

Testimonio y cine documental.

Shoah, Noche y niebla, The act of killing: tres ejemplos a debate

Testimony and documentary.

Shoah, Night and Fog, The Act of Killing: three examples to a debate

Ivana Belén Ruiz Estamil¹

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
ivanabelenrues@gmail.com

Resumen

En este artículo se pretende analizar la manera en la que se aborda el testimonio en tres documentales: *Noche y niebla* (1955, Resnais), *Shoah* (1985, Lazmann), *The act of killing* (2012, Oppenheimer). El objetivo es aproximarse a la diferente manera de concebir la documentación de dos hechos históricos, para los dos primeros casos el holocausto Nazi, y en el tercero la violencia política durante la dictadura en Indonesia. El material fílmico será aquí utilizado como la base sobre la que articular una suerte de testimonio histórico apoyado en retóricas distintas, desde la utilización solamente de imágenes de archivo con una narración en voz en off (*Noche y niebla*), a un documental sin imagen de archivo valiéndose del testimonio oral (*Shoah*), llegando a una reconstrucción de los hechos que se quiere testimoniar con los propios personajes que protagonizaron los actos a documentar (*The act of killing*). Este recorrido por los documentales pretende ser un recorrido por las formas de aproximarse a lo audiovisual como forma de testimoniar.

Palabras clave: documentar; testimonio; cinematografía; silencio; violencia; imaginarios sociales.

Abstract

In this article we intend to analyze the way in which testimony is addressed in three documentaries: *Night and Fog* (1955, Resnais), *Shoah* (1985, Lazmann) and *The Act of Killing* (2012, Oppenheimer). The aim is to approach the different ways of conceiving documentation of two historical events, for the first two Nazi holocaust and political violence during Indonesia's dictatorship for the latter. The footage will be used here as the base on which some kind of historical testimony backed with several rethorics will be built, from the use of stock footage with a voice-over narration (*Night and Fog*) to a documentary without stock footage that makes use of oral testimony (*Shoah*) or a reconstruction of the events which want to be explained with the same characters who were involved in them (*The Act of Killing*). This journey through the documentaries intends to be a journey through the ways of approaching the audiovisual as a form of testimony.

Key Words: documenting; testimony; cinematography; silence; violence; social imaginary

¹ Beneficiaria del Programa de formación de personal investigador no doctor del Gobierno Vasco.

Introducción

La necesidad de dar testimonio, de contar lo que se ha vivido a una comunidad de oyentes que desconocen determinado contexto o hechos, no es algo precisamente nuevo, todo lo contrario, está en la base de muchos viajes de exploración hacia aquellos nuevos mundos, de la que tanto la literatura de aventuras se nutrió y también así, por qué no decirlo, parte de la historia oficial. La labor de los cronistas, muy valorada por aquel entonces, incluso los diarios de viaje o los testimonios de batallas y descubrimientos dan cuenta de ello y nos transmiten el peso que ocupó el relato oral en el intercambio vivencial del ser humano. Las palabras del que observó y vivió como medio para trasladar experiencias a los que no estuvieron en aquellos escenarios, vivencias encarnadas, hacían del testimonio un canal de difusión fiable y única fuente de conocimiento, o al menos lo fue durante muchos años.

Ya con la entrada del siglo XX, la fotografía y el material cinematográfico darían otro cariz a esa memoria de lo vivido, ya no solo es un relato apoyado en la capacidad de imaginación del oyente, sino que es posible ver imágenes, movimientos, se acercaba casi en primera persona hacia el espectador lo que otro había filmado. La capacidad imaginativa perdía centralidad y el relato sobre lo ocurrido cobraba el cariz de tangibilidad, materialidad, ya no se necesitaría de un soporte personal que lo transmitiera, sino que de alguna manera se cosificaba el relato ese material fílmico, se convertía en un objeto con entidad propia. La documentación de los acontecimientos adquiere un peso tan importante que valga recordar que los primeros materiales fílmicos son de carácter documental, filmaciones como *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* o *Salida de los obreros de la fábrica* ambos de los hermanos Lumière, de 1895, son pequeñas grabaciones que precisamente tienen la intencionalidad de captar retazos de cotidianidad que sirvieran de documento de lo ocurrido (Lumière, 1895; Lumière y Lumière, 1895). En ambos ejemplos, la cámara fija parece querer captar simplemente lo que ante sí acontece como un trozo de Historia robado para la eternidad. No hay quizás mayores pretensiones, pero nos acerca al carácter del que se iba a envolver ese nuevo mecanismo, como una especie de mediador temporal, con cierto cariz de objetividad que dista mucho de la realidad.

Ese material tangible parecía reflejar cierta autonomía de lo que propiamente contenían estos materiales, y asimismo se reflejaba en la relación con quien lo había creado, como objetividad de un artilugio diseñado para captar simplemente lo que acontece frente a sí, sin contar con que se dejaba fuera de esta ecuación al “ojo que observa” (Watzlawick y Krieg, 1995). No se tomará aquí de este modo el material fílmico, sino que será consciente del cuestionamiento sobre el punto de vista, de la posición de quien observa y de lo que se intenta transmitir, más allá de las meras imágenes filmadas, es decir, la reflexión contenida en el propio hecho de crear el material cinematográfico. Este debate sobre la objetividad lo mantendré presente, no obstante no entraré en demasía, aunque valga decir que reflejan el nuevo escenario conflictivo que también abre la innovación técnica sobre el testimonio.

En las siguientes páginas se tratará de analizar tres formas diferentes de documentar (al mismo tiempo también construir) el testimonio a través de tres filmes. Estos filmes además de mostrar perspectivas diferentes en cuanto a lo que se pretende transmitir, ponen sobre la mesa la apuesta metodológica que mediante el recurso audiovisual han plasmado.

Se es consciente de que los tres documentales no abordan el mismo tema, *Noche y niebla* y *Shoah* hacen referencia al Holocausto judío, mientras que *The act of killing* hace referencia a las masacres en Indonesia en la década de los sesenta, se escogen aquí principalmente por hacer referencia a escenarios de violencia extrema en donde lo audiovisual trata de acceder por diferentes vías. Estas diferentes vías son las que permiten producir materiales de distinta índole, cimentadas sobre material de archivo, únicamente testimonios o escenificaciones de lo acontecido, permitiendo así centrar la atención en las posibles formas de construir un imaginario social en torno al testimonio en referencia a cada caso, y por extensión, a otros posibles escenarios de violencia.

La estructura del escrito está compuesta por cinco apartados partiendo de una primera descripción de las cintas como contextualización de las mismas, para a continuación dar paso a un siguiente punto en donde me centro fundamentalmente en los dos primeros filmes para reflexionar acerca de dos visiones que colocan la centralidad por una parte en las fotos de archivo y el otro puramente en el testimonio. A continuación me centro en el tercero de los filmes para analizar el recurso que en este caso se utiliza, la recreación como forma de testimonio. Antes de centrarme en las conclusiones del artículo, desarrollo un apartado en el que me adentro en las implicaciones del testimonio reflejado a través de estos filmes, en sus distintas formas, pero sobre todo lo complicado del mismo y su abordaje desde las Ciencias Sociales cuando éste refiere a ciertos escenarios, como son los de violencia extrema. Con todo, pretendo una aproximación a lo audiovisual como producción de testimonio reflejado en estos tres ejemplos que interpelan a los modos de hacer el testimonio en tres épocas distintas, pero todas ellas bordeadas por las mismas inquietudes intrínsecas al mismo, como posibles formas de resolver la encrucijada de ciertos relatos.

Breve presentación de los filmes

Noche y niebla

Nuit et brouillard, en su idioma original, es un documental de 1955 dirigido por Alain Resnais que tuvo un gran impacto en su época² y que aún hoy sigue siendo un referente a la hora de estudiar el exterminio de la población judía durante la Alemania nazi. A lo largo de sus 32 minutos de duración, el film se vale de material cinematográfico recopilado por los propios nazis, así como de imágenes rodadas para el documental, en donde utilizando ambas fuentes

² En 1956 recibe el Premio Jean Vigo de la Academia francesa, y en 1961 en los BAFTA es nominada al premio ONU.

pretende crear la atmósfera de estar adentrándose en el pasado de Auschwitz (a través de las imágenes de archivo) a partir de las filmaciones actuales, creando el clima de un viaje en el tiempo para los espectadores.

Acompañando el material fílmico con una voz *en off* desarrolla una narrativa muy cuidada, incluso poética, de los hechos acaecidos en torno a la práctica de exterminio que llevó a cabo el Tercer Reich. Dentro de esa narrativa, cabe señalar por ejemplo los propios desplazamientos de cámara siempre en el mismo sentido, hacia la derecha, ubicándonos espacialmente como forma de adentrarnos en el pasado, siendo esta la forma de entrar en el campo (en la historia), a excepción de dos ocasiones en el film, en donde el desplazamiento de cámara se produce hacia el sentido contrario, hacia la izquierda, cuando está en las cámaras de gas, y en la habitación donde se encontraban los tejidos en los que era transformado el pelo de los prisioneros, o junto a los fertilizantes que se hacían con los huesos de los mismos. Dentro del propio lenguaje cinematográfico del film parece querer llevarnos a los caminos de salida que pudieran tener quienes allí entraban como prisioneros, cosa que ya nos lo había advertido al inicio del documental cuando hablándonos de la propia arquitectura de los campos, decía de las puertas que éstas estaban: destinadas a atravesarse una sola vez.

Su atención se centra fundamentalmente en el campo de Auschwitz, de donde eran las imágenes de archivo incautadas tras la II Guerra Mundial, pero se trata ante todo de un ejercicio de tomar la parte por el todo, en donde se construye un testimonio que sirve también así para adentrarse en la realidad del resto del entramado de campos que se extendían por los territorios del Tercer Reich. El documental toma Auschwitz como icono, pero habla así de todo el paso de la población por los campos, trata de crear así el relato sobre el paso de la población judía por los campos, como un todo, mostrando así la pretensión de crear un documental historiográfico clásico, fuente de Historia.

Shoah

Con el nombre de "catástrofe" en hebreo, *Shoah* es un documental de 1985 dirigido por Claude Lanzmann³, también de una gran trascendencia, que propone otra forma de documentar completamente diferente a la que treinta años atrás había llevado a cabo Alain Resnais. Rehusando completamente cualquier material de archivo, así como ningún tipo de banda musical, Lanzmann desarrolla su documental a lo largo de nueve horas y cuarenta y tres minutos en base a entrevistas personales con supervivientes del holocausto, en un trabajo que le llevará varios años.

³ En 1985 fue nombrado mejor documental por el Círculo de críticos de Nueva York, mejor documental por la NBR (Asociación de críticos norteamericanos) y mención especial por la Asociación de críticos de Los Ángeles, en 1986 obtendría el Premio OCIC, mención de honor del Festival de Berlín, y el premio al mejor documental en los BAFTA.

En el documental, a través de los relatos de los supervivientes se irán intercalando los diferentes puntos de vista en relación a la posición en la que se encontraban los sujetos durante los acontecimientos. Algunos fueron parte de los *Sonderkommandos*⁴, otros fueron prisioneros, habitantes del pueblo, oficial de las SS, todos los personajes dan parte de su vivencia en relación a los hechos y a la posición que ocupaban durante los mismos. Se hace aquí también referencia a la experiencia de diversos campos (Chelmo, Treblinka, Belzec) así como a los guetos en donde muchos de los entrevistados vivieron por aquel entonces. Se busca construir ese relato que atiende a la globalidad de los hechos pero no en base a un solo relato construido por el narrador de la historia, sino dibujado desde los distintos personajes de la narración.

En este caso el director nos presenta un testimonio descarnado, sin música, sin justificaciones en imágenes de archivo. Se trata del sujeto del presente hablando del sujeto del pasado. Potencia de la voz o flaqueza del silencio, todo ello encarna para este autor el testimonio por excelencia, sin ningún tipo de floritura. Lanzmann volverá por estos lares con *El último de los injustos* (2013), en donde recupera entrevistas previas con Benjamin Murmelstein, quien fuera el último presidente del Consejo Judío del campo de concentración de Theresienstadt.

The act of killing

The act of killing es un documental-película de no-ficción dirigido por Joshua Oppenheimer estrenada en 2012. Otros casi treinta años después que el film anterior de Lanzmann, y sesenta de *Noche y niebla*, el documental en este caso no trata el Holocausto sino las matanzas perpetradas en Indonesia en los años 1965/1966 por la dictadura en aquel entonces en el poder. Más allá de la diferencia del tema, que es obvio pero que no obstante no es el centro de análisis de este artículo, este tercer documental presenta una nueva forma de plasmar los acontecimientos que se quieren transmitir, este es el motivo por el cual se le toma aquí en consideración.⁵

En este caso la reconstrucción de los hechos por parte de los propios protagonistas es la pieza fundamental sobre la que pivota el film, haciendo que el espectador se mueva en varios registros al mismo tiempo, entre lo que se está representando y lo que se está diciendo, máxime al ser los protagonistas que actuaron en los acontecimientos los que hoy protagonizan la representación. Son los verdugos quienes encarnan la narrativa del propio documental, no hay recurso a imágenes de archivo más que las fotografías que puedan guardar los protagonistas, y la narrativa del director se limita a un prefacio y epílogo, que sirve de contextualización de los

⁴ Eran unidades de trabajo, que en su traducción literal sería: comandos especiales, formados por prisioneros durante la Alemania nazi, especialmente seleccionados para trabajar bajo las órdenes de los oficiales nazis en las cámaras de gas y en los crematorios de los campos de concentración.

⁵ Fue un documental que recibió muy buenas críticas, participó en la sección Panorama de la Berlinale 2013, mejor película extranjera en 2013 de la Asociación de críticos de cine de Chicago, mejor documental en los Premios del cine europeo 2013, mejor documental Premios Gotham 2013, nominada a los Oscars 2013 como mejor largometraje documental, premio BAFTA 2014 como mejor documental.

acontecimientos. Las entrevistas se entrecruzan entre el testimonio de los hechos y la preocupación sobre el film, que sea verídico, es en este *impasse* donde se produce la mayor innovación del material: el film documenta cómo documentan los protagonistas los hechos que acontecieron según su experiencia vivida, se va recreando así la historia y se accede a como ellos mismos se perciben en ella.

Cuenta también con una secuela *The look of silence* (2014), en donde el director continua el recorrido por las secuelas del genocidio en Indonesia, esta vez centrado en la historia de un joven que se confronta con los responsables del asesinato de su hermano, ahondando así en el clima derivado de la impunidad existente en un país donde los perpetradores de tales actos no han sido responsabilizados por los mismos.

De la foto de archivo a la voz de los supervivientes: Aproximación al testimonio como acto de documentar

Este apartado busca aproximarse al documental como acto de testimonio. Se pretende mirar hacia el espacio del reconocimiento, la visibilización, tomando como ejes de análisis los documentales *Noche y niebla* y *Shoah*, permitiendo esto desarrollar un análisis en torno al cambio en la centralidad de la imagen de archivo, una forma de vestigio, de resto que documenta lo ocurrido, hacia una nueva metodología de recolocar todo el peso en la palabra oral, la memoria, y por qué no, también el silencio.

Algo que he de aclarar desde ya es el hecho de que no voy a adentrarme en el debate sobre la representatividad del dolor o los contextos de extrema violencia. Este sin duda es un debate de gran trascendencia en Ciencias Sociales y de hecho atraviesan las posturas de trabajo de los directores de estos filmes, pero es algo en lo que no me quiero centrar ahora, sino más bien en ver cómo intentan resolver esta diatriba los propios directores, es decir, tomando los documentales como propuestas de posibles aproximaciones a ese debate sobre el testimonio. En los filmes seleccionados, parece que el dolor es el espacio en el que se fraguan los relatos del testimonio, no solo se testimonia sobre una experiencia de dolor, sino que se habita por cuanto genera secuelas en el habla, en la corporalidad de quien testimonia. El tratamiento del dolor por tanto en estos filmes se vuelve como el suelo desde el cual se construyen las narrativas de los documentales, ya sea volviendo a él por medio de las imágenes o mediante la memoria de quien testimonia.

El testimonio, atravesado por la irrepresentabilidad, lo que Agamben (2002) dio en llamar la “paradoja de Levi” en la que el testigo integral se encarna en la figura del musulmán (Levi, 1989), pero éste no puede testimoniar, está muerto, en su lugar han de testimoniar por él, pero el que lo hace no ha vivido la integralidad de la vivencia, porque puede testimoniar, está vivo. Este punto atraviesa la lógica de los tres documentales, trato de huir de ella para enfrentar como los documentales confrontan con esta situación y de ahí ese tres ejemplos a debate.

En el caso de las dos obras en las que se centra este apartado, ya desde los propios títulos de las mismas se pueden ver formas de aproximación diferentes como adelanto de lo que compendian sendas cintas. Desde *Noche y niebla*, cuyo título respondía al propio decreto *Nacht und Nebel*, de 1941 que recogía las directivas para la persecución de lo que se consideran infracciones cometidas contra el Reich, o las Fuerzas de Ocupación en los Territorios Ocupados, se puede ver cómo el director hace una reapropiación del nombre, esta vez con el objetivo de denuncia de lo ocurrido, hasta *Shoah*, término hebreo para referirse a lo que vivieron, el significado que tuvo para los supervivientes aquello que conocemos en castellano como Holocausto, catástrofe, tal y como se nombra desde el presente aquel pasado. Desde una reapropiación histórica de un término hasta una construcción terminológica sobre la vivencia, dan cuenta desde el inicio de las intencionalidades de ambos filmes.

Se trata de plasmaciones diferentes de aproximación a una realidad que ante todo se presenta como des-estructuradora de las herramientas del lenguaje, que desborda incluso la paradoja en la que se inserta el testimonio de hechos que niegan la posibilidad de un testificante, como aconteció en el Holocausto (Agamben, 2002; Mate, 2003). Ambos documentales tratan de reflejar desde el espacio de lo audiovisual, esa tensión con el lenguaje que generan los espacios de violencia extrema desde apuestas diferentes para dar cuenta de la encrucijada en la que se encuentran, ya en el simple hecho de transmitir acontecimientos y experiencias.

Noche y niebla coloca la atención en la imagen, en la prueba fotográfica, convirtiéndonos como diría Susan Sontag años después en un “ser espectador de calamidades” siendo además ésta una “experiencia intrínseca de la modernidad” (Sontag, 2003: 27). La obra crea la atmósfera de convertirnos en testigos de lo acontecido. La voz *en off* relatando el entorno que rodea a las imágenes que vemos, la banda sonora y el montaje de imágenes – todos van hacia el mismo lado, salvo las de las salidas del campo–, buscan ese orden de acontecimientos, trazan una lectura de la historia y sobre todo trasladan al público la propia idea de ser espectador de los hechos en primera persona. La composición del mismo, con una entrada al campo en el presente que luego dará paso a las imágenes de archivo, es el recurso utilizado para introducir al espectador en una suerte de viaje hacia ese pasado en donde lo audiovisual se convierte en el soporte indispensable para que la imaginación sobre los hechos tome de referente los documentos que ahí se recopilan.

Desde *Shoah* nos encontramos con una perspectiva diferente, la atención aquí se fija en los relatos de quienes vivieron la experiencia (desde diferentes ángulos). Se prescinde totalmente de la imagen de archivo así como de banda sonora, no hay ningún aditamento. Aquí la guía para la imaginación sobre ese pasado son los recuerdos de los entrevistados, no se pretende un viaje a la historia de lo ocurrido, sino a las experiencias que quedaron en los sujetos que lo vivieron y aún viven.

El entrevistado es el abanderado de un acontecimiento que le sobrepasa y al mismo tiempo le atraviesa. Es un sujeto que existe desde el lugar que niega su existencia, es decir, desde la experiencia del sufrir y de la negación de su ser. No así en todos los casos si bien es cierto depende de la posición que ocupó con relación al campo. Lo que sobresale en referencia al desarrollo de la entrevista tiene que ver con el trabajo de expresividad que los entrevistados han de hacer frente a las cámaras, ya sea esta la expresividad del peluquero del campo a quien Lanzmann lo coloca haciendo la misma tarea en un contexto distinto, o la entrevista a cámara oculta a un oficial de las SS. Así como en el caso anterior el espectador hacía un viaje metafórico a través de las imágenes, aquí lo hace sobre las vivencias cómo he dicho, pero además esclareciendo el punto desde el que se enuncia su relato.

Los protagonistas, los testimoniantes, no solo hablan sino que también callan, y ese callar es capturado por la cámara de una manera incisiva tratando de contar esa innarrabilidad de ciertos acontecimientos, o innarrabilidad quizás de la vivencia encarnada en el sujeto. No confronta al espectador con las calamidades de los hechos, sino con los efectos de tales calamidades en los sujetos. No documenta los hechos, sino las consecuencias de los mismos en sus protagonistas, siendo ésta otra forma de hacerlo. Los entrevistados aquí parecen dar cuenta de aquello que había señalado Walter Benjamin (1991: 2-3):

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos.

Se mezclan en el film lo que quiero llamar aquí no-palabras y silencios reflexivos. No-palabras como ese lapsus en los que el sujeto parece quedarse sin recursos lingüísticos para transmitir lo vivido, una realidad que desborda el campo de la palabra, la corporalidad se apodera del vacío del lenguaje, las palabras pueden transmitir los hechos pero no las sensaciones como acontece en *The act of killing* al sobrevenir náuseas al recordar ciertos hechos. Esta es una de las formas del silencio, más que silencio, auto-interrupción, mudez. Por otro lado el silencio fruto de un momento de reflexión, una introspectiva íntima respecto de lo vivido, un momento de ensimismamiento en el recuerdo, de asimilación del propio gesto de estar contando y compartiendo, testimoniando, como el caso del peluquero en *Shoah* cuando ante las preguntas de Lanzmann tarda en responder, rememorando lo vivido al tiempo que efectúa la misma tarea (cortar el pelo) que en el recuerdo desarrollaba. En este caso, un silencio reflexivo que lleva a no-palabras que terminan cristalizando en las lágrimas del testificante. Un silencio que más que hablar de la falta (de códigos apropiados para transmitir lo vivido), remite al desborde, al exceso, al avasallamiento del sujeto por la propia realidad vivida y por el hecho de estar teniendo que transmitirlo, saturación en el gesto de dar testimonio, también falta de códigos, es cierto, pero de una naturaleza distinta y digna de resaltar por tanto. Nos podría valer aquí usar la metáfora del ahogamiento, en donde esa imposibilidad de respirar puede venir por una falta de aire o por un exceso de líquido en los pulmones, depende del punto de vista, de la circunstancia. Al lenguaje parece ocurrirle lo mismo en determinados contextos en donde la

magnitud de lo que tiene para transmitir es de tal calibre que puede llevarle al silencio, a la imposibilidad de encontrar canales, códigos, mediante los cuales hacerlo.

Shoah quiere dar cuenta de esa particularidad de los hechos que se documentan pero desde la producción de algo nuevo. Sobre su propia obra recogía Enzo Traverso (2007) una entrevista realizada a Claude Lanzmann donde decía:

Shoah no es una película sobre el Holocausto, no es un derivado, no es un producto, sino un acontecimiento original. Guste o no a muchos (...) mi película no solo forma parte del acontecimiento de la *Shoah*: constituye a construirla como acontecimiento (Traverso, 2007: 60)

Los testimonios del film serían el sustrato de ese hábitat del testimoniante. Frente a este abordaje del habla (o silencio) como puro espacio de hábitat que incluso instituye una nueva forma de plasmar lo acontecido recurriendo a lo que del pasado se inscribe en los sujetos, es decir, la experiencia misma narrada desde el presente. Esto se muestra en el hecho de no recurrir a viejas fotografías o material fílmico pre-existente. Frente a esto valga recordar la postura de Ricoeur que nos habla del archivo como materialidad de la experiencia:

El archivo se presenta así como un lugar físico que aloja el destino de esta especie de huella que, con todo cuidado, nosotros distinguíamos de la huella cerebral y de la huella afectiva, es decir, la huella documental. Pero el archivo no es sólo un lugar físico, espacial; es también un lugar social. Ricoeur (2003: 219)

Ambas posturas no son contrapuestas necesariamente, pero para Lanzmann *Shoah* es: la *Shoah*, no es un derivado como menciona, es el hecho en sí, incluso llega a mencionar en una entrevista que recoge Traverso (2007: 60) que:

Si hubiera encontrado que existía una película –una película secreta porque estaba estrictamente prohibido- rodada por un SS mostrando cómo tres mil judíos, hombres, mujeres, niños, morían juntos, asfixiados en una cámara de gas del crematorio II de Auschwitz, si yo lo hubiera encontrado, no solo no la hubiera exhibido sino que la hubiera destruido. No soy capaz de decir por qué. Es natural.

Podría verse esto como una postura extrema del testimonio como territorio de vida que muestra el punto álgido al que puede aspirar separándose del fenómeno que dio pie al mismo, pero que ha fijado ya de tal manera esa experiencia al sujeto, que ha dado paso a ese espacio paralelo.

En el acto de documentar el testimonio se convertiría en el lugar social del habla del superviviente “yo sobreviví porque tenía que contar un cuento. Tenía que contar el cuento del paraíso de los judíos, Theresienstadt”, dice Murrelstein en *El último de los injustos*. La necesidad de contar lo ocurrido, de transmitir esa historia vivida, una suerte de emisarios encarnada en la figura del sobreviviente, muestra la pulsión por el testimonio que Lanzmann plasma en su film haciendo de los sobrevivientes, emisarios de realidades vividas.

La opción de no recurrir a documentos de archivo y centrarse en el testimonio muestra entonces una apuesta por ese lugar social de la narratividad o de la imposibilidad de la misma, del habitar el aparente espacio de imposibilidad vital. ¿Es pues éste el paso dado de la imagen a la

voz? ¿De la prueba al testigo...? ¿Es acaso el testigo contemplado como una prueba física de la experiencia?

Testimonio como re-vivencia

Dentro de este apartado quiero hacer referencia a una cuestión que me parece de sumo interés y que tiene que ver con la recreación de la vivencia que se intenta transmitir con el objetivo de documentar la experiencia. En este caso el ejemplo a analizar viene de la mano del film *The act of killing*, el más actual de los documentales que aquí trabajo y que pone en escena, nunca mejor dicho, la reproducción lo más fidedigna posible de los actos acontecidos en Indonesia durante los años 1965 y 1966 bajo un régimen dictatorial, por parte de los conocidos como gánsters, sujetos pagados por el propio régimen para matar y sembrar el terror en la población.

El director comienza el film mostrando que quiere hacer una reproducción, una escenografía, el acto de documentar se coloca así en las bambalinas del documental que quiere realizar, valga la redundancia, para confrontar a los sujetos, actores del documental y actores de la realidad que vivieron, con la historia que se quiere transmitir.

En *The act of killing* una de las ideas fuertes sobre las que pivota el film tiene que ver con la recreación de los acontecimientos, pero va más allá de ello, ya que en el propio ejercicio de la recreación, termina por operar en un registro medio entre los otros dos documentales que señalaba antes. Por medio de la recreación se intenta convertir al espectador en ese testigo de los hechos acontecidos, pero por otro lado, también con los testimonios de una parte de quienes protagonizaron los actos, en este caso los verdugos, construyéndose así la narratividad de lo ocurrido, hay algunas piezas de archivo pero solo provenientes de fotografías que puedan compartir los protagonistas.

El documental no escatima en bambalinas, es más las exalta, en un gesto que muestra además el afán de auto-representación que los protagonistas pretenden, consigue así hablar también del contexto actual en relación a lo sucedido, en este caso la de total impunidad. En todo momento exalta la labor de recreación que se está intentando llevar a cabo poniendo en evidencia el propio ejercicio de documentar que se pretende, presentando una especie de parodia de sí mismo.

Este documental parece mostrar a través de la técnica de la recreación, más aún con los protagonistas de los hechos, el exceso, el cariz surrealista de sujetos que además señalan que querían ser como los gánsters de las películas que miraban en el cine. El comportamiento de aquel entonces se basaba en ideas que sacaban de las películas de Hollywood y el documental que hoy intenta dar cuenta de aquellos hechos, es una representación de lo que en aquellos años ya representaban, se nos presenta así una especie de circularidad representacional.

Se plasma un exceso también en el modo de hablar de lo ocurrido, se recuerdan todos los detalles, se vuelve a los espacios pero no solo para que el sujeto hable desde allí, sino para que

represente lo ocurrido para que lo reviva interpretando incluso otro papel del que ocupó en aquel entonces.

La representación busca la fidelidad de los hechos en los recuerdos más nimios como la vestimenta, el escenario, teñirse el pelo o colocarse los dientes que faltan, ello parece acercar más los acontecimientos, los trae al presente, como diría uno de los verdugos: "Tenemos que mostrar que esta es la historia. Esto es lo que somos, para que en el futuro la gente lo recuerde".

Otro de los personajes/protagonistas dice también: "no importa donde llegue la misma" o también: "Tenemos que recrear esto correctamente" que dice uno de los verdugos a otro justo en el momento en el que van a representar una escena de tortura, al mismo tiempo que éste le explica al director como mataban a la gente para que no hubiera tanta sangre, ya que eso hacía que hubiera mucho olor cuando la limpiaban. Jean Baudrillard (1978) recordaba a Ecclesiastes cuando decía que "el simulacro es cierto", y estamos aquí asistiendo a una exaltación del mismo, lo curioso además de la situación es que es justamente uno de los verdugos el que aquí va a hacer de torturado, hay un traspaso de roles a un espacio que no ocupó, confronta así por tanto a los sujetos con sus mismos actos, al tiempo que nos remite al modo en el que los sujetos se ven a sí mismos.

Esta técnica de buscar una documentación por medio de la representación deja situaciones en donde parece confrontarse la cosificación del propio hecho que se intenta documentar, con la experimentación del hecho en el momento presente. Situaciones que dejan comentarios como los siguientes:

Ante la necesidad de un escenario:

- [una] buena ubicación para una escena de tortura...
- detrás de la escuela, en los antiguos baños
- pero los vecinos escucharán

El detener la representación de la escena de tortura por el llamado al rezo, o el interpretar un "fallo en la interpretación" al ver la grabación de una de las escenas de tortura: "fíjate, me estoy riendo, lo hice mal ¿no? fallo mío".

O también ante una recreación de una escena en donde atacan un poblado, al concluir dice uno de ellos: "lo que lamento, sinceramente, es que nunca imagine que la escena fuera tan horrible".

Confrontación incluso con un futuro, en donde dicen que la escena tiene que quedar bien para que la gente sepa que los crueles eran ellos, reconociéndose conscientes de que cualquier base para un juicio ha prescrito: "no es por miedo, es por imagen".

También así la apertura hacia un auto-cuestionamiento sobre las consecuencias de sus actos (no jurídico, sino más en términos sentimentales), posibilitado por la representación en el film y por la confrontación con el papel de sus víctimas:

¿Las personas que torturé se sintieron igual que yo aquí? Puedo sentir lo que la gente a la que torturé sintió, porque aquí mi dignidad ha quedado destruida, y el miedo aparece justo en ese instante (...) ¿o acaso he pecado Josh? Le hice esto a mucha gente (...) ¿Todo esto se volverá contra mí?

La necesidad de veracidad de las obras parece remitir a espacios diferentes, desde uno donde la prueba fotográfica era el centro irrefutable, a otro en donde la palabra oral de quien experimento los hechos es lo incuestionable, construyendo incluso la realidad de la que se quiere dar cuenta, recordemos el '*Shoah* es la *Shoah*', contribuye a construirla como acontecimiento" (Traverso, 2007: 60). El tercer paso, el de la representación, el acto de documentar en donde se crea también un producto, imbuido de una especie de viaje en el tiempo, con un pasado que se persona en la actualidad, y tiene que hacerlo bien. Es ese hacerlo bien del testimonio lo que cambia de anclaje en los tres periodos históricos que reflejan los documentales. En esto se centra el siguiente apartado, así como las formas de abordar esas experiencias límites del lenguaje.

Testimonio, archivo, habla, imagen

En el ejercicio de documentar he señalado en las páginas anteriores tres documentales que de alguna manera reflejan las tensiones presentes entre el archivo, el habla, la imagen, los silencios y el propio hecho de crear un producto, en este caso un documental. En este apartado la atención la focalizaré en la expectativa creada en torno al relato de la experiencia límite y la proyección que se crea sobre el sujeto que la encarna.

De aquella afirmación de Murlmelstein: "yo sobreviví porque tenía que contar un cuento. Tenía que contar el cuento del paraíso de los judíos, Theresienstadt", se desprende una de las cuestiones centrales con las que tanto el documental como el investigador social se encuentran en el contacto con los sujetos de su trabajo, y es la figura del emisario encarnado en los entrevistados. No en todos, por supuesto, pero sí al menos del buen testimoniante, quién se convierte así en el mensajero de una experiencia que sus oyentes no han vivido. Se crea entonces una relación en la que se espera que se dé testimonio de los hechos, y además que sea de una manera determinada, que encaje con la figura que el testimonio está destinado a construir, de ahí una de las tensiones producidas cuando éste no cumple con lo que se esperaba, con la imagen que se proyecta sobre este emisario, como lo señalara también Murlmelstein en *El último de los injustos*: "Cuando dentro de cien años se diga que los residentes del gueto eran unos santos, será la mayor mentira. Eran mártires, pero no todos los mártires son santos".

La cuestión, llegados a este punto, se aleja de aquella pregunta que se planteaba Gayatri Spivak (1998) sobre si puede o no hablar el subalterno, para cambiar su foco de cuestionamiento hacia el ¿Qué puede contar el subalterno? ¿Cómo puede hacerlo? ¿Sobre qué puede guardar silencio? Esto nos llevaría nuevamente a un debate que excede las pretensiones de este artículo, pero lo cierto es que el quicio en el que se ubica el testimoniante le lleva a traducir experiencias a

lenguajes comprendidos por los oyentes, al tiempo que esos mismos oyentes le demandan una forma determinada de escenificar ese testimonio, constricciones del propio acto, sin lugar a imposturas, como la que analizara Javier Cercas (2014) con el sonado caso de Enric Marco⁶.

Los documentales aquí analizados tratan de gestionar esta tensión creada en torno al testimonio de maneras diferentes, aún careciendo todos ellos de ese testimonio de la vivencia “integral” (Agamben, 2002). En los dos primeros casos, se bordea ese vacío social (Gatti, 2005), desde imágenes y narrativa que intentan construir una historia de los acontecimientos, hasta las entrevistas a los supervivientes, fuera cual fuera su condición, conscientes de la posición que ocupaban respecto de los acontecimientos. El tercer ejemplo, parece querer saturar ese vacío, desbordarlo para hacer patente el mismo. Solo una de las partes puede testimoniar, pero no hace solamente esto, sino que va más allá, lo reinterpreta. Didi-Huberman (2015), citando a Lessing recuerda la paradoja del grito de dolor esgrimido por Lacaonte plasmado en las artes, y cómo este gesto adopta la forma de hueco, ausencia en la escultura, y mancha de pigmentos que llenan el lienzo, exceso en la pintura, dos técnicas contrapuestas para representar un mismo fenómeno. Eso mismo parecen reflejar aquí los documentales, desde la ausencia o el exceso, siempre bordeando la capacidad de representar el vacío social.

Estos documentales crean un producto que bordean las posibilidades de representación, tratan de acceder a los acontecimientos desde distintos mecanismos, dejan huecos, todos lo hacen, fruto no solo de la técnica sino de los hechos que van a narrar. Tanto por bordear los límites de lo irrepresentable como por intentar saturarlo. Estos productos parten de un soporte, ya sean las imágenes o los propios testimoniantes, que terminan reflejando esa tensión del mutismo ante determinados acontecimientos y ponen sobre la mesa estrategias distintas de enfrentarse a ellas. En este gesto muestran también la imposibilidad de la técnica de acceder al espacio del vacío, quizás lo aborde mejor en algunos aspectos, pero intrínsecamente al mismo sabe que nunca lo va a conseguir.

Una tensión ante el mutismo sobre determinados acontecimientos que parece manifestarse en las propias personas que lo vivieron produciendo reacciones nada homogéneas, desde “comunidades emocionales” (Jimeno, 2007), de “testimoniantes” (Theidon, 2004) o personas que se niegan a contar o no lo hacen, tal y como se esperaba que lo hicieran, así como lo problemático que ello resulta para la praxis desarrollada en las Comisiones de la Verdad que se ponen en práctica tras determinados conflictos, como señalaba Priscila Hayner (2008).

El reto del habla es complejo y la imagen no parece ser siempre una opción posible, quizás tampoco recomendable, esa quizás sea materia de debate ético, pero lo cierto es que aquí veo en la combinación de ambas una mediación posible que penetre en la tensión ante ese vacío social, no como una solución al mismo, ya que este se encuentra inmerso en la paradoja, de

⁶ Enric Marco se hizo pasar por sobreviviente del campo de concentración de Mathausen, llegando incluso a ser presidente de la asociación la Amical de Mathausen, aunque con el tiempo se descubrió que no había estado allí, había sido un falso testificante.

que si lo miro directamente se llena: “El vacío depende de la observación y la observación directa del vacío es imposible. Lo llena. La única manera de acercarse a él es a través de las huellas que deja sobre la realidad plena” (Gatti, 2005: 9).

Estas apuestas audiovisuales no obstante sí contribuyen a rodearlo más sensorialmente, a centrar la tensión en los elementos visuales que el silencio provoca en quien lo sostiene, quizás el momento de traslación en el recuerdo hacia el espacio de lo vivido, del vacío producido.

Iniciaba la andadura por éstas páginas confrontando las maneras de concebir el material fílmico como opciones de documentación, en dónde más allá de la producción de material que recogiera testimonios en torno a lo acontecido, apelaran a formas diferentes de entender el propio trabajo de transmisión de los hechos. Tras todas estas páginas por medio, la reflexión nos lleva al cuestionamiento metodológico acerca de cómo trabajar con la difícil tarea de la producción de relatos en determinados contextos de pérdida del sentido vigente, catástrofe (Gatti, 2008; Lewkowicz, 2006).

Pérdida del sentido en este caso producida por violencias extremas que además se amalgamaban en un constructo de producción de terror en donde ese sin-sentido era el fin último de las acciones. Matar de la manera más 'eficaz y productiva posible'⁷, como ilustran los dos primeros documentales; causar terror, en el tercero de ellos. Auto-referencialidad de la pérdida de sentido que deja el relato, el testimonio, en la esfera de la descripción, al tiempo que un gran vacío (social y sociológico (Gatti, 2005). Ese vacío, silencios, gestos, muecas, hacen patente la dificultad de representar, pero es aquí también donde la apuesta audiovisual puede aportar un resquicio por donde aproximarnos a ese espacio del vacío, no para verlo, imposible, sino para bordearlo a través de los efectos que puedan apreciarse una vez que la palabra ha perdido su protagonismo.

Conclusiones

A lo largo de los tres filmes aquí señalados se encuentra presente un imperativo de: la gente tiene que saber, tal y como mantiene uno de los protagonistas de *The act of killing*. Se busca llegar a ello a través de distintos medios, como son los restos de archivo y las imágenes *Noche y niebla*, el relato, los silencios y los gestos en *Shoah*, o mediante la recreación, y también el relato, en *The act of killing*. En última instancia el documental como género cinematográfico, se presenta con esa intencionalidad, su fin último no es la producción artística, aunque también puede estar presente en las aspiraciones y ser una de las motivaciones, pero lo primordial es la reflexión sobre los hechos presentados incluso más allá de la mera documentación como recopilación histórica. Esa reflexión sobre los hechos pasados parece hablarnos de una sensación de deuda que se quiere al menos reconocer con determinados sujetos que en su

⁷ Utilizo aquí estos términos haciendo referencia al carácter de intencionalidad cuantitativa, del número de muertes, así como de los réditos que pretendían sacar con esas muertes, tal y como muestra el documental *Noche y niebla* y los productos que se querían producir a partir de esas muertes.

momento fueron apartados de la posibilidad de construir testimonio, o al menos no un testimonio oíble mientras acontecían los actos o persistía el clima que posibilitó los mismos. La reflexión sobre ese pasado se plantea pues como un conversatorio con el mismo.

La apuesta estética en cada caso quiere amoldarse a la coyuntura que se busca transmitir y terminan todas ellas por mostrar lo inasible de determinados escenarios, fundamentalmente de los que dejan al sujeto sin habla, el sinsentido de situaciones de extrema violencia, de “muchísima sangre y poco sentido” como diría Elsa Blair (2004) refiriéndose a las masacres así como las huellas, inscritas en el cuerpo de la víctima (Das, 1997), pero también como vemos, inscritas en los sujetos que la testimonian. Se trata de huellas no palpables, pero captables desde los relatos, o la imposibilidad de los mismos, que encuentran en el documental distintas maneras de hacer visible esa imposibilidad de habla. El silencio se materializa en las gestualidades, en miradas esquivas, en ceños fruncidos, ojos humedecidos por lágrimas que no terminan de caer..., todo ellos estados del silencio que hablan más de lo que una transcripción literal de lo dicho podría decir de ello, para conectar con el espectador desde ese estado del ser desde el que tampoco él podría hablar.

Los documentales nos remiten por una parte a la maquinaria en la que se introducía al sujeto que testimonia pero también abre el debate sobre la responsabilidad del sujeto dentro de ese espacio, que abordara ya Hannah Arendt (2007) y que aquí se trata de plasmar independientemente de la apuesta cinematográfica. El interés inicial de este escrito giraba en ver cómo la apuesta audiovisual trata de aproximarse a experiencias de dolor en donde el lenguaje se encuentra dificultado para poder transmitir lo acontecido, y sobre todo las huellas que ello deja en los sujetos. Tras estas páginas se plasman las dificultades a las que ha de enfrentarse este tipo de trabajo audiovisual, en donde siendo conscientes de las particularidades de los dos escenarios abordados en los filmes, el común de testimoniar sobre la extrema violencia, y sobre todo, las diferentes posibilidades de abordarlo por el medio audiovisual, muestran las variaciones incluso de perspectivas que pueden estar detrás del acto fílmico en sí, desde elaborar el trabajo como recopilación histórica (más próximo al trabajo de *Noche y niebla*), a confrontar a sujetos con un pasado traído a un presente, mediante sus mismos testimonios.

De formas diferentes estos filmes hacen frente a la complejidad del relato y quizás una de las imágenes más metafóricas viene de la mano del film de Oppenheimer. De alguna manera parece plasmar una transposición del espacio-tiempo, quizás de manera más clara por la re-vivencia de los actos. Ilustra lo surrealista de un abismo que coloca ante nosotros, una catástrofe del sentido. Casi profético, desde luego metafórico y perdónese aquí lo escatológico, uno de los protagonistas sufre arcadas en el que fue escenario de tortura, el que es ahora escenario de recreación. Arcadas, que no terminan de materializarse en vomito, ese, es también el abismo del sinsentido, de un lenguaje que puede aportar estética, pero no del todo la profundidad de lo acontecido. Y en esos actos en los que el lenguaje parece convertirse en

estética, aditamentos no del todo representacionales de lo vivido, sino más bien materialización de una convención social del habla, nos encontramos nuevamente con que éste vuelve a ahogarse en sí mismo frente a ciertos contextos. Arcadas que no se materializan en vómito, palabras que no terminan de decir, y en el mismo clima en el que ambos actos acontecen, narran desde la imposibilidad de narrar.

Agradecimientos

Para la realización de este artículo he de dar las gracias a María Nelly Estramil y Jorge Gerardo Ruiz por su lectura atenta, sus comentarios y apoyo.

Referencias

- Agamben, G. (2002). *El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-Textos.
- Arendt, H. (2007). *Eichmann en Jerusalém: un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Madrid: Taurus.
- Blair, E. (2004). Mucha sangre y poco sentido: La masacre. Por un análisis antropológico de la violencia. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 18(35), 165-184.
- Cercas, J. (2014). *El impostor*. Barcelona: Random House.
- Das, V. (1997). Souffrances, théodicées, pratiques disciplinaires, récupérations. *Revue Internationale des Sciences sociales*, 154, 661-621.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Blancas inquietudes*. Cantabria: Shangrila.
- Gatti, G. (2005). La teoría sociológica visita el vacío social (o de las tensas relaciones entre la sociología y un objeto que le rehuye). En A. Ariño Villarroya (coord.), *Las encrucijadas de la diversidad cultural* (pp. 177-202). Madrid: CIS.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Editorial Trilce.
- Hayner, P. (2008). *Verdades innombrables: el reto de las comisiones de la verdad*. Madrid: Fondo de Cultura Económica España.
- Jimeno, M. (2007). Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia. *Antípoda*, 5, 169-190.
- Lanzmann, C. (director) (1985). *Shoah* [documental]. Francia: Les Films Aleph, Historia, Ministère de la Culture de la République Française
- Lanzmann, C. (director) (2013). *El último de los injustos* [cinta documental] Francia, Austria: Synecdoche, Le Pacte, Dor Film Produktionsgesellschaft.
- Levi, P. (1989). *Los hundidos y los salvados*. Madrid: Muchnik
- Lewkowicz, I. (2006). *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- Lumière, L. (director) (1895). *Salida de los obreros de la fábrica* [documental]. Francia: Lumière.

- Lumière, L. y Lumière, A. (directores) (1895). *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* [documental]. Francia: Lumière.
- Mate, R. (2003). *Memoria de Auschwitz*. Madrid: Trotta.
- Oppenheimer, J. (director) (2012) *The act of killing* [documental]. Dinamarca, Noruega, Reino Unido: Final Cut for Real, Arts and Humanities Research Council, Danmarks Radio.
- Oppenheimer, J. (director) (2014) *The look of silence* [documental]. Dinamarca: Final Cut for Real.
- Resnais, A. (director) (1955). *Noche y Niebla* [documental]. Francia: Cocinor, Cosmo-Films, Argos Films.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235.
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Traverso, E. (2007). *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- Watzlawick, P. y Krieg, P. (1995). *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa.

Recepción: 8.1.2017

Aceptación definitiva: 7.2.2017