

LOS VICTIMARIOS EN EL CINE DOCUMENTAL. UNA POSIBLE TAXONOMÍA

Victimizers in documentary cinema. A posible taxonomy

LIOR ZYLBERMAN

CONICET/CEG-UNTREF/FADU-UBA (ARGENTINA)

liorzylberman@gmail.com <http://orcid.org/0000-0002-3500-2781>

RECIBIDO: 26 DE FEBRERO DE 2019

ACEPTADO: 20 DE ENERO DE 2020

RESUMEN: Este trabajo se enmarca en una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental. En esta instancia se indagará en torno a cómo son presentados los perpetradores en la pantalla, teniendo este artículo como objetivo desplegar una taxonomía de las representaciones de los victimarios en el cine documental. Para ello, luego de exponer algunos posibles debates en torno al tema, se pensará el problema alrededor de formas y modalidades de representación del victimario en el cine documental. Se sugerirá así dos grandes formas discursivas —visual y verbal— y cuatro modalidades de representación —“Archivo”, “Evocativa”, “Declarativa” y “Participativa”— siendo la combinación de ambas lo que permitirá analizar las diversas estrategias de representación de este actor en el cine documental.

PALABRAS CLAVE: Cine Documental, Genocidio, Perpetradores, Victimarios, Modos, Formas.

ABSTRACT: This paper is part of an investigation on the representation of genocides in documentary film. In this instance, we will ask about how the perpetrators are presented on the screen, having this article as an objective to expose a taxonomy of the representations of the perpetrators in the documentary cinema. For this, after presenting some possible debates on the subject, the problem will be thought suggesting forms and modalities of representation of the victimizer in the documentary cinema. Two great discursive forms will be suggested —visual and verbal— and four modalities of representation —“Archival”, “Evocative”, “Declarative” and “Participatory”— being the combination of both which will allow to analyze the diverse strategies of representation of this actor in the documentary cinema.

KEYWORDS: Documentary Cinema, Genocide, Perpetrators, Victimizers, Modes, Forms.

Zylberman, Lior.

“Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía”.
Kamchatka. Revista de análisis cultural 15 (Junio 2020): 161-192.

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.15.14114> ISSN: 2340-1869



INTRODUCCIÓN

Este trabajo se enmarca en una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental. Luego de haber propuesto y analizado estrategias de representación para un posible abordaje integral del problema (Zylberman, 2018) la investigación continúa para centrarse en el análisis de la representación del “elemento humano” (Alvarez, 2001: 18), noción empleada para referirse a los diversos actores involucrados en un genocidio y en hechos de violencia de masas¹. En ese contexto, me interesa indagar en torno a la representación de los perpetradores, teniendo como objetivo en este texto presentar una posible taxonomía de las representaciones de los victimarios en el cine documental.

El primer contacto con victimarios lleva siempre a pensarlos en términos extremos —malvados, sádicos, enfermos, etc. — o incluso como seres ubicados por fuera de todo cariz humano. Efectivamente, las primeras indagaciones sobre el tema, sobre todo los intentos de estudiar desde la psiquiatría a los nazis acusados en Núremberg, proponían dilucidar la anormalidad de dichos sujetos (El-Hai, 2015). Posteriormente, los ya clásicos textos de Raul Hilberg (2005) sobre la burocracia nazi y el de Hannah Arendt (2005) sobre Adolf Eichmann, implicaron indagar en torno a la normalidad de los perpetradores; tiempo después, las investigaciones de autores como Christopher Browning (2011), James Waller (2007), Jean Hatzfeld (2004) o Philip Zimbardo (2008) repararon en la transformación de gente común a genocidas abriendo así un campo de estudio específico.

Por otro lado, al examinar las representaciones audiovisuales, la víctima ha sido principalmente el foco de interés en las producciones sobre genocidio, dictaduras y crímenes de masa; y en el cine documental históricamente se ha constituido una “tradicción de la víctima” desde la consolidación del cine social de la escuela de John Grierson en la década de 1930 (Winston, 1988). Escapa al presente trabajo dar cuenta de las diversas discusiones y abordajes teóricos en torno a los perpetradores pero lo cierto es que en los últimos años se ha ido desarrollando en forma más sistemática un campo multidisciplinario específico de estudios sobre los perpetradores —incluso se discute la posibilidad de una teoría comparativa del perpetrador (Straus, 2018)— siendo el Holocausto el paradigma de análisis y la matriz teórico-conceptual primordial. El Holocausto también ha sido el caso insignia para pensar un “giro al perpetrador” (*turnto the perpetrator*) en el análisis literario y cultural de esta figura (Adams y Vice, 2013) y, desde los *trauma studies*, Raya Morag (2013) se propuso estudiar el trauma del perpetrador en su análisis del documental israelí sobre las guerras contemporáneas de Israel. De igual forma Leshu Torchin (2007) y Rebecca Jinks (2016) han sugerido pensar la manera en que el Holocausto ha instituido “un imaginario genocida” (*genocidal imaginary*) actuando como paradigma tanto para la realización como para el análisis de las representaciones de los genocidios y otros casos de violencia en masa.

¹ Aceptado a la vez que discutido por los diversos investigadores del campo, dichos actores han sido clasificados en una tríada que fuera propuesta en su trabajo basal por Raul Hilberg (1993, 2005), siendo estos las víctimas, los perpetradores y los espectadores (*bystanders*).

Lo cierto es que la representación del victimario en el cine documental no se ha dedicado exclusivamente al Holocausto. Si bien, como luego se verá, la figura del victimario prácticamente se encuentra presente en todas las producciones, las más denodadas resultan ser aquellas que se han dedicado a otros casos, como el genocidio camboyano —con *Enemies of the People* (Rob Lemkin y Thet Sambath, 2009)— o el indonesio —con *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012)— por mencionar unos ejemplos. En lo que a representaciones cinematográficas se refiere, los estudios sobre el tema prácticamente no han llevado adelante un abordaje integral, sino que los trabajos que han procurado abordajes generales han organizado su atención a casos particulares, siendo la sumatoria de los casos los que brindan una aparente perspectiva general (Friedman y Hewitt, 2017; Michalczyk y Helmick, 2013; Wilson y Crowder-Taraborrelli, 2012). Mi propuesta, entonces, radica en exponer una posible taxonomía, modalidades de presentación de los victimarios en el cine documental.

En lo que sigue primero problematizaré algunos aspectos de la representación de los victimarios en el cine documental para luego presentar la taxonomía propuesta. Resulta preciso señalar, siguiendo a María Pía Lara (2009), que el estudio de los victimarios permite comprender cómo ciertas narraciones modelan nuestras nociones de lo que consideramos moral; dicho de otro modo, indagar a los victimarios es una arena para la comprensión del fenómeno moral del mal. Estudiar y comprender al victimario no implica justificarlo —“entender ‘por qué’ se ha hecho algo no justifica ese ‘algo’”— ya que según Philip Zimbardo el análisis de estos actores no equivale a una especie de “excusología”: “las personas y los grupos que se comportan de una forma inmoral o ilegal siguen siendo responsables moralmente y legalmente de su complicidad y de sus delitos” (Zimbardo, 2008: 319).

Finalmente, y dado que la discusión en torno a la denominación de este actor también se encuentra en disputa, sugiero denominarlo, como ya fuera mencionado antes, en forma simple como victimario. Siguiendo a Jeremy Metz (2012: 1037-1038), dicha expresión “determina fácilmente a su objeto, la víctima” mientras que “perpetrador hace la pregunta de qué se está perpetrando, oculta la condición necesaria del acto de perpetración de tener un objeto, es decir, no hay un equivalente exacto automático para ‘perpetrado’ (*perpetrated*)”.

EL VICTIMARIO EN EL CINE DOCUMENTAL

La presentación de los victimarios en el cine documental se efectúa en diversas formas, desde un aspecto exclusivamente visual —registros e imágenes de archivo— hasta su participación en recreaciones pasando por entrevistas o referencias verbales de segundos, trayendo todas estas formas diversos problemas. En consecuencia, antes de presentar las modalidades de representación del victimario en el cine documental, quisiera plantear algunos de esos aspectos problemáticos que trae consigo la puesta en pantalla de este actor.

Como el estudio mismo de los victimarios, sus primeras presentaciones en las películas documentales fueron a partir del Holocausto; en esa dirección las primeras producciones caracterizaron a los victimarios de modo unidimensional, como seres diabólicos, dejando de lado los matices que existen en este grupo para concentrarse, ante todo, en los ideólogos. Ya en las imágenes de los Juicios de Nuremberg se modeló esta caracterización que será puesta en tensión

y contraste con las imágenes del Juicio a Eichmann². Así, durante mucho tiempo, los documentales sobre el Holocausto caracterizaron a los nazis en la forma recién mencionada, en títulos como *Hitler, Eine Karriere* (Joachim Fest y Christian Herrendoerfer, 1977) o *Genocide* (Arnold Schwartzman, 1982), presentando una abierta reivindicación del papel del individuo en la historia antes que analizar y problematizar los procesos que permitieron el exterminio. En el caso del documental de Fest, la narración se detiene en las características de la personalidad de Hitler, concentrándose en el “factor Hitler” (Kershaw, 2004: 102) como matriz de explicación del nazismo y sus planes genocidas. Una caracterización similar se puede encontrar en aquellos que se refieren a Pol Pot en gran parte de los documentales sobre Camboya —su biografía fue expuesta en uno de los capítulos de la serie *The Most Evil Men and Women in History* (2001) producida para el Channel 5 de Inglaterra— o de la *Interahamwe* ruandesa en *Ghostsof Rwanda* (Greg Barker, 2004). Este tipo de caracterización se ancla, como hemos visto, en la forma primera y primaria de comprensión de los victimarios; posteriormente las sucesivas modalidades que emergieron resultan sugerentes para comprender cómo el cine documental se vuelve receptivo y actúa como caja de resonancia de los diversos debates académicos sobre la temática. La modalidad llevada adelante por *The Act of Killing* no podía tener lugar en 1945 no sólo debido al propio estado del cine documental en aquella época sino también a los desarrollos en el estudio del victimario.

En ese marco, al pensar la presentación de los victimarios en el cine documental asoma una pregunta ética: ¿se le debe dar voz e imagen? Este punto choca con la ya mencionada “tradicción de la víctima”, en parte porque nos hemos habituado a que la voz privilegiada sea la de la víctima-sobreviviente y en parte a que en términos morales la voz de un victimario conlleva a un rápido rechazo. ¿Qué gana un documental al tener la voz de un victimario entre sus testimonios? ¿Es una prueba que confirma lo que dice el sobreviviente-víctima o puede ser exhibida en forma autónoma sin apelar a otras voces? ¿Se puede llegar a empatizar con los victimarios? Dos títulos permitirán ahondar en estas cuestiones. La recién mencionada *The Act of Killing* generó polémica en su estreno debido a que relataba la historia del genocidio en Indonesia mostrándonos solamente a victimarios y por dejar de lado la voz de las víctimas. Al hacer su documental *Mr. Death* (Errol Morris, 1999) sobre Fred Leuchter Jr³, el primer corte que hizo su director solamente tenía en pantalla este negador del Holocausto; sin embargo, al realizar diversas proyecciones numerosas personas expresaron simpatía por la “triste historia” de Leuchter. Morris comprendió que su film había tomado la dirección equivocada y optó por entrevistar y agregar al montaje los testimonios de otras personas, como el historiador Robert Jan van Pelt o de la sobreviviente Shelly Shapiro, para que contrastaran y confrontaran los dichos de Leuchter (Resha, 2015: 154-168). En síntesis, dar la voz al victimario plantea otros tipos de problemas éticos, distintos a los que se despliegan al presentar a la víctima, abriendo también una nueva serie de

² Para un desarrollo de las representaciones de los perpetradores nazis —verdugos, como los denomina el autor— véase Lozano Aguilar (2018), en especial el capítulo III.

³ Si bien Fred Leuchter no tuvo participación directa en el Holocausto —nació en 1943—, este especialista en el diseño y construcción de equipos para ejecución en las cárceles de Estados Unidos —cámaras de gas, inyecciones u horcas— escribió un informe pseudocientífico a favor de Ernst Zündel, quien estaba siendo enjuiciado por negación del Holocausto. En dicho informe, Leuchter afirmó que no hay evidencia de que en Auschwitz se matara a gente. A pesar de las innumerables críticas científicas e históricas que se le han hecho al informe, Leuchter sigue siendo valorado en los círculos negacionistas. En ese sentido, en tanto negacionista, Leuchter puede ser pensado como victimario ya que en su discurso y acción revictimiza a la víctima.

paradojas. Una se concentra en lo recién expuesto: ¿por qué no deberíamos escuchar la voz del perpetrador? Escuchar su punto de vista nos ayuda a por lo menos tres cuestiones: a confirmar efectivamente el exterminio —si es que lo hacen ya que en entrevistas a los líderes Khmer Rouge, por ejemplo, éstos han negado los crímenes—, a saber qué idea e imaginario construyó el perpetrador sobre la víctima y, finalmente, a vislumbrar qué imagen tienen de sí mismos.

Otro de los problemas que surge en el documental es el que gira en torno al pago de la entrevista: en términos éticos, toda persona se supone que está dando su imagen a la cámara, al realizador, por lo tanto, no le resulta inmoral el pago por el tiempo dado a la cámara. Pero aquí surge un posible límite: ¿se le debe pagar al perpetrador para ser entrevistado? ¿Está el realizador dispuesto a pagar? ¿Qué pacto se crea entre el entrevistado y entrevistador por medio del dinero? ¿El perpetrador será honesto o dirá lo que sea para cobrar por su participación? Errol Morris le pagó por su intervención a Fred Leuchter, también lo hizo Claude Lanzmann con Franz Suchomel para *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). El francés justificó su decisión en que otros nazis, al no mediar dinero, le habían negado entrevista, en cambio Suchomel “apreciaba el dinero por encima de cualquier otra cosa” y la cantidad que le había hablado le “apuñalaba el corazón” a Lanzmann (2011: 444). Sin embargo, a pesar de aceptar ser entrevistado y contarle detalles sobre Treblinka, el nazi no accedió a ser filmado y solicitó asimismo que su nombre no figurara en el film. Lanzmann, en cambio, nunca estuvo dispuesto ni a perder la posibilidad de filmar a Suchomel —recurrió a una cámara oculta— ni a no mencionar su nombre: no estaba decidido a respetar su palabra por mucho que prometiera que la cumpliría⁴. De este modo, ¿qué acuerdo ético debe llevarse adelante ante un victimario? ¿Ante la cámara, debe el victimario tener los mismos derechos a la intimidad que las víctimas? En esa dirección, también puede ser mencionado uno de los esfuerzos más interesantes en el empleo de la participación de victimarios en el documental: la serie producida para la BBC por Laurence Rees *The Nazis: A Warning from History* (1997). Allí, la propuesta se concentró ya no en buscar el testimonio de los grandes responsables del genocidio o líderes nazis sino el de gente común, gente que creyó y se comprometió con el nazismo a largo de toda Europa: cómo es que para muchos el período nazi había sido un “paraíso” a pesar de los horrores de Treblinka o Auschwitz sólo podía ser respondido por los perpetradores y no por los sobrevivientes (Rees, 2005: 147).

Otro nivel en el estudio de las representaciones se da, como ya fuera mencionado, en las investigaciones en el marco de los *trauma studies*. Así, en su análisis de las representaciones del conflicto palestino-israelí en el documental israelí contemporáneo, Raya Morag ha planteado la posibilidad de analizar el trauma de los perpetradores, siendo su caso de estudio el de los soldados —quienes pueden ser comparados con “la mano que obedece” en los genocidios—. De este modo, Morag señala que “las confesiones post-traumáticas de los perpetradores se esfuerzan por superar las contradicciones morales y los impases epistemológicos” y contrariamente a los testimonios de las víctimas “basados paradigmáticamente en la verdad emocional de un hecho

⁴ Es preciso señalar que Suchomel no es el único nazi filmado en Shoah. También recurrió a la cámara oculta y al incumplimiento de no mencionar su nombre para registrar el testimonio de Franz Schalling, guardia en el campo de Chelmno, y de Walter Stier, jefe de la oficina de administración de los ferrocarriles del Reich. También filmó, en forma esquiva, a Joseph Oberhauser, un oficial nazi en el campo de Belzec.

irrepresentable, la confesión de un acontecimiento traumático por parte del perpetrador debe ser tanto representable como históricamente precisa” (Morag, 2013: 212).

Quizá uno de los rechazos que más genera al ver a los victimarios en la pantalla es, como ya lo señalara Hannah Arendt, su *normalidad*. Las memorias de varios Einsatzgruppen narradas en *Das radikal Böse* (Stefan Ruzowitzky, 2013) nos proveen un gran abanico de pensamientos y sensaciones que tenían las tropas especiales, y antes de ser movidos por una necesidad de hacer el mal, su tarea era, ante todo, un trabajo. Entonces, ¿al ser retratado, puede el victimario tener pesadillas por sus actos, como Anwar Congo en *The Act of Killing*? ¿Pueden ser las lágrimas de los campesinos camboyanos otrora cuadros del Khmer Rouge en *Enemies of the People* signo de sus traumas y símbolo de arrepentimiento? De ser así, ¿puede expresarse todo ello en el documental? En *The Memory of Justice* (Marcel Ophüls, 1976), un documental en el cual se recuerdan los treinta años de los Juicios de Nuremberg y su continuidad en el mundo de posguerra de aquel momento, se pueden encontrar varias de las aristas antes mencionadas. En el film de Ophüls, además de entrevistar a abogados que participaron en dicho juicio, investigadores, activistas por la paz, ex militares y médicos nazis como también miembros del partido, se entrevista a Karl Dönitz y a Albert Speer: mientras el primero justifica su desconocimiento del genocidio, sorteando las preguntas del realizador, el segundo asume rápidamente la responsabilidad y ante la cámara se arrepiente de lo hecho, pidiendo, en cierto sentido, una redención. El caso de Speer resulta provocativo para pensar hasta qué punto ese arrepentimiento es sincero, profundo, o, finalmente, una personificación. Así, de llegar el victimario a arrepentirse, ¿hasta dónde se les cree? ¿Cuánto hay de honestidad en sus dichos?

En la mencionada *Das radikal Böse* los testimonios en *off* que se escuchan pertenecen a memorias, anotaciones y escritos de miembros de los Einsatzgruppen, y una posición similar, es decir testimonios de las “manos que obedecen”, puede ser encontrada en la mayor parte de los documentales sobre el genocidio en Ruanda. En ellos, la participación de los victimarios resulta ser ex miembros de la *Interahamwe* o de alguna organización similar, campesinos o vecinos que en el contexto del terror desatado asesinaron a sus vecinos. En muchos casos, los testimonios son tomados mientras esperan el juicio, como en *We Feel Bretayed*, tercera parte de *Chronicle of a Genocide Foretold* (Danièle Lacourse e Yvan Patry, 1996), mientras se llevan adelante los tribunales *gacaca*, como en *Gacaca. Revivre ensemble au Rwanda?* (Anne Aghion, 2002) o mientras cumplen su condena en las prisiones, como en *Worse Than War* (Mike De Witt, 2009). En todos estos documentales los victimarios entrevistados pertenecen al eslabón más bajo de la cadena genocida. En este caso, la voz de los ideólogos y eslabones más altos sólo es escuchada o bien a través de imágenes de archivo, en momentos previos al genocidio cuando éstos incitaban al exterminio, o bien en imágenes registradas en el marco del Tribunal Penal Internacional para Ruanda como lo hace *Los 100 días que no conmovieron al mundo* (Vanessa Ragone, 2009) con Simon Bikindi, un cantante y compositor ruandés muy popular en Ruanda acusado y condenado por incitación al genocidio por las letras de sus canciones que eran difundidas por Radio Ruanda durante la guerra civil de 1990-1994.

No es casual, entonces, que *The Act of Killing* supusiera un punto de inflexión en la representación de los victimarios. Este film, señalado en su momento como una *snuff movie* (Fraser, 2014), resulta ser una poderosa herramienta de conocimiento tanto a nivel mundial como

local, logrando “dinamizar la discusión popular en Indonesia sobre el profundo y preocupante legado de los homicidios de 1965, la necesidad de rendición de cuentas y las consecuencias de la impunidad” (Simpson, 2013: 11). De hecho, al momento de comenzar a ser proyectada en aquel país, “activistas de derechos humanos, redes de ex presos políticos y otros han organizado decenas de proyecciones en toda Indonesia, aunque la película está efectivamente prohibida de ser vista por el público” (Simpson, 2013: 12). Su controversia radica en que narra el genocidio en Indonesia plenamente desde la perspectiva de los victimarios, en especial desde la de Anwar Congo, una de las manos asesinas en la ciudad de Medan, capital de la provincia de Sumatra Septentrional. La polémica, además, es intensificada por la propuesta: pedirle a este ex asesino que junto con sus compañeros escenifiquen y representen sus crímenes. Esta estrategia habilita a explorar el imaginario genocida permitiendo que la película sea, como el propio director la calificó, una película sobre la imaginación. Ahora bien, es verdad que esta producción no da voz a las víctimas y a los sobrevivientes, pero la pregunta que también deberíamos hacer es: ¿qué nos permite este film conocer? Por las características que tuvo el genocidio en aquella provincia, por la manera en que la organización paraestatal Pancasila se enquistó en el poder y por las redes de mafias y contrabando surgidas a partir de los crímenes de la década de 1960⁵, Oppenheimer logra, a través de Congo y sus contactos, adentrarse en el “corazón de las tinieblas” y si todos los que hablan a cámara no poseen reparos en narrar sus acciones no es porque el director les haya pagado sino que es una muestra de la impunidad que rige en aquel país. De este modo, el film de Oppenheimer antes que ser una adulación de aquellas personas, es un film de denuncia; así, en el título que opera como una segunda parte, *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014), donde la voz es llevada por el hermano de una víctima, el director continúa con la tarea de denunciar la impunidad y de la continua vanagloria de los crímenes —a la vez que persiste la negativización del “comunista” — dando un paso más: hace confrontar cara a cara al hermano de la víctima con sus asesinos.

Oppenheimer llegó a filmar el material para sus films conviviendo con ellos durante varios años, ganando la confianza de sus personajes, dejándolos a ellos decidir qué filmar. ¿Sabían, entonces, los victimarios cuál iba ser el resultado final? La estrategia del engaño, o del ocultamiento, también fue utilizada previamente por Thet Sambath para filmar a Nuon Chea, el Hermano Número Dos de Camboya durante el período Khmer Rouge. Periodista en la ciudad durante la semana, Sambath se adentró al interior del país en sus días libres para registrar su relación con el ex líder camboyano como también con otras personas —cuadros menores, manos que obedecieron— que participaron en el genocidio. La convivencia entre sobrevivientes y victimarios resulta muy próxima en las aldeas, el temor y la desconfianza se siente en el aire pero ningún victimario se responsabiliza por sus actos, delegando las decisiones a cuadros superiores. ¿Qué sucede, entonces, cuando se está ante uno de ellos, ante, quizá, el máximo responsable del genocidio en Camboya? Al optar por realizar un documental en primera persona, Sambath nos hace partícipe de su estrategia, del pacto que construye: como descendiente de víctimas —su familia fue exterminada durante el régimen de Pol Pot— el director ocultará esa información al Hermano Número Dos, permitiéndole durante un extenso período hacerse “amigo”, manteniendo y registrando largas conversaciones. Sin embargo, cuando Nuon Chea esté próximo

⁵ Para un estudio específico sobre esa región, véase Anderson (2012).

a ser detenido para ser juzgado, Sambath le cuenta la verdad. A pesar de eso, Chea no se ofende por el engaño, solamente lamentará lo sucedido con su familia y se eximirá de culpa y responsabilidad. Pese a ello, en su documental, Sambath logró dar cuenta de las diversas cadenas de mando y de las diversas características de los victimarios camboyanos⁶. Si bien durante el régimen Khmer Rouge los líderes fueron esquivos a las entrevistas, a la vejez algunos aceptaron ser entrevistados y dar su testimonio ante las cámaras. El propio Pol Pot dio una entrevista en 1997, en territorio aún dominado por los Khmer Rouge, a Nate Thayer, un periodista estadounidense. En ella, este “simpático abuelo” se exoneró de toda responsabilidad por las muertes, afirmando que él nunca ordenó matar a nadie; asimismo, la cámara de Thayer fue testigo del juicio popular que se llevaba a cabo contra el ex Hermano Número Uno, acusado de ser el ideólogo del asesinato de Son Sen, miembro de los Khmer Rouge y supervisor del aparato de seguridad del partido, y de trece miembros de su familia. En esa instancia, Pol Pot fue encontrado culpable y sentenciado con arresto domiciliario. Finalmente, murió en abril de 1998.

Con lo dicho, se puede afirmar que, a diferencia de otros casos, la producción documental sobre el genocidio camboyanos tiene la particularidad de haber podido entrevistar tanto a los victimarios encargados de las ejecuciones, a los cuadros intermedios como también a los máximos líderes. Así, *Facing Genocide: Khieu Samphan and Pol Pot* (David Aronowitsch y Staffan Lindberg, 2010) se concentra en Khieu Samphan, quien fuera el jefe de estado durante el régimen Khmer Rouge, retratándolo durante sus últimos días de libertad antes de ser detenido y llevado a juicio. Al mismo tiempo, el film es un documental sobre la justicia, ya sea por las explicaciones exculpatorias que da Jacques Vergès, conocido como “el abogado del Diablo”⁷ y defensor de Samphan, como también de Theary Seng, una sobreviviente de los campos de trabajo. Como le había sucedido a Errol Morris con *Mr. Death*, estos documentales nos muestran que la posibilidad de dejar hablar solamente al perpetrador resulta arriesgada, viendo así que todos los films oponen el testimonio del perpetrador con el de la víctima-sobreviviente. Incluso lo vemos en *The*

⁶ Resulta sugerente contrastar los ecos de este documental con las decisiones tomadas por Claude Lanzmann. Cuando a partir del 2010 se puso en marcha el juicio a Nuon Chea en el marco de las Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC), la Corte pidió usar como evidencia tanto la película como el material en bruto no utilizado en el montaje final. Thet Sambath aceptó que compraran una copia para el uso en el juicio pero se negó a dar el material en bruto afirmando que “siempre le dije a Nuon Chea que mi trabajo era con fines de investigación histórica para que el mundo conozca su historia y, ciertamente, no conectado a ningún proceso judicial”; de este modo, “nos negamos a entregar la película incluso cuando había una amenaza de citación. [...] No es que quiera evitar que la corte haga su trabajo [...] es solo que, como periodista y cineasta, necesito permanecer fiel a mis fuentes, aunque puedan ser acusadas de algunos de los peores crímenes del siglo XX” (Sambath, 2010).

⁷ Inicialmente abogado defensor de militantes del FLN, Vergès defendió también al nazi Klaus Barbie o el negacionista Roger Garaudy entre otros. Su estrategia defensiva se basa en comprender al proceso judicial como un proceso político llevando adelante en consecuencia una estrategia “de ruptura”, haciendo que el acusado sea el acusador (Vergès, 1970). Crítico del Tribunal de Núremberg, para solicitar la absolución de Barbie en su juicio Vergès se refirió a cómo Francia había colaborado con los nazis durante la ocupación. El abogado es retratado en profundidad en el documental *Terror's Advocate* (Barbet Schroeder, 2007). Con todo, la figura de este abogado, por la estrategia empleada, permite pensar hasta qué punto los abogados defensores pueden ser pensados también como victimarios, ya que en su estrategia mantienen a la víctima como tal. En uno de los capítulos de la serie *Los Días del Juicio* (Pablo Romano, 2011), en torno al primer juicio que tuvo lugar en la ciudad de Rosario por los crímenes cometidos por la última dictadura militar, uno de los abogados defensores sostiene el mismo discurso de su defendido, desplazando su responsabilidad al contexto de guerra que se vivía y afirmando que su cliente no hacía sino cumplir con su deber.

Conscience of Nhem En (Steven Okazaki, 2008) donde el ambiguo testimonio del fotógrafo de Tuol Sleng —el centro S21—, autor de gran parte de los *mugshots* de dicha prisión, es contrapuesto con el de sobrevivientes, como Bou Meng, Chum Mey o Chim Math.

Al ahondar en la caracterización de los perpetradores camboyanos, la obra de Rithy Panh se vuelve necesaria de ser mencionada. En su focalización de la historia del genocidio, el director explora en *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003) los diversos matices de lo que fuera el centro de tortura y exterminio de Tuol Sleng. Para examinarlo, Panh convoca no sólo a sobrevivientes como Vann Nath, quien da testimonio con su voz y con sus pinturas, o al mencionado Chum Mey sino también a ex guardias y torturadores. Panh reconstruye así la “microfísica” del funcionamiento de la prisión, haciéndole recrear a los antiguos guardias y torturadores sus tareas y a diferencia de la toma de testimonio clásica, gran parte de los registros fueron hechos en la misma prisión convertida en museo. Pero en *S21* faltaba una figura. Todos los caminos —y los testimonios— conducían hacia una persona en particular: Kaing Guek Eay, alias Duch, quien fuera el director del centro. En dicho sitio, todas las confesiones arrancadas debían llegar a sus manos y él era el que decidía el “aplastamiento” del detenido. De este modo, *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011) es, si se puede decir, un mano a mano entre Panh y el victimario. A lo largo de las diversas entrevistas, Duch describe el aparato burocrático asesino, la forma en que eran arrancadas las confesiones, la tortura y también el ideal Khmer Rouge o las expresiones y reglamentos que regían en la prisión. A lo largo del film, resulta sugerente reparar en que Duch nunca mira a cámara, su mirada va hacia arriba, hacia el cielo, como si sus palabras fueran rezos. Hombre ya mayor, al momento de filmar la película Duch se encontraba a la espera del inicio de su juicio en Camboya en el marco de la ECCC; en el metraje, el ex director de S21 no expresa remordimiento o arrepentimiento sino convicción⁸. La pregunta en torno a cómo filmar al perpetrador vuelve a instalarse en este film que, a su vez, tiene la particularidad de ser el suyo el único testimonio. En la experiencia de enfrentarse a Duch, Panh expresó la dificultad y los problemas éticos que lo asaltaron:

Tras cientos de horas de rodaje, vi la verdad con toda claridad: me había convertido en el instrumento de aquel hombre. En cierta medida, en su consejero. Su entrenador. Lo escribí: no busco la verdad, sino el conocimiento. Que se haga la palabra. La de Duch era una cantinela: un juego con la falsedad. Un juego cruel. Una epopeya borrosa. Con mis preguntas, había participado en su preparación para el proceso. Luego, ¿yo había sobrevivido al régimen Khmer Rouge, indagaba el enigma humano en la persona humana de Duch, y él me utilizaba? Esa idea me pareció insoportable (Panh y Bataille, 2013: 23-24).

Entonces, ¿cómo posicionarse éticamente ante los victimarios? ¿Se los debe respetar del mismo modo que a las víctimas-sobrevivientes? ¿Ante la cámara, poseen los mismos derechos? Al revisar los diversos casos, la respuesta parecería ser que no. Ante los victimarios, sobre todo aquellos que no vacilan en vanagloriar lo hecho ni en mostrar señales de arrepentimiento, el

⁸ En *Brother Number One* (Annie Goldson y Peter Gilbert, 2011), sobre la búsqueda de justiciar por parte de Rob Hamill para su hermano Kerry, quien fuera asesinado en S21, vemos filmaciones del juicio a Duch. En ellas, el ex director del centro se quiebra en llanto, pidiendo perdón por sus crímenes. Dichas lágrimas son interpretadas por los familiares como una impostura, una actuación por parte del acusado para alcanzar una pena menor antes que un verdadero pedido de perdón y asunción de responsabilidad ya que en instancias anteriores Duch nunca revisó su accionar en forma crítica.

documentalista no puede posicionarse en forma neutral debiendo, quizá, poner en suspenso la ética del documental. El engaño parece ser la estrategia primaria de muchos realizadores, ya sea filmando por medio de cámaras ocultas o bien no respetando acuerdos previos, pero también puede conducir el discurso del perpetrador por medio del montaje, tomando una posición negativa contra él. Otra estrategia es la de “la entrevista en emboscada”, una búsqueda de justicia audiovisual que supone mostrar lo que la cámara siguió registrando a pesar de haber cortado supuestamente la filmación: lo vemos en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) como también en *Escadrons de la mort: L'école française* (Marie-Monique Robin, 2003). Ante los victimarios, el registro de su testimonio puede ser una situación de peligro para su realizador: para alcanzar su cometido a Lanzmann casi le cuesta la vida⁹. Quizá sean los dichos de Marie-Monique Robin los que mejor sintetizan la posición de todos estos realizadores que, a través del engaño o de no cumplir con su palabra o de hacerse pasar por otra persona para alcanzar una declaración, logran que los victimarios expresen lo que niegan en público; 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, al reflexionar sobre la posibilidad de hacerse pasar por una historiadora de extrema derecha para poder entrevistarlos, al pensar cómo registrar el cambio de discurso que efectúan los victimarios cuando se apaga la cámara, Robin afirma: “no tuve ningún problema ético, estaba frente a un victimario, un violador de los derechos humanos”¹⁰. Ante el victimario, entonces, parecería no haber código ético prestablecido ya que en tanto victimario ha perdido la posibilidad de gozar de los derechos sobre su imagen del mismo modo en que los disponen las víctimas-sobrevivientes. De este modo, si las prácticas éticas del cine documental solicitan un buen trato a las personas filmadas, al registrar a victimarios los documentales sobre la temática ponen en tensión y estremecen los límites posibles de dichas prácticas. Para lograr el testimonio de los perpetradores, muchos realizadores adoptan una lógica ética utilitarista: el fin justifica los medios.

FORMAS Y MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN DEL VICTIMARIO

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

En esta ocasión entenderé representación en su acepción más común: hacer presente algo. La pregunta recae así en cómo se hace presente el victimario en las diversas producciones. Por otro lado, en la teoría del documental, la noción de modalidad o de modos remite en forma instantánea a la teoría de Bill Nichols; tomo así su noción de modalidades como “formas básicas

⁹ Lanzmann intentó registrar el testimonio de algunos ex *Einsatzgruppen* pero al filmar con cámara oculta a Heinz Schubert, su familia se dio cuenta y luego de un episodio de violencia física, donde Lanzmann acabó en el hospital, la familia interpuso una orden judicial que prohibía a Lanzmann acercarse a Schubert. Al respecto, véase Lanzmann (2011: 458-463) y Vice (2013).

¹⁰ Véase la entrevista a la directora en “[Los métodos de Argel se aplicaron aquí. Entrevista a Marie Monique Robin](#)”. *Página/12* (13/10/2004).

de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols, 1997: 67) pero también serán comprendidas, siguiendo a John Corner, como maneras de “identificar algunas de las principales formas en que se organiza la comunicación en el documental” (Corner, 1996: 27).

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

Visual
Verbal
<i>Formas discursivas</i>

Cuadro 1

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

Cuadro 2

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

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

el comandante del campo en la segunda posee nombre y apellido: Albert Gemmeker. En forma similar, en la primera parte de *Chronicle of a Genocide Foretold* se emplea el registro hecho por Nick Hughes, en el cual se ve cómo una familia es asesinada en una barricada en Kigali. En dicha serie, el registro se emplea para ilustrar el relato histórico del documental, mientras que *Iseta: Behind the Roadblock* (Juan Reina, 2008) tiene como único propósito darle una historia a ese registro, esforzándose por dar con los nombres —y sus historias— de todos los implicados en esa imagen.

CUATRO MODALIDADES

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

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

En el análisis de éstas resulta importante reparar en su origen ya que muchas de estas imágenes provienen del propio corazón de los regímenes genocidas a partir de películas o fotografías de propaganda —como del régimen nazi, o el de Pol Pot— u otro tipo de registro de época —como en *Armenian Genocide* (Andrew Goldberg, 2006) — y en su circulación y uso se suele abandonar su empleo original, como el registro de Jean Kambanda, utilizado en la mayoría de los documentales sobre el genocidio ruandés, en el cual exhibe su pistola “lista para matar tutsis”.

Reparar en la procedencia de estas imágenes resulta fundamental por una cuestión más: las creadas por los victimarios —las denominadas imágenes de perpetradores analizadas por Marianne Hirsch (2012)— llevan consigo una inscripción esencial, esto es, su mirada¹¹. La imagen expresa así un modo de ver, una mirada que establece relaciones, atención particular en detalles, objetos y personas y que crea, a su vez, relaciones de poder, tal como se analiza el registro hecho por los nazis sobre el gueto de Varsovia en el documental *A Film Unfinished* (Yael Heronski, 2010). Considerando ello, en ocasiones el victimario se expresa en la imagen sin estar en el campo visual; es decir, las imágenes de las víctimas registradas por el victimario hacen que éste se presente desde el fuera de campo, tal como se exhibe en el documental *Fotoamator* (Dariusz Jablonski, 1998) a partir de las fotos tomadas por el nazi Walter Genewein, jefe de contabilidad del gueto de Łódź.

¹¹ En ello se fundamenta, entre otros argumentos, el rechazo de Claude Lanzmann para emplear imágenes de archivo en *Shoah*.

Por lo tanto, en esta modalidad, las imágenes son sometidas a un constante proceso de designificación y resignificación, adquiriendo las imágenes sus sentidos en forma variada. La mencionada filmación del periodista Nick Hughes durante el genocidio ruandés como también la que realizó el sargento naval alemán Reinhard Wiener en 1941 en Liepāja, Letonia, en el que en menos de dos minutos un grupo de judíos es fusilado por escuadrones de *Einsatzgruppen*, son imágenes sumamente valiosas que poseen un valor histórico inestimable que en el uso y circulación pueden llegar a perder su potencia. Son registros únicos ya que son filmaciones realizadas durante el desarrollo de las matanzas, en las cuales se despliega el procedimiento de aniquilamiento¹².

En esta modalidad también pueden ser consideradas las imágenes de juicios, situaciones donde el victimario es expuesto en cámara. En esta instancia ya no es en el momento de mayor fulgor o mientras lleva adelante el exterminio; sin embargo, en todos los registros se puede apreciar una pose estoica, negando sus crímenes y en escasas ocasiones asumiendo su responsabilidad. Films como *Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes* (Christian Delage, 2006), *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* (Eyal Sivan, 1999), *Los 100 días que no conmovieron al mundo*, *The Uncondemned* (Nick Louvel y Michele Mitchell 2015), *Los días del Juicio*¹³, *Un claro día de justicia* (Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek, 2006) o *Brother Number One* son algunos títulos. En todos, la palabra del victimario no es dada para la cámara del documentalista sino para el escenario judicial. En ese marco, mientras que en la mayoría de los casos las últimas imágenes vistas de los victimarios son aquellas en donde son conducidos a cumplir su pena¹⁴, en el caso de los crímenes nazis existen numerosas filmaciones y fotografías tomadas durante la ejecución de la pena capital, siendo quizá la de Amon Goeth la más representativa: luego que el Supremo Tribunal Nacional de Polonia encontrara a Goeth culpable, lo condenó a la horca; la ejecución, fallida en dos intentos y cumplimentada al tercer intento, fue filmada en su totalidad.

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

La segunda modalidad para representar al victimario la denomino “Evocativa”. La evocación es una forma de traer a la imaginación, una llamada o convocatoria para que algo o alguien se haga perceptible; así, mientras que la anterior modalidad era inminentemente visual, esta modalidad parte de la forma verbal para, en un segundo momento, dar posiblemente lugar a la visual: aquí la evidencia verbal se coloca por encima de la visual. Si bien la modalidad anterior puede ser pensada con características de esta segunda, pienso esta modalidad vinculada con la

¹² Para la filmación de Wiener, véase J. Hirsch (2004: 1-13), para la de Hughes, véase Hughes (2007) y Cieplak (2017), sobre todo para la reconstrucción de su historia.

¹³ El ciclo de Romano tiene la particularidad de, además de filmar la escena del juicio, poder entrevistar a un victimario: Eduardo Constanzo, chofer del grupo parapolicial que operó en Rosario, quien se presenta como arrepentido. Constanzo resulta ser una excepción antes que la regla. Sobre declaraciones públicas de represores, véase Feld (2002 —sobre todo la tercera parte—, 2016).

¹⁴ Se puede también agregar a las excepciones algunos documentales sobre las gacacas, donde los victimarios son entrevistados antes o después del juicio —*Rwanda, Beyond the Deadly Pit*—, cumpliendo la pena —*Worse than War*— o incluso cuando regresan a la comunidad luego de cumplir la pena —*In Rwanda We Say... The Family That Does Not Speak Dies* (Anne Aghion, 2009) —.

tercera (la “Declarativa”), ya que el componente principal aquí es la entrevista o el testimonio. En consecuencia, es en el marco de la entrevista-testimonio que surge la evocación, la figura del victimario; allí, éste es delineado y caracterizado por la palabra de otro.

Comúnmente es la víctima-sobreviviente quien suele evocar y caracterizar a esta figura a partir de su testimonio. En esa dirección, en numerosos documentales es a partir de la palabra que el victimario es presentado en pantalla, en ocasiones en forma general, para referirse a “los SS” o a algún nazi en particular, como por ejemplo, Helen Jonas-Rosenzweig respecto a Amon Goeth en *Inheritance* (James Moll, 2006), Graciela Daleo respecto a la “patota” en *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) o algunos sudaneses respecto a los Yanyauid en Darfur en *The Devil Came on Horseback* (Ricki Stern y Annie Sundberg, 2007).

Pero la evocación no sólo la realizan los sobrevivientes, sino también expertos —historiadores como David Chandler en *S-21: Inside Pol Pot's Secret Prison* (Greg De Hart, 2002)—, o *bystanders*, testigos ocasionales, gente que les brindó asilo y ayuda como también cazadores de nazis. Una producción paradigmática de esta modalidad bien podría ser *Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie* (Marcel Ophüls, 1988), documental que gira en torno a la figura del llamado “Carnicero de Lyon”. Película donde el victimario es el protagonista, sin embargo nunca da una entrevista ni participa en forma activa para la cámara de Ophüls sino a partir de los testimonios de quienes sufrieron sus actos, luchadores de la resistencia francesa, los cazadores de nazis Serge y Beate Klarsfeld, agentes del servicio secreto y de la CIA que trabajaron con él, militares bolivianos —recordemos que Barbie vivió y trabajó para la dictadura boliviana, con el visto bueno de los Estados Unidos—, vecinos, entre otros. Es a partir de este coro de voces que el espectador se representa la figura del nazi; éste sólo tendrá pantalla ya sea a través de fotografías, entrevistas para televisión en el momento en que fue apresado o durante el juicio. A menor escala —el documental de Ophüls dura unos 267 minutos—, *My enemy's enemy* (Kevin Macdonald, 2007) emplea una modalidad similar, focalizándose, sobre todo, en las actividades de Barbie luego de la guerra, su protección y empleo por los servicios de inteligencia británico y estadounidense como también sus vínculos con el narcotráfico y la dictadura en Bolivia. En todo ese recorrido, Barbie sólo es puesto en pantalla a través de la palabra de otros e imágenes de archivo.

Esta modalidad es empleada también para representar casos que, por la distancia temporal, no existe la posibilidad de acceder a otra forma de testimonio audiovisual. Así, algunos documentales sobre el genocidio armenio¹⁵, como *Armenian Genocide* o *Aghet, Ein Völkermord* (Eric Friedler, 2010) recurren a este modo para representar a los Jóvenes Turcos, o sobre el genocidio herero, como *Namibia Genocide and the Second Reich* (David Olusoga, 2005), que emplea esta modalidad —como también la recreación— para representar, por ejemplo, al general Lothar von Trotha y sus tropas. Incluso la experimental *Das Himmler Projekt* (Romuald Karmakar, 2000) puede ser pensada bajo esta modalidad; en ella, Manfred Zapatka lee durante casi tres horas el infame discurso dado por el líder de las SS el 4 de octubre de 1943 en la ciudad de Posen.

¹⁵ Esta imposibilidad surge en el ámbito del documental, ya que, en la ficción, en forma muy temprana, se estrenó en 1919 *Ravished Armenia* (Oscar Apfel, 1919), basado en las memorias y protagonizada por la sobreviviente Aurora Mardiganian. Este film no sólo es el primero sobre el genocidio armenio sino sobre el genocidio como tal. Sobre el film, véase Torchin (2012).

Asimismo, la evocación, en tanto la representación del victimario a partir de la voz de un otro, resulta la modalidad que prima en documentales como *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008) o *Milagros no hay. Los desaparecidos de Mercedes Benz* (Gaby Weber, 2003), documentales que investigan la participación y apoyo de civiles y empresas en el accionar desaparecedor de las dictaduras de Chile, el primero, y Argentina, el segundo; en ambos casos, al no poder acceder a la palabra oficial de los principales inculcados, los realizadores buscan llegar a éstos a través de la palabra e imágenes dadas por otros.

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

Previamente mencioné que *Namibia Genocide and the Second Reich* recurre a las recreaciones como forma de evocar a los victimarios. Las recreaciones eran “la materia prima” de la representación documental “hasta que fueron asesinadas (*slain*)” por el cine directo en la década de 1960, “quien proclamó que todo, excepto lo que sucedió frente a la cámara sin ensayo o incitación, es una fabricación e inauténtico” (Nichols, 2016: 34). Sin embargo, los tiempos han cambiado y la recreación nuevamente tiene un rol vital en el documental; y en ese marco, se abre una sugerente distinción, que luego retomaré, entre recreación y representación¹⁶. Aunque diversos victimarios son entrevistados y también se recurre a las imágenes de archivo, la recreación es empleada como recurso principal en la serie documental *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'* (Laurence Rees, 2005); en esta producción, más próximo al docudrama, diversos actores encarnan —y evocan por medio de su actuación— a los victimarios implicados en la historia del campo. De este modo, la recreación no actúa como “relleno” sino que puede “realizar una función liberadora, en particular sobre un tema histórico para el que no hay ningún archivo disponible” (Bruzzi, 2006: 45). Finalmente, la recreación del accionar de los victimarios en tanto evocación puede ser pensada en la original aproximación llevada adelante en *Two Laws* (Alessandro Cavadini y Carolyn Strachan, 1982); en este film, la comunidad Borrooloola de Australia presenta su lucha ancestral por la tierra codirigiendo el documental con los realizadores; para ello recurre a los testimonios orales y las recreaciones como evidencia pero lo distintivo de esta propuesta, una propuesta que da vuelta las características del cine etnográfico (Beattie, 2008), es que los propios miembros de la comunidad, al recrear diversas situaciones de violencia y

¹⁶ En español quizá se pierda la tensión entre ambos términos, ya que en inglés Bill Nichols (2016: 35) discute la distinción entre *reenactment* (recreación) y *enactment* (representar, ejecutar).

exterminio, asumen el rol de los victimarios. Como también fuera mencionado, en *Das radikal Bösel* los testimonios en *off* que se escuchan pertenecen a memorias, anotaciones y escritos de miembros de los Einsatzgruppen; así, alternando entrevistas a especialistas —como Christopher Browning o Robert J. Lifton— se recrean diversos experimentos psicológicos —el de Milgram, el de Stanford, etc.— como también diversas situaciones aludidas en las evocaciones en *off* por los miembros los Einsatzgruppen.

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

La tercera modalidad la denomino “Declarativa”. Una primera aproximación a esta modalidad podría incluir las diversas declaraciones públicas de los victimarios registradas en forma audiovisual, como por ejemplo el discurso de Adolf Hitler ante el Reichstag el 30 de enero de 1939¹⁷, la conferencia de prensa de Jorge Videla el 19 de abril de 1979¹⁸ o la entrevista en la cárcel a Jean Kambanda emitida por el canal ITV el 21 de mayo de 2015. Sin embargo, no es ese el recurso al que se refiere esta modalidad. Efectivamente, entiendo por declaración a un anuncio, a una manifestación de hechos, sucesos, conductas o pareceres en un determinado contexto, pero, en el caso de esta modalidad, se refieren a las declaraciones efectuadas *específicamente* para el documental en cuestión. Un ejemplo sencillo para diferenciar a esta modalidad de otras: antes mencioné la película *Hotel Terminus*; en ella en ningún momento Barbie es entrevistado por el propio Ophüls, en cambio, en un film anterior, *The Memory of Justice*, el mismo director había logrado entrevistar a Albert Speer, Karl Dönitz, Gerhard Rose¹⁹ y Walter Warlimont²⁰.

En esta modalidad, el victimario se expresa por sí mismo y aparece frente a la cámara del documentalista; para decirlo de otro modo, aquí confluyen ambas formas discursivas propuestas. Con todo, esta modalidad no resulta necesariamente “apacible”, alcanzar la declaración de un

¹⁷ En esa ocasión Hitler afirmó que “si la judeidad financiera internacional dentro y fuera de Europa consiguiese precipitar a las naciones una vez más a una guerra mundial, el resultado no será la bolchevización de la tierra y con ello la victoria de la judeidad, ¡sino la aniquilación de la raza judía en Europa!”.

¹⁸ En ella, el presidente de facto afirmó “que frente al desaparecido en tanto éste como tal, es una incógnita, mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo...está desaparecido”.

¹⁹ Rose fue un médico experto en medicina tropical. En los campos de Dachau y Buchenwald infectó a judíos, gitanos y discapacitados mentales con malaria y tifus para llevar adelante diversos experimentos. Aunque sentenciado a cadena perpetua, fue liberado en 1953.

²⁰ General de artillería de la Wehrmacht, sirvió como oficial de enlace de Wilhelm Keitel ante Hitler. Detenido por las fuerzas estadounidenses luego de la guerra, fue sometido a un Tribunal Militar en 1946 y condenado a cadena perpetua. Al servir como testigo de cargo en los Juicios de Núremberg, luego se le redujo la condena a 18 años siendo finalmente liberado en 1957.

victimario no suele ser una tarea sencilla; por lo tanto, esta modalidad también contempla otras tácticas llevadas adelante por los realizadores para registrar —o no— las declaraciones de los victimarios. Finalmente, tanto en esta modalidad como en la siguiente se debe tomar en consideración un elemento más: la cámara y su relación con el actor social²¹ —en este caso el victimario—. Resulta así sugerente reparar en la distinción que ha hecho Thomas Waugh respecto a la actuación (*performance*) en el documental; de este modo, distingue la actuación “representacional” para referirse al “actuar naturalmente”, “cuando los sujetos interpretan ‘sin mirar a la cámara’, cuando ellos ‘representan’ sus vidas o roles, la imagen luce “natural” como si la cámara fuera invisible o como si el sujeto no advirtiera que está siendo filmado” (2018: 270); en cambio, “a la conciencia de la cámara en lugar de su ignorancia, de presentarse a uno mismo explícitamente para la cámara” la denomina *performance* “presentacional” (2018: 271).

En un primer nivel encontramos así a la entrevista como recurso cardinal de esta modalidad, pudiendo ser pensado este recurso como la actuación presentacional por excelencia. El film de Ophüls, más próximo a la tradición del *cinema vérité*, puede ser un caso paradigmático²² como también, con todas las dudas éticas planteadas por su director²³, *Duch, le maître des forges de l'enfer* o los diversos títulos que tienen a los líderes camboyanos como protagonistas; asimismo, *Mr. Death, The Act of Killing* o *The Look of Silence*, incluso *Einsatzgruppen, les commandos de la mort* (Michaël Prazan, 2009), donde Juozas Aleksynas, miembro del ejército lituano y que fuera movilizado en ayuda al ejército alemán, narra los fusilamientos de los judíos en el avance de Alemania en su invasión a la Unión Soviética. En *The Last Days* (James Moll, 1998), entre los testimonios de cinco sobrevivientes húngaros del Holocausto, es entrevistado Hans Münch, médico de las SS que trabajó en Auschwitz²⁴. En todos estos títulos el testimonio del victimario

²¹ En la teoría del cine documental, se entiende por actor social el término a los individuos que se representan a sí mismos frente a otros, pudiendo esta representación ser pensada como una interpretación asemejándose a la interpretación de los personajes de ficción. Nichols señala que “este término también debe recordarnos que los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven” (1997: 76).

²² Un título crucial para pensar esta modalidad, aunque por el caso que presenta lleva a correrse del tema, es *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1977). Rodada clandestinamente en 1971 y estrenada en 1977, la película presenta a tres “ejecutores de sentencias” en la España de los últimos años de la dictadura de Franco. Además de presentar la historia de estos tres hombres, la película examina los crímenes que recibían la pena capital al mismo tiempo que indaga la sociedad española del período. También se vuelve preciso mencionar *Z32* (Avi Mograbi, 2008) que si bien presenta una forma muy original de representar a victimarios, escapa a la presente investigación ya que los mismos son soldados dando cuenta de su accionar en el conflicto israelí-palestino.

²³ Véase la cita de Panh en la 8.

²⁴ Apodado como “el buen hombre de Auschwitz”, Münch, quien trabajó junto a Josef Mengele, se negó a prestar colaboración en los asesinatos de dicho campo, desarrollando elaborados trucos para mantener vivos a los internos. Fue la única persona absuelta de crímenes de guerra en los juicios de Auschwitz de 1947 en Cracovia, donde muchos reclusos declararon a su favor. Münch no es otro que el doctor Ernst B. en el imponente trabajo sobre los médicos nazis de Robert J. Lifton. Allí, en la entrevista que le hace, Lifton afirma que “a diferencia de otros médicos nazis, él pudo mantenerse como médico-sanador (*physician-healer*) y, en ese sentido, puede ser parcialmente correcto decir que su vocación médica contribuyó a su decencia hacia los prisioneros” (Lifton, 2000: 335). Münch también ofició de “intermediario” en la polémica decisión de la sobreviviente Eva Mozes Kor de perdonar a los nazis; en el documental *Forgiving Dr. Mengele* (Bob Hercules y Cheri Pugh, 2006) se narra su historia como también el encuentro con el médico y su posterior viaje en conjunto, en 1995, a Auschwitz. Dado que las apariciones de Münch en ese documental no fueron registradas especialmente para esa producción, ese título no se considera en la actual investigación.

es registrado en un ambiente controlado y, relativamente, calmo: un estudio, el domicilio, una locación o, incluso, el lugar de los crímenes. Aquí, el victimario sabe que está siendo filmado, que su voz será escuchada, que su imagen, quizá, pasará a la posteridad. En ese sentido, tal vez sean las diversas producciones de Laurence Rees como *The Nazis. A Warning From History* o la mencionada *Auschwitz...* las que mejor pudieron servirse de este recurso. A partir de la realización de un documental sobre Josef Goebbels, *Goebbels: Master of Propaganda* (1992), para el que fuera entrevistado, entre otros, su adjunto Wilfred von Oven y que definiera aquel período como un paraíso, Rees comprendió la necesidad de investigar a la gente común que trabajó en las diversas oficinas y dependencias nazis (2005); de este modo, sus series documentales sobre el nazismo se caracterizan no solo por ofrecer el testimonio de sobrevivientes o víctimas sino también, y casi en forma principal, de los victimarios. De este modo, entrevistó a Herbert Dörhing, un guardaespaldas de Hitler y miembro de las SS, Reinhard Spitzzy, secretario del Ministerio Asuntos Exteriores, como también a Petras Zelionka, miembro de un Einsatzgruppe, o a Oskar Gröning, miembro de las SS y contable en Auschwitz²⁵, entre otros. Es también a través de una entrevista que se ha obtenido, con cierta incomodidad, la declaración del fotógrafo responsable de la mayoría de los *mugshots* tomados en centro camboyano S21, Nhem En, en *The Conscience of Nhem En*²⁶ o las de los “Hutus asesinos”, Augustin Bazimaziki y Elie Ngarambe, en *Worse than War* con el penal donde cumplen sus condenas como escenario.

¿Qué sucede, en cambio, si el victimario no está dispuesto a dar una entrevista o, en todo caso, si el documentalista, al entrevistarlo, advierte que su interpelado no es del todo sincero? Algunos realizadores han optado entonces por estrategias que quizá no sean ortodoxas pero que les permitieron registrar declaraciones de victimarios. Una de ellas es la obtención de declaraciones a través de una cámara oculta, siendo una situación que el documentalista-entrevistador no puede controlar ya que es un momento abierto a la incertidumbre; por otro lado, la supuesta ausencia de la cámara permite que el victimario no sólo no mire a cámara sino que brinde una actuación representacional, expresándose así con mayor naturalidad, sin los correctos modales que tendría al estar siendo oficialmente entrevistado. Esa naturalidad la vemos cuando Heinrich Wulfes, miembro de las Brigada de Caballería de las Waffen-SS, describe en la comodidad de su hogar los asesinatos de judíos llevados adelante durante la invasión a la Unión Soviética en *Einsatzgruppen, les commandos de la mort*; de igual manera procede Claude Lanzmann con Franz Suchomel, Franz Schalling o Walter Stier²⁷ en *Shoah*.

²⁵ La historia de Gröning alcanzó notoriedad mundial cuando en 2015, a la edad de 93 años, fue juzgado y condenado por la Corte de Lüneburg a 4 años de prisión por complicidad en el asesinato de 300.000 judíos en Auschwitz. Gröning falleció en de marzo de 2018 a la edad de 96 años, antes de iniciar su sentencia. Su historia también es el eje del documental *The Accountant of Auschwitz* (Matthew Shoychet, 2018). En el libro realizado a partir de la serie, Rees remarca que, luego de quejarse a su superior por las malas condiciones laborales, es decir, ser testigo del exterminio de miles de personas, Gröning no se quejó “ante su jefe del principio de asesinar a los judíos, sino sólo de su puesta en práctica” (2005: 192).

²⁶ A Nhem En, como a otros entrevistados, se le pagó u\$500 por su participación en el documental; el fotógrafo, en cambio, deseaba u\$10.000. Véase el [diario de producción](#) del film.

²⁷ Es preciso señalar que no todas las entrevistas a los victimarios que lleva adelante Lanzmann fueron hechas con cámara oculta. Franz Grassler, por ejemplo, lugarteniente de Heinz Auerswald, comisionado nazi del gueto de Varsovia es realizada en *on*; en la entrevista con Lanzmann, responde con frases breves, aduciendo que no recuerda mucho aquella época.

En ocasiones, los victimarios aceptan dar la entrevista y el documentalista hace un falso corte o bien el entrevistado cree que la cámara dejó de filmar; en ese momento, entonces, cae el velo y el victimario llega a afirmar lo que antes negaba. A esa estrategia recurre Marie-Monique Robin en *Escadrons de la mort: l'école française* para lograr la palabra de algunos militares argentinos y chilenos²⁸ con el fin de explicar cómo Francia formó a los oficiales de las juntas militares en los métodos de la lucha antisubversiva que los franceses desarrollaron durante las guerras en Indochina y Argelia. En esa dirección, uno de los entrevistados es el general Ramón Genaro Díaz Bessone, quien fuera comandante del II Cuerpo y ministro de Planeamiento entre 1976 y 1977: en *on*, explica el método de cuadriculación; en *off*, justifica la tortura, pone en discusión el número de desaparecidos y comenta el escándalo que se hubiera suscitado — “se nos viene el mundo encima” afirma— si se hubiera fusilado a todos los “subversivos”. En *Juan, como si nada hubiera sucedido*, se adopta una estrategia similar; en la búsqueda de información por la desaparición de Juan Herman, el único desaparecido de la ciudad patagónica de Bariloche, el documental se emprende como una investigación, incluso con una trama de novela de detectives. Así, lo que la Justicia de aquella época no pudo hacer, Echeverría, con su cámara lo logra: dar con los responsables. En esta película se destacan tres entrevistas que siguen el procedimiento del engaño. La del coronel Fernando Zárraga, la figura principal de la represión política en Bariloche, que cuando se presenta ante la cámara sabe que está siendo filmado y dice no saber lo que sucedió en ese momento, no pudiendo dar detalles porque desconoce el tema. La cámara, sin embargo, sigue filmando a escondidas, aunque se le afirme lo contrario, y Zárraga, más distendido e incluso en tono burlón, afirma que en Bariloche se actuó muy bien dando detalles sobre la desaparición de Juan Herman, incluso afirmando conocer al padre del desaparecido y agradeciendo no figurar en ningún listado acusatorio. La segunda, que en verdad son dos, es la realizada al General Néstor Castelli, quien fuera gobernador de facto de la provincia de Río Negro en 1976 y hasta diciembre de 1977 Jefe de Área. En la primera, la entrevista es formal y Castelli, en la comodidad de su hogar, narra los hechos de manera general; en la segunda, que se le pide volver a realizar la entrevista a causa de un desperfecto técnico, Castelli se coloca a la defensiva, registrando la cámara todo el suceso. Lo cierto es que el procedimiento empleado por Echeverría para obtener la palabra de los victimarios tenía como táctica la emboscada: la entrevista es solicitada para discutir otro tema y luego, ante la cámara, advierten la zancadilla en la que han caído y se sorprenden ante preguntas que jamás hubieran imaginado que les iban a hacer. Finalmente, “no hay confesiones, sino, una y otra vez, resbalones dialécticos causados por la sorpresa ante la situación [...] al advertir que las entrevistas son emboscadas. Así el documental se convierte en ejemplo de *escrache* filmico” (Ruffinelli, 2005: 307). La tercera entrevista es la realizada al mayor Miguel Isturi, al cual una vecina de la familia Herman afirma haberlo reconocido como uno de los secuestradores. Por medio del uso de una cámara oculta logran registrar la entrevista hasta que el militar descubre la trampa y simula desconocer el tema, amenazando a los cineastas a no dejarlos ir si no dejan el material filmado. Así, aunque el documental no explica cómo consiguieron llevarse las imágenes robadas, lo cierto es que “ellas quedan, si no como confesión de complicidad en el crimen, al menos como prueba de la vívida

²⁸ Es preciso señalar que no todas las entrevistas fueron hechas con cámara oculta; por otro lado, las de los militares franceses fueron hechas en *on*, ya que, evidentemente, éstos no tienen nada que ocultar.

necesidad de los militares por escabullir las evidencias de su participación en las desapariciones” (Ruffinelli, 2005: 308).

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

En *Noces rouges* (Lida Chan y Guillaume Suon, 2012) se narra la historia de Sochan Pen, una mujer que durante el régimen de Pol Pot, y como parte de la construcción del “nuevo pueblo”, fue obligada a casarse a los 16 años con un cuadro del Khmer Rouge y consumir el matrimonio —es decir, Sochan fue violada— durante la primera noche y a la vista de diversos testigos²⁹. Después de 30 años de silencio, Sochan decide presentar su caso ante las ECCC y para ello intenta dar con los responsables de su casamiento forzado. Junto a los documentalistas, Sochan vuelve a la aldea donde trabajó durante aquel período dispuesta a reunirse con los líderes Khmer Rouge que “siguen viviendo entre nosotros”. Empleando una cámara oculta, prometiéndole que no se grabará ni audio ni imagen, una primera mujer rechaza hacer declaraciones —afirma que está ocupada y que ya habló demasiado—; la mujer, igualmente, responderá con evasivas, afirmando no saber y que ella no estaba al mando, volviéndose la situación cada vez más tensa hasta que le pide que se retire de su casa. Con la actual jefa de la aldea Sochan tiene mejor suerte, la cámara puede filmar en *on* y le confirma la cantidad de matrimonios arreglados a los que asistió, y cuando Sochan comienza a hablar de su experiencia, de las características de los matrimonios forzados y de las violaciones, la mujer afirma no saber nada o no tener respuesta, aunque termina confirmando los procedimientos; luego, en un diálogo posterior de Sochan con otra mujer que reconoce a la Jefa, nos enteremos de que ésta era “la que mataba gente”. El equipo va posteriormente a *cazar* al Sr. Oeun, el cuadro que supuestamente ordenó los matrimonios y las ejecuciones. Al dar con él, Sochan interroga a Oeun, junto a la jefa de la aldea, quien afirmará que de su parte nunca forzó a nadie a casarse. La cámara registra así un interesante ir y venir de atribución de responsabilidades y culpas: Oeun señala a la mujer como la responsable y la mujer a él, afirmando que en “aquella época estábamos todos juntos”.

Como fuera señalado anteriormente, debido a emplear el engaño como estrategia, *Enemies of the People* debe ser considerada en forma especial. En principio, las declaraciones en forma de entrevista de Nuon Chea, el hermano número 2, son obtenidas en forma oficial. Nuon Chea sabe que está siendo filmado, pero no sabe cuáles son las verdaderas intenciones de Thet Sambath. Este ocultamiento, debido a la intención de *cazarlo*, logra que Chea dé cuenta de ciertos pormenores del funcionamiento del régimen Khmer Rouge; sólo recién, hacia el final de las entrevistas, sabrá que los padres de Sambath fueron asesinados y que él está ahí para saber qué

²⁹ Según afirma el documental, se calcula que unas 250.000 mujeres fueron obligadas a casarse; a dichos matrimonios forzados se los conoce como “matrimonios rojos”. En el marco del ECCC, los cargos relacionados con los matrimonios se consideran el único presunto delito de violencia sexual y de género después de que no se presentaran cargos por las numerosas violaciones cometidas en centros de seguridad y cooperativas de trabajo. Al respecto véase Elander (2016).

pasó con ellos. Chea, a pesar de darle sus condolencias y entristecerse por lo sucedido, negará que bajo su mandato se llevaran matanzas sistemáticas. *Enemies of the People* es también una película sobre los contrastes en el ámbito de los victimarios ya que mientras Chea vive en su casa con ciertas comodidades —incluso médicas y asistenciales— el panorama cambia cuando se adentra en la Camboya profunda. Para saber qué sucedió en aquellos tiempos, Sambath encuentra a Suon y Khoun, ex cuadros que le ayudan a localizar los *killing fields* de la zona, y con un tono amable logra que les relate algunas de las matanzas que ellos cometieron. Los victimarios no querían volver a ese lugar, pero el paisaje calmo les permite en cierto sentido reflexionar sobre sus actos. Uno de ellos, con cierta vergüenza, desea que la gente no se entere de lo que hizo aunque a su vez tiene el deseo de contar la verdad. Sin embargo, es con ellos con quienes se adentra por las aldeas para tratar de rearmar la cadena de mando durante el régimen de Pol Pot. Encuentran así a la Hermana “Em”, quien supuestamente es la que le ordenó a Khoun efectuar unas matanzas; cazada por la cámara, ella hablará en forma fluida, delegando la responsabilidad en los oficiales de mayor rango. Ahora bien, resulta sugerente la decisión ética tomada para mostrarla: mientras que en los films de Lanzmann o de Echeverría existía una intención de cámara-escrache, aquí, los directores de *Enemies of the People* decidieron oscurecer la parte superior del cuadro para ocultar el rostro y la identidad de la mujer. Otra secuencia sugerente es aquella en la que Suon y Khoun son recibidos por Chea en su casa; allí, ellos se animan a interpelarlo sobre los crímenes, en parte por el temor de que ellos sean juzgados prontamente. Chea los calma afirmando que sólo juzgarán a “gente como él” pero ante sus ex subordinados minimizará los crímenes, afirmando que “hicimos todo lo que pudimos para servir a la gente y a la nación, sobre todo a los campesinos pobres” y que ellos deberían sentirse orgullosos por la lucha que llevaron a cabo para que el país no cayera en manos enemigas. Así, Chea asume la responsabilidad pero negando, en el mismo movimiento, los crímenes.

En ocasiones, la cacería a veces no rinde sus frutos haciendo que el cazador se vuelva con las manos vacías. En *Earth Made of Glass* (Deborah Scranton, 2010) Jean Pierre Sagahutu, sobreviviente del genocidio ruandés, vuelve a la zona donde su padre fue asesinado para encontrar a sus verdugos, interroga así a varios vecinos obteniendo respuestas próximas a susurros, matizadas entre evasivas y temor³⁰. Aunque el silencio y la sospecha ante preguntas inconvenientes suelen recibir respuestas esquivas, quizá sea la propia estrategia la que atemorice a las personas: en una zona rural, Sagahutu llega en una imponente camioneta junto a la cámara y el equipo técnico; así, su actitud jactanciosa se contrapone con la de Sambath en *Enemies of the People*, logrando que los vecinos miren de reojo a la cámara, incluso con cierta actitud temerosa. Entonces, quizá no sean las preguntas las que generen la incomodidad sino la presencia de la cámara.

Una situación similar se genera en *Rwanda. Do Scars Ever Fade?* (Paul Freedman, 2004). Si bien se logra entrevistar en diversos escenarios a varios asesinos confesos que esperan ser juzgados en las gacacas, hacia el final Janet Uyisabye, sobreviviente, es llevada por el equipo de producción a la prisión donde enfrentará al supuesto asesino de su padre cara a cara. En una

³⁰ La película se concentra, sobre todo, en la figura de Paul Kagame —líder del Frente Patriótico Ruandés y presidente de Ruanda desde el año 2000—, quedando la de Sagahutu unida a de sugerir la lucha que se lleva adelante en la Ruanda posgenocida por la verdad y la paz.

escena donde prima la *performance* presentacional, el victimario comenta cómo fue la confusa situación en la que fue acusado como asesino. Ella afirma que está mintiendo y que de este modo no será posible la reconciliación; en respuesta, el condenado no sabe qué decirle o qué hacer, arguyendo que no puede pedirle a otra gente que confiese. Janet, finalmente, se retira irritada. En este documental, resulta sugerente pensar cómo la conciencia de la cámara resulta perjudicial para alcanzar la declaración del victimario; la escena preparada, incluso forzada, conduce a amedrentar al victimario, y si ya la propia declaración es escatimada, la presencia de la cámara lleva a una intimidación mayor. De manera más furtiva, la cámara también puede cazar al victimario en otro contexto: en el de su declaración en el tribunal. En ese sentido, títulos como *Rwanda. Beyond the Deadly Pit*, los que componen la *Trilogie des Gacaca* (Anne Aghion, 2002) o incluso *In the Tall Grass* (J. Coll Metcalfe, 2006) no buscan la declaración por la declaración misma sino que exploran en diversas formas qué implica para los familiares y sobrevivientes escuchar la palabra del victimario en el ámbito de la justicia.

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

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

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

Este tipo de *performance* puede servir para pensar las recreaciones que efectúan los victimarios sobre situaciones en las cuales se vieron implicados en los crímenes de los diversos regímenes a los que pertenecían. Algunos films, como el díptico de Joshua Oppenheimer sobre Indonesia —*The Act of Killing*, sobre todo, y *The Look of Silence*—, recurren a esta modalidad casi en la totalidad de la película; de hecho, fue parte de la estrategia general de las películas. En otras, como *S21...*, *Enemies of the People* o incluso *Mr. Death*, se recurren a la participación para secuencias precisas. Como fuera dicho, la recreación es un recurso frecuente en el documental, la diferencia en esta modalidad radica en que no son actores o figurantes lo que realizan las recreaciones sino los propios victimarios, los propios protagonistas de los hechos.

Mr. Death combina la recreación hecha con actores como con el propio Fred Leuchter, el cual, en una escena, por ejemplo, muestra cómo funciona una silla eléctrica de su invención o incluso actúa en ocasiones en las características recreaciones estilizadas de Morris. En *Enemies of the People*, Suon muestra, cuchillo en mano, cómo cometió uno de los asesinatos. En *S21...* Rithy Panh convoca a ex guardias y sobrevivientes del centro de tortura y muerte, mostrando uno de los guardias lo que hacía en una de sus rondas. En todos estos títulos, la participación es actuada por el propio victimario pero en un número de escenas o secuencias acotadas. En cambio, en *The Act of Killing* y, en menor medida, en *The Look of Silence*, la recreación es el recurso principal.

Sobre el díptico de Oppenheimer, quizá las producciones más sugerentes y problemáticas de esta modalidad, me he centrado en otros trabajos —Zylberman (2015, 2016)—. Lo cierto es que la recreación puede ofrecer, siguiendo a R. G. Collingwood, un acceso particular a la experiencia pasada. Al preguntarse cómo y en qué condiciones puede el historiador conocer el pasado, el inglés hace notar que el pasado “nunca es un hecho dado que podamos aprehender empíricamente mediante la percepción [...] el historiador no es un testigo ocular de los hechos que desea conocer” (Collingwood, 1952: 323), y si para escribir la historia el historiador debe “re-crear el pasado en su propia mente”, el documentalista, en esta modalidad, tiene la posibilidad de que el pasado sea re-creado por los propios protagonistas para su cámara: la experiencia pasada no se la recrea el historiador-documentalista en soledad sino junto a los protagonistas. En ese sentido, resulta interesante pensar y colocar en tensión cuánto de *re* —en tanto ‘volver a’, ‘reproducir’— poseen dichas actuaciones ante la cámara o bien son efectivamente nuevas creaciones.

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

los sobrevivientes hablarían sobre los dolores que sienten en ciertas áreas del cuerpo, incluso si fue hace mucho tiempo. Pero encuentras las mismas cosas con los antiguos guardias. A veces la violencia es tan fuerte que las palabras no son suficientes para

describirla. Y también que la violencia puede ser tan fuerte que las palabras se vuelven inaudibles (Oppenheimer, 2012: 244).

Así, para lograr el testimonio de uno de los guardias, el realizador le sugirió:

‘puedes usar gestos, puedes hablar, explicarlo de la forma que desees’. Y luego tuve la idea de llevar al guardia al S21, que ahora es un museo del genocidio, y como el guardia dijo que trabajaba de noche allí, lo llevé allí por la noche (Oppenheimer, 2012: 244)³¹.

En consecuencia, la participación es una declaración en doble sentido: el victimario hace afirmaciones para la cámara, pero también las declara con su cuerpo, y mientras que en la modalidad anterior la forma discursiva que predominaba era la verbal, aquí es, a través del cuerpo, la visual.

Para el proyecto desarrollado en Indonesia, que le consumió a Joshua Oppenheimer una década³², el director entendió su trabajo como la búsqueda de una actuación arqueológica que

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

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

Modalidad que quizá resulte una excepción en la representación de los genocidios y violencia en masa en el cine documental, resulta importante pensar por qué los victimarios pueden llegar a aceptar llevar su declaración a un nivel mayor. En algunos casos, como en *The Act of Killing* o *The Look of Silence*, la participación es una forma de exhibir la impunidad, la irresponsabilidad o la no asunción de la misma; la ostentación de la violencia les permite referirse no sólo al pasado sino al presente. No es recordar para ir hacia atrás en el tiempo, sino que esa misma violencia —ejercida quizá de otro modo— la siguen desplegando. En cambio, en films como *Enemies of the People* o *S21...*, la posibilidad de hablar y actuar ante la cámara es una forma de intentar asumir dicha responsabilidad, de llevar adelante un trabajo de catarsis. Para un victimario no resulta sencillo dar testimonio de estas cosas, sobre todo “cuando eres un antiguo torturador. La respuesta que obtienes con mayor frecuencia es ‘sí, bueno, fui torturador, pero seguí órdenes’”, afirma Panh; con todo, para este director no se puede avanzar de ese modo ya que:

³¹ En la entrevista, Panh comenta diversas tácticas empleadas para activar la memoria corporal.

³² El protagonista de *The Act of Killing* fue el victimario número 41 que el director entrevistó antes de pasar a filmar el material de la película. Las primeras entrevistas y recreaciones, las realizadas a Amir e Inong, pueden ser vistas en *The Look of Silence*.

lleva tiempo hacer que las personas entiendan que para ellos dar testimonio es también responsabilizarse. No hay otro camino. Si quieres volver a la humanidad, entonces tienes que testificar. El peor torturador es el que no reconoce su acto hasta la muerte (Oppenheimer, 2012: 246).

De este modo, la tarea del director es:

crear las condiciones más favorables para esos testimonios, para que las declaraciones de esos testigos se hagan [...] entonces, cuando se habla de destrucción y reducción al polvo, estas no son solo palabras, también hay gestos detrás de estas palabras. Entonces, cuando las palabras no son suficientes, la imagen detrás de las palabras te da la fuerza de los gestos, de los actos (Oppenheimer, 2012: 246).

CONCLUSIÓN

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

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

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

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

Finalmente, a lo largo del presente escrito intenté pensar diversas formas y estrategias empleadas para presentar a los victimarios en las pantallas del documental; en ese sentido, y en el contexto de la investigación en curso, no fue mi propósito agotar aquí las diversas posibilidades sino sugerir algunos aportes que pueden alcanzar las diversas modalidades. Al efectuar este camino, el propósito no fue colocar a ninguna por sobre otra, ni establecer que una resulte preferible a otra. Por un lado, las modalidades pueden ser combinables, teniendo los documentales la posibilidad de concentrar todas o bien tender hacia una o algunas en particular. Por otro lado, existe también cierta oportunidad temporal para el empleo de algunas de las

modalidades: no se puede entrevistar o pedir la participación de aquellos victimarios que han fallecido. Asimismo, otros factores también deben ser contemplados para la elección de determinada modalidad, como la propia pericia y capacidad del documentalista, pero también su posición ética y enfrentarse a sus propios temores. El documental, entonces, se coloca no sólo como un modo específico de narrar y representar el pasado sino también como una importante herramienta de investigación y reflexión sobre los victimarios, estos no son ni demonios ni “banales”, sino, como sugiere de Swaan (2015), simplemente personas, diferentes y distintas como todos los demás.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Jenni y Vice, Sue (eds.) (2013). *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. Portland: Vallentine Mitchell.
- AGHION, Anne (2002). *Trilogie des Gacaca*. Francia/Ruanda: Gacaca Productions.
- AGÜERO, Ignacio (2008). *El diario de Agustín*. Chile: Amazonía films.
- ALVAREZ, Alex (2001). *Governments, Citizens, and Genocide*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- ANDERSON, Benedict (2012). "Impunity". Ten Brink, Joram y Oppenheimer, Joshua (eds.). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. New York: Wallflower Press: 268-286.
- ARENDET, Hannah (2005). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo.
- ARONOWITSCH, David y Lindberg, Staffan (2010). *Facing Genocide: Kibeu Samphan and Pol Pot*. Suecia/Noruega: Story AB.
- BARKER, Greg (2004). *Ghosts of Rwanda*. Estados Unidos: WGBH Educational Foundation.
- BEATTIE, Kieth. "The evidentiary strategies of Two Laws". *Studies in Documentary Film* 2, 2 (2008): 175-183.
- BLAUSTEIN, David (1996). *Cazadores de utopías*. Argentina: Zafra.
- BLUETT, Mike (2001). *The Most Evil Men and Women in History-Pol Pot*. Reino Unido: Uden Associates Productions.
- BROWNING, Christopher (2011). *Aquellos hombres grises. El batallón 101 y la solución final en Polonia*. Barcelona: Edhasa.
- BRUZZI, Stella (2006). *New Documentary*. Abingdon: Routledge.
- CACOPARDO, Ana y Jaschek, Ingrid (2006). *Un claro día de justicia*. Argentina: Comisión Provincial por la Memoria.
- CAVADINI, Alessandro y Strachan, Carolyn (1982). *Two Laws*. Australia: Strachan/Cavadini.
- CHAN, Lidia y Suon, Guillaume (2012). *Noces rouges*. Camboya/Francia: Bophana Production.
- CIEPLAK, Piotr (2017). *Death, Image, Memory. The Genocide in Rwanda and its Aftermath in Photography and Documentary Film*. Londres: Palgrave.
- COLL METCALFE, J. (2006). *In the Tall Grass*. Estados Unidos: Manyara films.
- 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 SWAAN, Abram (2015). *The Killing Compartments. The Mentality of Mass Murder*. New Haven: Yale University Press.

- DEHART, Greg (2002). *21: Inside Pot Pot's Secret Prison*. Estados Unidos: Bill Brummel Productions.
- DELAGE, Christian (2006). *Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes*. Francia: La Compagnie des Phares et Balises.
- DEWITT, Mike (2009). *Worse Than War*. Estados Unidos: JTN Productions.
- ECHEVERRÍA, Carlos (1987). *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Argentina/Alemania: Hochschule für Fernsehen und Film München
- ELANDER, Maria. “[Prosecuting the Khmer Rouge Marriages](#)”. *Australian Feminist Law Journal* 42, 1 (2016): 163-175.
- EL-HAI, Jack (2015). *El nazi y el psiquiatra*. Buenos Aires: Ariel.
- EVANS, David (2015). *What our fathers did*. Reino Unido/Austria: Wildgaze Films.
- FAROCKI, Harun (2007). *Aufschub*. Alemania: Harun Farocki Film produktion.
- FELD, Claudia (2002). *Del estrado a la pantalla: Las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.
- FELD, Claudia. “[El imposible debate entre víctimas y victimarios: notas sobre las declaraciones televisivas de Miguel Etchecolatz \(1997\)](#)”. *Rubrica contemporánea* 5, 9 (2016): 77-101.
- FEST, Joachim y Herrendoerfer, Christian (1977). *Hitler, Eine Karriere*. Alemania: Interart.
- FRASER, Nick. “[The Act of Killing: don't give an Oscar to this snuff movie](#)”. *The Guardian* (23/02/2014).
- FREEDMAN, Paul (2004). *Rwanda. Do Scars Ever Fade?* Estados Unidos: Bill Brummel Productions.
- FRIEDLER, Eric (2010). *Aghet, Ein Völkermord*. Alemania: Norddeutscher Rundfunk.
- FRIEDMAN, Jonathan y Hewitt, William (eds.) (2017). *The History of Genocide in Cinema: Atrocities on Screen*. Nueva York: I.B.Tauris.
- GOLDBERG, Andrew (2006). *Armenian Genocide*. Estados Unidos: Two Cats Productions.
- GOLDSON, Annie y Gilbert, Peter (2011). *Brother Number One*. Nueva Zelanda: BNO Productions.
- HATZFELD, Jean (2004). *Una temporada de machetes*. Barcelona: Anagrama.
- HERONSKI, Yael (2010). *A Film Unfinished*. Israel/Alemania: Belfilms.
- HILBERG, Raul (1993). *Perpetrators, victims, bystanders. The Jewish Catastrophe, 1933-1945*. Nueva York: Harper Perennial.
- HILBERG, Raul (2005). *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal.
- HIRSCH, Joshua (2004). *Afterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*. Filadelfia: Temple University Press.
- HIRSCH, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory*. Nueva York: Columbia University Press.

- HUGHES, Nick (2007). "Exhibit 467: Genocide Through a Camera Lens". Thompson, Allan (ed.). *The Media and the Rwanda Genocide*. Londres: Pluto Press: 231-234.
- JABLONSKI, Dariusz (1998). *Fotoamator*. Polonia: Canal+ Polska.
- JINKS, Rebecca (2016). *Representing Genocide. The Holocaust as Paradigm?* Londres: Bloomsbury.
- KARMAKAR, Romuald (2000). *Das Himmler Projekt*. Alemania: Pantera Film.
- KERSHAW, Ian (2004). *La dictadura nazi. Problemas y perspectivas de interpretación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- LACOURSE, Danièle y Patry, Yvan (1996). *Chronicle of a Genocide Foretold*. Canadá: NFB.
- LANZMANN, Claude (1985). *Shoah*. Francia: Historia/Les Films Aleph.
- LANZMANN, Claude (2011). *La liebre de la Patagonia*. Buenos Aires: Seix Barral.
- LARA, María Pía (2009). *Narrar el mal. Una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa.
- LEMKIN, Rob y Sambath, Thet (2009). *Enemies of the People*. Camboya/Reino Unido: Old Street Films.
- LIFTON, Robert J. (2000). *The Nazi Doctors*. Nueva York: Basic Books.
- LOUVEL, Nick y Mitchell, Michele (2015). *The Uncondemned*. Holanda/Estados Unidos: Film at Eleven.
- LOZANO AGUILAR, Arturo (2018). *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.
- LUDIN, Malte (2005). *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß*. Alemania: Svarc Films.
- MACDONALD, Kevin (2007). *My enemy's enemy*. Reino Unido/Francia: Yalla Film.
- METZ, Jeremy. "Reading the victimizer: towards an ethical practice of figuring the traumatic moment in Holocaust literature". *Textual Practice* 26, 6 (2012): 1021-1043.
- MICHALCZYK, John J. y Helmick, Raymond G. (eds.) (2013). *Through a Lens Darkly. Films of Genocide, Ethnic Cleansing, and Atrocities*. Nueva York: Peter Lang.
- MOLL, James (1998). *The Last Days*. Estados Unidos: Survivors of the Shoah Visual History Foundation.
- MOLL, James (2006). *Inheritance*. Estados Unidos: Allentown Productions.
- MORAG, Raya (2013). *Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*. Londres: I. B. Tauris.
- MORRIS, Errol (1999). *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* Estados Unidos: Fourth Floor Pictures.
- MORRIS, Errol (2008). *Standard Operating Procedure*. Estados Unidos: Participant Media.
- NDAHAYO, Gilbert (2009). *Rwanda, Beyond the Deadly Pit*. Ruanda/Estados Unidos: Ndahayo Films.

- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- NICHOLS, Bill (2016). *Speaking Truths with Films. Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press.
- OKAZAKI, Steven (2008). *The Conscience of Nhem En*. Estados Unidos: HBO Documentary Films.
- OLUSOGA, David (2005). *Namibia Genocide and the Second Reich*. Reino Unido: BBC.
- OPHÜLS, Marcel (1976). *The Memory of Justice*. Reino Unido/Francia/Alemania/Estados Unidos: Stuyvesant Films.
- OPHÜLS, Marcel (1988). *Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie*. Alemania/Francia/Estados Unidos: The Memory Pictures Company/The Samuel Goldwyn Company.
- OPPENHEIMER, Joshua (2012). “Perpetrators’ Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh”. Ten Brink, Joram y Oppenheimer, Joshua (eds.). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Londres: Wallflower: 243-255.
- OPPENHEIMER, Joshua (2012). *The Act of Killing*. Reino Unido/Dinamarca/Noruega: Final Cut for Real.
- OPPENHEIMER, Joshua (2014). *The Look of Silence*. Reino Unido/Dinamarca/Noruega: Final Cut for Real.
- OPPENHEIMER, Joshua y Uwemedimo, Michael (2012). “Show of Force. A cinema-séance of power and Violence in Sumatra’s plantation belt”. Ten Brink, Joram y Oppenheimer, Joshua (eds.). *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Londres: Wallflower: 287-310
- PANH, Rithy (2003). *S-21, la machine de mort Khmère rouge*. Camboya/Francia: Arte France Cinéma.
- PANH, Rithy (2011). *Duch, le maître des forges de l'enfer*. Camboya/Francia: Catherine Dussart Productions.
- PANH, Rithy y Bataille, Christophe (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- PÉREZ, Miguel (1986). *La República Perdida II*. Argentina: Noran y Enrique Vanoli.
- PRAZAN, Michaël (2009). *Einsatzgruppen, les commandos de la mort*. Francia: Kuiv Productions.
- RAGONE, Vanessa (2009). *Los 100 días que no conmovieron al mundo*. Argentina: Zona Audiovisual.
- REES, Laurence (1992). *Goebbels: Master of Propaganda*. Reino Unido: BBC.
- REES, Laurence (1997). *The Nazis: A Warning from History*. Reino Unido: BBC.
- REES, Laurence (2005). “The Nazis: A Warning from History”. Haggith, Toby y Newman, Joanna (eds.). *Holocaust and the Moving Image. Representations in film and television since 1933*. Londres: Wallflower: 146-153.
- REES, Laurence (2005). *Auschwitz: The Nazis and the 'Final Solution'*. Reino Unido: BBC.
- REINA, Juan (2008). *Iseta: Behind the Roadblock*. Kenia: Vivid Features.
- RESHA, David (2015). *The Cinema of Errol Morris*. Middletown: Wesleyan University Press.

- RESNAIS, Alain (1956). *Nuit et brouillard*. Francia: Argos Films.
- RIEFENSTAHL, Leni (1935). *Triumph des Willens*. Alemania: Leni Riefenstahl-Produktion y Reichspropagandaleitung der NSDAP.
- ROBIN, Marie-Monique (2003). *Escadrons de la mort: L'école française*. Francia: Idéale Audience.
- ROMANO, Pablo (2011). *Los Días del Juicio*. Argentina: Señal Santa Fe.
- ROSSIF, Frédéric (1989). *De Nuremberg à Nuremberg*. Francia: CDG.
- RUFFINELLI, Jorge (2005). “Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)”. Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra: 285-347.
- RUZOWITZKY, Stefan (2013). *Das radikalBöse*. Alemania/Austria: Docmovie.
- SAID, Marcela y de Certeau, Jean (2011). *El mocito*. Chile: Icalmafilms.
- SAMBATH, Teth. “The Khmer Rouge took my family but justice should not be vindictive”. *The Guardian* (27/07/2010).
- SCHROEDER, Barbet (2007). *Terror's Advocate*. Francia: Yalla Films.
- SCHWARTZMAN, Arnold (1982). *Genocide*. Estados Unidos: Moriah Films.
- SCRANTON, Deborah (2010). *Earth Made of Glass*. Estados Unidos: Clover & a Bee Films.
- SIMPSON, Brad. “The Act of Killing and the Dilemmas of History”. *Film Quarterly* 67, 2 (2013): 10-13.
- SIVAN, Eyal (1999). *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*. Israel/Francia: AmythosProductions.
- STAM, Robert; Burgoyne, Robert y Flitterman-Lewis, Sandy (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- STERN, Ricki y Sundberg, Annie (2007). *The Devil Came on Horseback*. Estados Unidos: Break Thru Films.
- STRAUS, Scott (2018). “Is a comparative theory of perpetrators possible?”. Williams, Timothy y Buckley-Zistel, Susanne (eds.). *Perpetrators and Perpetration of Mass Violence: Action, Motivations and Dynamics*. Nueva York: Routledge: 204-209.
- TORCHIN, Leshu (2007). “Since We Forgot: Remembrance and Recognition of The Armenian Genocide in Virtual Archives”. Guerin, Frances y Hallas, Roger (eds.). *The Image and The Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. Londres: Wallflower Press: 82-97.
- TORCHIN, Leshu (2012). “To Acquaint America with Ravished Armenia”. *Creating the Witness. Documenting Genocide on Film, Video, and the Internet*. Minneapolis: University of Minnesota Press: 21-60.
- VERGÈS, Jacques (1970). *Estrategia judicial en los procesos políticos*. Barcelona: Anagrama.
- VICE, Sue (2013). “Claude Lanzmann's Einsatzgruppen Interviews”. Adams, Jenni y Vice, Sue (eds.). *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. Londres: Vallentine Mitchell: 47-68.

- WALLER, James (2007). *Becoming Evil. How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. New York: Oxford University Press.
- WAUGH, Thomas. “Actuando para interpretarse a sí mismo: la interpretación en el documental”. *Revista Cine Documental* 18 (2018): 265-295.
- WEBER, Gaby (2003). *Milagros no hay. Los desaparecidos de Mercedes Benz*. Argentina: Gaby Weber.
- WILSON, Kristi y Crowder-Taraborrelli, Tomás (2012). *Film & Genocide*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- WINSTON, Brian (1988). “The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary”. Rosenthal, Alan (ed.). *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press: 269-287.
- ZIMBARDO, Philip (2008). *El efecto Lucifer*. Barcelona: Paidós.
- ZYLBERMAN, Lior. “Una aproximación a la construcción del mal en el díptico documental de Joshua Oppenheimer sobre Indonesia”. *Cuadernos de Marte* n°10 (2016): 149-172. ()
- ZYLBERMAN, LIOR. “¿Una película sobre el olvido? Sobre The Act of Killing de Joshua Oppenheimer”. *Toma Uno* 4 (2015): 57-70.
- ZYLBERMAN, Lior. “Cine Documental y Genocidio: hacia un abordaje integral”. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 45, 50 (2018): 223-238.