voces de la represión. Declaraciones de perpetradores de la dictadura argentina*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.
- Foucault, Michel. *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- Frankfurter, Bernhard, ed. *The Meeting*. Siracusa: Syracuse University Press, 2000.
- Gourevitch, Philip y Errol Morris. *Standard Operating Procedure*. Nueva York: The Penguin Press, 2008.
- Höss, Rudolf. *Yo, comandante de Auschwitz*. Barcelona: Ediciones B, 2009.
- Kitchen, Martin. *Speer. El arquitecto de Hitler*. Madrid: La esfera de los libros, 2017.
- Knittel, Susanne C., y Zachary J. Goldberg, eds. *The Routledge international handbook of perpetrator studies*. Abingdon: Routledge, 2020.
- Laplanche, Jean, y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Laub, Dori. "An Event Without a Witness". *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Ed. Shoshana Felman y Dori Laub. New York: Routledge, 1992. 75-92.
- Lifton, Robert J. *Los médicos nazis*. Buenos Aires: El Ateneo, 2021.
- Lozano Aguilar, Arturo. *Víctimas y verdugos en Shoah, de C. Lanzmann. Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2018.
- Maruna, Shadd. *Making Good. How Ex-Convicts Reform and Rebuild Their Lives*. Washington: American Psychological Association, 2001.
- Mèlich, Joan-Carles. *La ausencia del testimonio. Ética y pedagogía en los relatos del Holocausto*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- Messina, Luciana. «Reflexiones en torno a la figura del torturador: el caso del "Turco Julián"». *Las voces de la represión. Declaraciones de perpetrado-*

- res de la dictadura argentina*. Ed. Claudia Feld y Valentina Salvi. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019. 153-172.
- Metz, Jeremy. "Reading the Victimizer: Towards an Ethical Practice of Figuring the Traumatic Moment in Holocaust Literature". *Textual Practice* 26.6 (2012): 1021-1043.
- Morag, Raya. *Waltzing with Bashit*. Perpetrator trauma and cinema. Nueva York: I.B. Tauris, 2013.
- Morag, Raya. *Perpetrator cinema: confronting genocide in Cambodian documentary*. Londres: Wallflower Press, 2020.
- Payne, Leigh A. *Unsettling accounts*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Ricoeur, Paul. "El concepto de responsabilidad. Ensayo de análisis semántico". *Lo justo*. Santiago: Editorial Jurídica de Chile, 1997. 39-68.
- Ricoeur, Paul. *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983.
- Ruffinelli, Jorge. "Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)". *Documental y vanguardia*. Ed. Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán. Madrid: Cátedra, 2005. 285-348.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *La verdad del verdugo. Duch, la represión jemer roja y el documental como agon trágico*. Mimeo, 2021.
- Speer, Albert. *Diario de Spandau*. Barcelona: Plaza & Janes, 1975.
- Speer, Albert. *Memorias*. Barcelona: Plaza & Janes, 1974.
- Straus, Scott. "Studying Perpetrators: A Reflection". *Journal of Perpetrator Research* 1.1 (2017): 28-38.
- Sucasas, Alberto. «Manifestaciones encubridoras: testimonio escrito y testimonio audiovisual en el victimario». *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Ed. Anacleto Ferrer y Vicente Sánchez-Biosca. Barcelona: Bellaterra, 2019. 253-272.
- Ternon, Yves. "Münch, or the Paradox of the 'Good' SS Doctor". *Remembering for the Future: The Holocaust in an Age of Genocide*. Ed. John K. Roth et al. Londres: Palgrave Macmillan UK, 2001. 751-765.
- Wieviorka, Annette. *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.

- Williams, Timothy, y Susanne Buckley-Zistel, eds. *Perpetrators and Perpetration of Mass Violence. Action, Motivations and Dynamics*. New York: Routledge, 2018.
- Winston, Brian. "Ethics". *New Challenges for Documentary*. Ed. Alan Rosenthal y John Corner. Manchester: Manchester University Press, 2005. 181-193
- Zylberman, Lior. «La parte maldita. El testimonio del perpetrador en el cine documental.» *Revista Cine Documental* 24 (2022): 41-61.
- Zylberman, Lior. «Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía». *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 15 (2020): 161-192.
- Zylberman, Lior. «¿Una película sobre el olvido? Sobre *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer». *Toma Uno* 4 (2015): 57-70.

Thémata.

Revista de Filosofía

