

Imágenes del horror en el cine contemporáneo

De lo irrepresentable a las imágenes del límite en el documental

Bruno Hachero Hernández

TESIS DOCTORAL UPF / 2018

DIRECTOR DE LA TESIS

Dr. Fran Benavente Burián

DEPARTAMENT DE COMUNICACIÓ



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Agradecimientos

A mis padres, por literalmente todo.

A Fran Benavente, por el privilegio que ha sido su guía en este camino.

A Lior Zylberman, por esas largas y luminosas conversaciones en un café de Buenos Aires.

A los que fueron mis profesores, y todavía hoy lo son. Este trabajo está escrito con su letra.

A los compañeros de la Biblioteca del Campus Poblenou de la UPF, fuente inagotable de ayuda y amabilidad, y del Departamento de Comunicación con los que he compartido estos cinco años. Y cómo no, aunque por pudor a dejarme alguno me permito no nombrarlos, agradezco a los amigos que, de una manera u otra, han sido parte de este largo proceso, los que estuvieron y siempre están y los que se echan las manos a la cabeza cuando les recomiendo una película. Esta tesis demuestra que algo de razón tienen.

Esta tesis ha sido realizada con el apoyo de un contrato de Personal Investigador en Formación del Departamento de Comunicación de la UPF (2014-2018). Agradezco a sus responsables, especialmente a la Dra. Núria Bou, la confianza y la oportunidad que me ha permitido llegar hasta aquí cobrando un sueldo por mi trabajo como investigador. Algo que, tristemente, es una suerte y una excepción en las primeras fases de la carrera investigadora.

Una parte de este estudio ha sido realizada durante una estancia en el Centro de Estudios del Genocidio de la Universidad Nacional Tres de Febrero de Buenos Aires (UNTREF, Argentina), bajo la tutela del Dr. Lior Zylberman, financiada gracias a una beca del programa “Iberoamérica: Santander Investigación” del Banco Santander. Agradezco especialmente al Dr. Zylberman, al Dr. Daniel Feiernstein y al resto de investigadores del Centro de Estudios del Genocidio, por su consejo y su interés en mi investigación.

Resumen

Esta tesis propone un estudio estético de la representación documental del horror en el cine contemporáneo, analizando cómo el cine articula modos puesta en escena para documentar genocidios, guerras, matanzas, crímenes o desapariciones. Proponemos estudiar las relaciones entre representación, historia y memoria del horror a partir de un análisis de las formas cinematográficas que los cineastas desarrollan para documentar acontecimientos — desde la Shoah al genocidio camboyano o la dictadura militar argentina, entre otros— que nos confrontan con la abyección propia del horror. Con una metodología basada en el análisis filmico, en una hermenéutica crítica de la imagen, este estudio pretende dilucidar la evolución formal de estas imágenes del horror en relación a la historia, la memoria y las propias posibilidades expresivas y reflexivas del cine.

Abstract

This dissertation proposes an aesthetic study on the documentary representation of horror in contemporary cinema, analyzing how cinema articulate modes of *mise-en-scène* to document genocides, wars, killings, crimes or disappearances. We propose to study the relations between representation, history and memory of horror from an analysis of the cinematographic forms that filmmakers develop to document events —from the Shoá to the cambodian genocide or the argentinian military dictatorship, among others— that confront us with the abjection of horror itself. With a methodology based in film analysis, in a critical hermeneutics of the image, this study aims to elucidate the formal evolution of these images of horror in relation to history, memory and the expressive and reflective possibilities of cinema.

Índice

Agradecimientos.....	iii
Resumen.....	v
Abstract.....	v
Índice.....	vii
1. Introducción.....	1
2. Tres puntales sobre los que armar una investigación.....	5
2.1. El horror.....	5
2.2. Lo irrepresentable.....	9
2.3. El documental.....	12
3. Hacia una estética de la ausencia.....	19
3.1. El cine ante el horror de los campos nazis.....	19
3.2. Muerte y refundación de la mirada.....	22
3.3. No has visto nada.....	25
3.4. Una moral de lo abyecto.....	27
3.5. Repensar lo visible: Farocki y Lanzmann.....	29
3.6. Lanzmann y la dramaturgia del testimonio.....	33
3.7. La vigencia de un régimen estético.....	38
4. Más allá de la frontera de lo irrepresentable.....	43
4.1. De la estética de la ausencia al horror contemporáneo.....	43
4.2. El giro subjetivo: mirar desde lo particular.....	46
4.3. El documental performativo.....	49
4.4. Performance y subjetivación.....	53
4.5. De la imagen intolerable a la <i>contraimagen</i>	54

5.	El archivo y el testigo en el siglo XXI	57
5.1.	Hermenéutica del archivo	58
5.2.	El <i>montaje crítico</i> de las imágenes	61
5.3.	Metodología del silencio: la mirada y el gesto en el archivo	67
5.4.	La palabra que ilumina la imagen: archivo y testimonio.....	73
5.5.	Problematizar el archivo de los perpetradores	75
5.6.	El encuentro como dispositivo: confrontar el archivo	79
5.7.	El gesto como deconstrucción del horror	82
5.8.	Filmar el testimonio del perpetrador	86
5.9.	Filmar la impunidad	90
5.10.	Fabulación del perpetrador	98
6.	La imaginación del horror en el documental animado.....	105
6.1.	La desfiguración ante el horror	108
6.2.	Trazar la realidad: la legitimación de un lenguaje	112
6.3.	La animación como figuración del recuerdo traumático	116
6.4.	La imagen intermediaria: la animación como velo.....	119
6.5.	La memoria que retorna y la que huye.....	122
6.6.	Distancia e inmersión en el horror	125
6.7.	Al encuentro de lo real	129
7.	Imágenes de la desaparición.....	137
7.1.	La búsqueda a tientas	139
7.2.	Inventar(se) en la memoria.....	144
7.3.	La mirada infantil hacia lo irrepresentable.....	147
7.4.	Ensayo de un filme documental.....	148
7.5.	Buscando la imagen perdida	151
7.6.	Negar lo irrepresentable	154
7.7.	Figurar la deshumanización	157
7.8.	El contraplano ausente	158

7.9.	La memoria como ensayo.....	160
7.10.	Poética de la memoria recreada.....	162
7.11.	La promesa imposible de la fotografía	165
7.12.	El gesto incompleto	168
7.13.	Lo irrepresentable como potencia	170
8.	Hibridaciones del horror	175
8.1.	Cercando el límite	175
8.2.	El cuerpo performativo.....	179
8.3.	El límite de lo irrepresentable	180
8.4.	Cuerpos documentales / Sujetos ficcionales	185
8.5.	La imagen crea el documento.....	190
8.6.	Diarios del horror.....	193
8.7.	Flores en tierra quemada	197
9.	A modo de conclusión	201
9.1.	<i>La imagen que me ve mirar</i>	203
	Bibliografía.....	207

1. Introducción

¿Cuál es el papel del cine ante el horror? ¿Cómo puede documentar el exterminio, la guerra, el genocidio, cuando todos estos acontecimientos desafían precisamente la posibilidad de una imagen, cuando no desafían, como lo hacía la visión abyecta de Medusa en el mito de Perseo, a la propia mirada?

Partiendo de esta cuestión inicial —cómo mirar el horror, cómo filmarlo, cómo mostrarlo—, la presente tesis se sitúa en un campo ampliamente estudiado y marcado por una serie de debates y discusiones en torno a la relación entre horror, arte y representación. En efecto, aunque el horror es un tema de investigación que recibe una atención creciente en los estudios fílmicos, sobre todo en relación a la representación de acontecimientos históricos o a la idea del arte como mediador para expresar el trauma, aquí nos interesa abordarlo, por un lado, desde el punto de vista del cine documental, esto es, de las imágenes de horrores reales, de acontecimientos abyectos, de testimonios o de violencia explícita; por otro, desde un enfoque estético, indagando en la relación entre cine, memoria y horror a partir de un análisis de las formas cinematográficas que diferentes cineastas ponen en práctica para enfrentarse a la memoria o la representación documental de acontecimientos abyectos. Como sostiene Jacques Aumont, “no solo el documental es inseparable de la ficción sino que, desde el punto de vista cinematográfico, es su estado más puro, ya que no tiene que preocuparse de producir una realidad, sino de *atraparla*”¹.

En cierto modo, la inquietud que anima esta tesis nace de mi propia experiencia como espectador ante las imágenes del horror, ante las lecturas de testimonios y las crónicas de acontecimientos terribles. Hay algo de inefable en todo ello, en las crónicas que se quedan sin palabras, en los testigos que enmudecen cuando emergen la emoción o la angustia y en las imágenes que tratan de mostrar sin que el espectador aparte la mirada. ¿Es ese carácter inefable algo propio de la experiencia estética de horror? ¿Es, quizás, un tópico que simplifica nuestra percepción del horror, que induce a situarlo como algo externo?

En su indagación sobre las imágenes de atrocidades y sufrimiento ajeno, Susan Sontag plantea cómo las mismas fotografías atroces pueden generar reacciones opuestas en función de su uso². También cómo la experiencia de mirar las calamidades que suceden en lugares lejanos es propia de la modernidad³: un modo nuevo de mirar no exento de problemas, de cuestiones a solventar. Precisamente, su libro termina planteando cierta limitación a las imágenes, y a nuestra propia capacidad de imaginarnos lo intolerable, estableciendo que ninguna imagen

¹ AUMONT, Jacques (2014). *Límites de la ficción*. Barcelona: Shangrila, p.41.

² SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara, p. 21.

³ *Ibid*, p.27.

(fotográfica) asegura su sentido, sin importar la voluntad del fotógrafo, pues “no parece haber modo de garantizar un espacio de recogimiento o contemplación en la actualidad”⁴.

Frente a este carácter inefable, inenarrable, inexpresable —sublime, en definitiva—, varios filósofos y pensadores han planteado alternativas teóricas, otros modos de pensar la imagen y el horror en un tiempo en el que la circulación y la ontología de las imágenes cambia vertiginosamente. Es lo que propone Georges Didi-Huberman cuando sostiene que, para saber, hemos de imaginar⁵. En su *Imágenes pese a todo*, el filósofo francés defiende que, frente a la *maquinaria de desimaginación* del horror, toda imagen, por fragmentaria o incompleta que sea, supone una rasgadura en el velo de lo inefable, una refutación a la pretendida *desaparición generalizada* (se refiere, concretamente, al genocidio nazi). Pero las imágenes son valiosas a condición de que sepamos mirarlas, interrogarlas, montarlas: “Las imágenes se vuelven preciosas para el saber histórico a partir del momento en el que se ponen en perspectiva en unos montajes de inteligibilidad”⁶. Se hace necesaria una *arqueología* de la imagen, un montaje dialéctico y también un trabajo de imaginación:

La imaginación no da la «proporcionalidad» del acontecimiento. Ésta trabaja en el núcleo mismo de la *desproporción* entre la experiencia y su relato. Es en este sentido que Gilles Deleuze —al revés que el célebre *dictum* de Adorno— invitaba a este pensamiento surgido directamente de Kafka: «La vergüenza de ser un hombre, ¿acaso existe mejor razón para escribir?». Como si la imaginación se animase precisamente cuando surge lo «inimaginable», una palabra empleada a menudo para expresar, simplemente, nuestro desconcierto, nuestra dificultad de comprender: lo que no comprendemos pero que no queremos renunciar a comprender —que no queremos, en cualquier caso, revocar a una esfera abstracta que nos liberaría fácilmente de ello—, estamos obligados a imaginárnoslo, y ésta es una manera de *saber pese a todo*. Pero también una manera de saber que sin duda comprenderemos en su justa proporcionalidad.⁷

Desde esta perspectiva teórica, que desarrollaremos a fondo más adelante, la presente tesis plantea un recorrido por la obra de Rithy Panh, Susana de Sousa, Harun Farocki, Albertina Carri, Joshua Oppenheimer y tantos otros cineastas que en los últimos años han abordado el horror desde perspectivas como la puesta en escena del testimonio, la apropiación y hermenéutica del archivo histórico, la filmación de lugares y restos, la animación, el autorretrato, la hibridación con la ficción o el ensayo audiovisual. Estrategias, todas ellas, que encuadramos en cierto giro subjetivo y performativo en la cultura que supone precisamente una apertura hacia nuevas posibilidades formales.

No pretendemos, en cualquier caso, establecer una topografía exhaustiva sobre el horror documental, ni desplegar una perspectiva histórica minuciosa sobre los horrores de la historia moderna. Nos proponemos, más bien, construir un estudio estético centrado en la forma

⁴ *Íbid*, p. 139-146.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, p. 17.

⁶ *Íbid*, p. 232.

⁷ *Íbid*, p. 235.

cinematográfica, en las imágenes del horror, sus mutaciones, sus relaciones con otras imágenes, partiendo de un variado corpus de obras contemporáneas para estudiar precisamente las relaciones que establecen con la historia del cine y las corrientes que la forman. Proponemos así el horror como un tema de investigación que nos permite establecer una mirada transversal en la historia del cine documental que lo confronte al límite que este constituye para la representación y el arte.

Si, como explicaba Walter Benjamin, nuestros propios modos de ver son históricos y cambiantes, ¿no supone el horror precisamente una ruptura con un régimen escópico determinado donde el acontecimiento abyecto desborda lo visible y resquebraja las convenciones representativas?

Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción, sensorial. Dichos modo y manera en que esa percepción se organiza, el medio en el que acontecen, están condicionados no sólo natural, sino también históricamente.⁸

Siguiendo a Benjamin, ante tal revelación la tarea del materialismo histórico sería “poner de manifiesto las transformaciones sociales que hallaron expresión en esos cambios de la sensibilidad”. Desde esta idea, cabe preguntarse por las derivas formales de la representación del horror en el cine documental desde una perspectiva histórico-figurativa: ¿Hay alguna relación entre los horrores de la historia, la representación y memoria de los mismos y una posible estética del horror? ¿Pueden entrecerse, a partir del estudio de las formas del horror en el cine documental, las variaciones en el régimen escópico del horror, esto es, en cómo el horror se hace visible, por tanto observable y pensable, en determinados momentos de la historia en una cultura determinada, o en función de las posibilidades expresivas de diferentes medios y tecnologías aplicadas al cine?

En definitiva, ¿cómo dirigir hoy una mirada al horror?

¿O acaso es el horror el que nos mira?

⁸ BENJAMIN, Walter (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos* I. Buenos Aires: Taurus, pp. 23.

⁹ *Íbid*, p.24.

2. Tres puntales sobre los que armar una investigación

2.1. El horror

El horror es un mal de la mirada. Se extiende por todos los sentidos —el temblor, la paralización, la náusea, los oídos que palpitan de miedo— pero se percibe por los ojos que miran. Desde el mito de Medusa, el de la mirada petrificada ante el horror, este motivo atraviesa la representación del horror desde la mirada enloquecida de Saturno devorando a su hijo en el cuadro de Goya hasta la mirada que nos alcanza desde el abismo de Bergen Belsen en *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1955), la mirada de Willard hundiéndose en los ojos del coronel Kurtz en *Apocalypse Now!* (Francis Ford Coppola, 1979) o las de los perpetradores indonesios tras unas gafas correctoras mientras un descendiente de las víctimas de sus matanzas les gradúa la vista en *The look of silence* (Joshua Oppenheimer, 2015). El horror desafía la mirada, y la arrastra hacia la pesadilla. El horror es una imagen que persigue al que la mira, que siempre vuelve y se escapa a la vez, como las olas que abren *La imagen perdida* (*L'image manquante*, Rithy Panh, 2013). Desde esa idea, la documentación cinematográfica del horror —la aniquilación, la desaparición, el crimen— se entrevé como una tarea persecutoria, la del cineasta que persigue una imagen, la de una imagen que persigue a su vez al que la mira.

El término horror, polisémico y problemático, puede referirse tanto a una emoción humana de miedo y aversión profunda frente a lo abyecto como a un género en las artes narrativas que explora precisamente temáticas y afectos de la representación que suscitan esta emoción. Su etimología latina lo relaciona con el estremecimiento, el erizamiento del vello, el temblor y el pavor¹. Frecuentemente relacionado con el terror, una emoción de miedo intenso frente a una amenaza, el horror constituye algo diferente, ligado no solo al miedo sino al rechazo extremo, a la abyección. Con frecuencia, en lo referente a la literatura, suele estar relacionado con fenómenos y seres sobrenaturales². La escritora gótica Ann Radcliffe los distinguía de este modo en relación a la literatura fantástica:

Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them. I apprehend, that neither Shakespeare nor Milton by their fictions nor Mr. Burke by his reasoning, anywhere looked

¹ Véase COROMINAS, Joan (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, p. 325.

² Como explica Noël Carrol cuando aborda la etimología del término, la raíz latina *horrere* significa, entre otras cosas, erizarse o ponerse de punta (en relación al vello que se eriza por el miedo). Como menciona el propio investigador, esta reacción fisiológica podía ser percibida como anormal. De ahí su vínculo con lo sobrenatural, con los miedos primordiales. Véase CARROL, Noël (1990). *The Philosophy of Horror*. London: Routledge, pp. 24-25.

to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between terror and horror, but in the uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreaded evil?³

Desde esta oposición, puede leerse una concepción positiva del terror, género en el que se trata siempre de defender la comunidad frente a una amenaza radicalmente externa, frente a un horror que constituye el *pavoroso mal* ante el que el alma sucumbe. Ambos fenómenos remiten de este modo a emociones diferentes: mientras uno refunda el sujeto frente a la alteridad absoluta, el otro lo quiebra desde una amenaza que le atraviesa desde su propio interior.

Así puede leerse *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, novela que para algunos augura los horrores del siglo XX. En ella Conrad construye toda una crítica alegórica al horror colonial a partir de un doble recorrido: por un lado el viaje que conduce a Charles Marlow río arriba hacia las profundidades de la selva hasta encontrar a un misterioso Kurtz engullido por su propia leyenda; por otro el propio descenso hacia las profundidades humanas más insospechadas que Marlow experimenta en su progresiva incursión hacia el horror del colonialismo más salvaje. En *Apocalypse Now* (1979) adaptación cinematográfica de Francis Ford Coppola, que traslada el argumento a la guerra de Vietnam y cambia al personaje principal por un joven capitán, Willard, enviado para terminar con las salvajes consecuencias de la demencia del coronel Kurtz, devenido en un líder bárbaro en las profundidades de la selva, la catábasis se apodera poco a poco de los personajes mientras remontan el río. Como observa Vicente Domínguez, “*Apocalypse Now!* acaba articulándose exclusivamente como una indagación de la tenebrosa oscuridad de raigambre bíblica donde solo habita el horror. De hecho, el viaje de Willard es un viaje al corazón de la oscuridad a través del horror”⁴. Domínguez relaciona el viaje de Willard con el descenso de Perseo a la morada de las Gorgonas. Si Perseo evitó ser petrificado evadiendo la visión directa de Medusa gracias al escudo de Atenea, que le permitió observarla a través de su reflejo, Willard se enfrentará cara a cara con Kurtz confrontando de manera directa el horror. De ahí el sentido de las escenas de apertura y clausura del filme, que siguiendo el análisis de Domínguez, condenan a Willard a la petrificación del horror:

En el último plano de *Apocalypse Now!*, sobre un fondo oscuro, negro, vuelve a aparecer la misma cara de piedra del principio. De pronto, en el centro del cuadro, emerge por fundido la oscurecida cara de Willard. Pero ahora, a diferencia del inicio, está boca arriba. Ya no hay una relación especular con la cara de piedra, como si ahora habitaran el mismo lado del espejo. El rostro de Willard se desplaza hacia la derecha y sus ojos y su cara se superponen a los ojos y la cara de piedra, confundándose ambas por un instante, hasta fundirse por completo. Al final, en la imagen, solo queda la cara de piedra, sin duda la cara de quien ha visto el horror y se ha petrificado.

³ RADCLIFFE, Ann (1826). “On the Supernatural in Poetry”, en: *New Monthly Magazine*, volumen 16, nº1, pp. 145-152, recuperado de http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe_sup.pdf. No encontramos, no obstante, que lo sublime sea una experiencia exclusiva del terror, y esperamos demostrarlo durante los diversos análisis de filmes que componen este estudio.

⁴ DOMÍNGUEZ, Vicente (2014). *The Horror! The Horror! Variaciones sobre Apocalypse Now!*. Barcelona: Rema y Vive, p. 40.

En la teoría de la abyección de Julia Kristeva el horror se manifiesta a partir de una caída original del sujeto, un residuo que se resiste a la simbolización. Por eso Willard se enfrentaba a sí mismo cuando desafiaba a Kurtz. Partiendo de la teoría psicoanalítica lacaniana, Kristeva elabora su teoría de la abyección tomando el concepto de *objet petit a*, aquel que precisamente estructura el deseo, y por tanto el orden simbólico en Lacan, para explicar cómo lo abyecto lleva al sujeto allá donde el significado colapsa, donde lo real traumático emerge. De este modo lo abyecto hace referencia, para Kristeva, a una represión primaria que interviene en la propia fundación del sujeto. Lo abyecto, por tanto, nos convoca desde un afuera radical pero también desde el interior pues nos devuelve a un estado anterior al yo.

Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo. Pero si el objeto, al oponerse, me equilibra en la trama frágil de un deseo experimentado que, de hecho, me homologa indefinidamente, infinitamente a él, por el contrario, lo *abyecto*, objeto caído, es radicalmente un excluido, y me atrae hacia allí donde el sentido se desploma.⁵

En su teorización, Kristeva relaciona lo abyecto con diferentes elementos que nos confrontan a la materialidad de la destrucción: la suciedad, el cadáver, la sangre; en todos ellos la muerte emerge por encima de cualquier significación dada, se arroja a los ojos en toda su materialidad traumática resistente a cualquier simbolización. El cadáver es, para Kristeva, el “colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida”⁶. De ahí que la caída que provoca la abyección provenga tanto del exterior como del interior, del núcleo mismo del sujeto. Desde este punto de vista, lo abyecto resquebraja la propia formación del sujeto y, de algún modo, solicita su redefinición. Si el horror comporta una emergencia de lo real que se resiste a la simbolización, veremos cómo sus afectos se manifiestan en la representación desde la revisión o renovación de lógicas figurativas a partir de una necesaria imposibilidad: la de mostrar aquello que no tiene imagen, como si la propia representación mostrara ese *agujero de lo real* al que Lacan se refería en su seminario *El síntoma*, y que sirve a Gérard Wajcman para detectar el “objeto del siglo”⁷ precisamente en el arte donde el vacío se hace presente a partir del acercamiento al horror.

En relación al arte cinematográfico, Noël Carrol construye su teoría estética del horror, referente ineludible en el estudio del género, remitiendo a autores tan heterogéneos como Mary Shelley, H. P. Lovecraft, Ridley Scott, George Romero o Francisco de Goya para dar forma a su concepto de *art-horror*, un “género cross-media y cross-artístico” que se define precisamente por explorar los afectos del horror en el espectador, y cuyas características y paradojas desgrana a partir del análisis de multitud de obras en esa línea. Carrol diferencia este concepto, que englobaría entre otros terrenos artísticos lo que en inglés se denomina como *horror film* y en español suele traducirse como cine de terror, de otro tipo de horror que

⁵ KRISTEVA, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI, p. 8 (énfasis en el original).

⁶ *Ibid*, p. 11.

⁷ Véase WAJCMAN, Gérard (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.

designa como *natural horror*, al que excluye de su teoría. Un concepto que sirve precisamente para designar un territorio inexplorado:

In fact, I coined the term 'art-horror' just to make sure that people didn't think I was talking about things like the Holocaust, or the horrors of the 20th century, or Leszek Kolakowski's notion of metaphysical horror.⁸

El estudio que se propone en estas páginas se sitúa precisamente en este territorio, en el mapa de los horrores del siglo XX y XXI. Diversos investigadores han enfocado su trabajo en las últimas décadas hacia el campo de la representación del horror en el arte, explorando los límites de la representación cuando se enfrenta a lo abyecto; reflexionando sobre la memoria y la fenomenología de las imágenes de archivo, su valor histórico y testimonial o sus posibilidades epistemológicas; planteando las posibilidades del cine como herramienta reparadora o mediadora, incluso como vía de investigación o reflexionando sobre la ética del cineasta, entre otros muchos enfoques. La línea de análisis que quizás ha sido más determinante para pensar el horror desde el pensamiento estético en las últimas décadas ha sido la de lo inefable o lo irrepresentable en relación al Holocausto, un concepto cuya evolución teórica parece auspiciar también una evolución en las artes representativas en relación al horror. Así lo explica Libby Saxton:

The idea that the Holocaust is beyond representation and the concomitant notions that it remains 'unspeakable', 'incommunicable' or 'incomprehensible' are being treated with growing suspicion. In the wake of interventions by Jorge Semprun, Gillian Rose, Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy and others, rhetorics of 'inefability' are rapidly losing critical currency. Broadly speaking, then, the focus of critical discussion and artistic invention has shifted from the question of whether the event could or should be represented to the question of how it might adequately or responsibly be represented.⁹

Lo que Saxton señala parece ser, precisamente, el declive de una cierta terminología teórica relacionada con los límites de la representación, o de lo representable, enfrentada al carácter inefable del horror. Un declive marcado, entre otras cosas, por el surgimiento de obras que en su abordaje al horror cuestionan la propia representación. Algo que nos proponemos estudiar en el cine documental, sin obviar lo interrelacionado que está en la contemporaneidad con otras artes, técnicas y discursos.

Así, más que la relación entre arte y emoción estudiada por Carrol y otros, nos interesa la relación entre ese horror *natural*, un horror vinculado a lo real, y el cine documental, leída desde la eclosión de la etnografía digital, el documental expandido, los nuevos medios y la propia historia del documental, aunque también desde esa idea que guía a Carrol de entrever las características de un posible género desde las obras que lo fundan, esto es, de desgranar las

⁸ CARROL, Noël (2015). "Paradoxes of the Heart: The Philosophy of Horror Twenty-Five Years Later : An Interview by Caetlin Benson-Allott", en: *Journal of Visual Culture*, vol. 14(3), pp. 339.

⁹ SAXTON, Libby (2008). *Haunted images: film, ethics, testimony and the Holocaust*. London: Wallflower Press, p. 7-8.

cualidades estéticas del horror a partir de sus manifestaciones concretas en películas que documenten sucesos atroces como genocidios, desapariciones forzadas, matanzas en masa, crímenes de estado o similares. Nos interesa ligar todo esto con la cuestión estética del horror, apoyada en la teoría de Kristeva e historizada a partir del límite de lo irrepresentable, que para Rancière constituye el núcleo del giro ético de la estética y la política del arte descrita en su célebre conferencia de 2004 en Barcelona¹⁰.

Para Rancière lo irrepresentable, lejos de constituir un límite o una prohibición que castre el arte, opera, precisamente desde el límite, en la dirección contraria. El filósofo manifiesta, en un texto publicado en 2001, cierta “intolerancia respecto del uso inflacionista del concepto de lo irrepresentable y la constelación de los conceptos vecinos: lo impresentable, lo impensable, lo intratable, lo irredimible”¹¹, contra la que plantea un estudio detallado de lo irrepresentable y sus efectos sobre el arte. Desde su teorización creemos que también puede explicarse el surgimiento de obras documentales que abordan el horror desde opciones formales renovadoras vinculadas al presente en el que se integran más que al pasado que abordan. Partimos de la hipótesis de que las imágenes del horror nos confrontan, de algún modo, con esa materialidad abyecta que describe Kristeva, que su impacto en el sujeto se traduce en un impacto en la representación, tal y como la plantea Rancière, que entabla una necesaria relación con la propia historia del arte cinematográfico y sus formas, pero también, cómo no, con nuestra propia mirada hacia los desastres de la humanidad.

2.2. Lo irrepresentable

En su estudio sobre *Oedipe*, la adaptación teatral del mito escrita y dirigida por el dramaturgo Pierre Corneille en 1659, Rancière presenta la cuestión central de lo irrepresentable cuando las artes figurativas tratan de alcanzar el carácter sublime del horror que la literatura construye desde el medio decir de la palabra, su particular reglaje entre mostración y significación. Entre las dificultades que Corneille tuvo para hacer representable en una obra teatral el mito de Edipo Rey, nos interesa especialmente la que tiene que ver con la literalidad impactante del horror. Así, el gesto de arrancarse los ojos de Edipo, tras descubrir que el hombre al que ha matado era su padre y la mujer que ha desposado su madre, desbordaría los límites de la representación quebrando precisamente “ese compromiso tácito entre el hacer ver y el no

¹⁰ Esta conferencia fue pronunciada en marzo de 2004 durante el ciclo “Geografías del pensamiento contemporáneo” organizado por el centro cultural CaixaFòrum. El texto completo puede consultarse en: RANCIÈRE, Jacques (2012). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual.

¹¹ RANCIÈRE, Jacques (2011). “Si existe lo irrepresentable”, en: RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías, p. 115-138.

hacer ver de la palabra”¹², por lo que el dramaturgo lo elimina de la escena. De este modo lo irrepresentable implica un límite en la representación, un límite que para Rancière supone un nuevo campo de posibilidades abiertas a la experimentación:

Lo irrepresentable expresa la ausencia de una relación estable entre mostración y significación. Pero esta desregulación implica no ya menos sino más representación: más posibilidades de construir equivalencias, de volver presente lo ausente y de hacer coincidir un reglaje particular de la relación entre sentido y sin-sentido con un reglaje particular de la relación entre presentación y retiro.¹³

Para el filósofo franco-argelino, “en la idea de lo irrepresentable, en efecto, suelen confundirse dos nociones: una imposibilidad y una prohibición”¹⁴. Por un lado, puede querer decir que el arte no puede dar testimonio del horror que pretende representar, que sus medios y posibilidades no alcanzan para captar y transmitir lo esencial del acontecimiento; por otro, puede referirse a un límite trazado a la representación que descansa en tres propiedades fundamentales del arte, a saber, su exceso de presencia (que traiciona la singularidad del acontecimiento), su estatus de irrealidad (que sustrae a lo representado su peso de existencia) y los afectos que genera a partir de su reglaje particular de distancias, inadecuados por lo grave y traumático de la experiencia que representa.

Por otra parte, tanto la imposibilidad como la prohibición convocan precisamente, según Rancière, un arte nuevo, un arte liberado de sus propias convenciones. Allá donde la representación convencional no puede enfrentarse al horror nace la necesidad de un arte de lo irrepresentable:

Se asocia entonces la tarea de este arte a la idea de una exigencia anti-representativa que establezca la norma del arte moderno como tal. De este modo, se establece una línea recta que va desde el *Cuadrado negro* de Malevich (1915), ratificando la muerte de la figuración pictórica, hasta el film *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), que trata sobre lo irrepresentable de la exterminación¹⁵

Kasimir Malevich negó y planteó la superación de los preceptos de la mimesis representativa en la pintura con su *Cuadrado negro*, como ya había hecho años antes Pablo Picasso con *Las señoritas de Avignon* (1907), que marca el comienzo del arte radicalmente moderno y a su vez preludia su etapa cubista. Décadas más tarde, el malagueño pintaría el *Guernika* (1937) para dar imagen al horror de la guerra que en ese momento acuciaba España y proyectaba su negra sombra sobre una Europa a las puertas del mayor desastre de su historia. Si con su obra denuncia Picasso negaba el academicismo de la perspectiva y su falso realismo en pos de una libertad formal y una nueva relación entre espacio y figura, como antes Malevich propuso desde su *suprematismo* la reinención de los propios elementos formales que constituyen la base

¹² *Ibid*, p. 119.

¹³ *Ibid*, p. 138.

¹⁴ *Ibid*, p. 115-116.

¹⁵ *Ibid*, p. 119-122.

de la pintura: línea, forma, color... ¿de qué manera instituye *Shoah*, más de medio siglo más tarde, una reinención del propio medio cinematográfico en su vertiente documental? Como el urinario de Duchamp, la obra de Malevich adquiere su importancia en la historia del arte no tanto en función de su calidad artística o su técnica como, precisamente, por situarse a la vanguardia de una ruptura con un determinado canon. Desde ella se abre un nuevo territorio de posibilidades figurativas para el arte y el pensamiento estético. Son, de algún modo, obras que presagian y posibilitan un futuro, más allá de que su advenimiento se produzca o se vea truncado o relegado a espacios marginales.

En *Los desastres de la guerra* de Francisco de Goya (1810-15), una serie de grabados (que analizaremos más tarde) dedicada a los horrores de la Guerra de la Independencia española contra Napoleón, el pintor tensaba al límite el modelo del realismo academicista enfrentándolo al horror más descarnado —de algún modo, estamos ante el equivalente pictórico de aquellas minuciosas descripciones del genocidio americano hechas por Fray Bartolomé de las Casas¹⁶—. Goya refleja en sus estampas todo tipo de situaciones horribles —desde brutales agresiones y linchamientos hasta violaciones, torturas y profanaciones, pasando, cómo no, por el hambre y la miseria— mediante un grabado de impactante realismo. A ello añade el texto que comenta o matiza la imagen, aunque toda la estrategia consiste en el impacto visual, en mostrar de manera descarnada los horrores de la violencia bélica.

Algo que continúan explorando los foto-libros sobre la guerra posteriores a la Primera Guerra Mundial¹⁷ desde una perspectiva diferente del montaje y la escritura, y también de la propia capacidad crítica de las imágenes. Si en Goya la palabra era un comentario añadido a la imagen, estas obras oponen la una a la otra, generan una contradicción. *Guerra a la guerra* (*Krieg dem Kriege*, 1924) de Ernst Friedrich fue una de estas obras que mayor repercusión logró, combinando fotografía y texto para revelar o contradecir el sentido de la imagen, para proponer una lectura al espectador basada en el montaje, en la combinación de elementos. Como señaló Susan Sontag en su reseña al libro, Friedrich no comete el error de pensar que las imágenes hablarían por sí mismas¹⁸. Estrategia que lleva a la configuración de un determinado Atlas del horror, estructurado en base al montaje, en la que Bertolt Brecht profundizaría durante la Segunda Guerra Mundial confeccionando, en un complejo trabajo de montaje dialéctico y comentario crítico, su *ABC de la guerra* (1955), un compendio de imágenes bélicas que componen un alegato contra el horror, un ácido comentario político y una operación figurativa que busca mostrar la propia esencia del acontecimiento, esto es, el absurdo de la (auto)destrucción de lo humano, a través de una representación en la que se revelen sentidos contradictorios.

¹⁶ Véase DE LAS CASAS, Bartolomé (2006). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Medellín: Universidad de Antioquia.

¹⁷ Véase SÁNCHEZ DURA, Nicolás (2000). “Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger”, en: SÁNCHEZ DURA, Nicolás (Ed.). *Ernst Jünger. Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universitat de Valencia.

¹⁸ SONTAG, Susan (2002). “Ernst Friedrich, *War against war* (1924)”, en: *The New Yorker*, 9 de diciembre de 2002.

En los cuerpos desnudos y devastados de Goya conviven la belleza de proporciones armónicas con el horror de la tortura y la desfiguración. El canon se corrompe cuando desciende del ideal al horror, de la representación armónica a la realidad de la violencia más cruenta. La pintura documenta la destrucción de la guerra, sentando las bases de lo que décadas más tarde abordará el fotoperiodismo de guerra desde sus propios códigos aunque con una iconografía heredada. Si los *Desastres* constituyen el culmen del realismo pictórico pervertido por el horror, el *ABC de la guerra* brechtiano lleva la operación de montaje más allá y supera la petrificación de la reproducción del horror, de esas imágenes que operan entre el goce perverso y el espanto paralizante, a través de la palabra crítica y el trabajo de montaje, de interacción entre palabra e imágenes. Es la palabra, la poesía brechtiana cargada de dolor y resistencia, la que hace hablar a las imágenes desactivando toda intención heroica o ejemplarizante para, siguiendo a Didi-Huberman, definir una posición frente al horror y frente a la propia historia¹⁹.

Si tal y como Rancière sostiene, lo irrepresentable es a menudo un concepto que se esgrime para no tener que pensar las imágenes —con frecuencia, lo irrepresentable constituye un arma de doble filo, un recurso retórico que esconde una hipérbole injustificada que invalida la representación—, en esta investigación nos interesa porque plantea, como en las obras analizadas, un límite para la imagen y la representación, pero un límite que precisamente constituye toda una apertura de posibilidades para el arte, que desvirtúa la legitimidad del canon establecido para abrirse a otros modelos de representación donde una figuración de lo abyecto es posible. Nuestra hipótesis, siguiendo a Rancière, es que si bien puede tomarse esta categoría como válida, pues sirve para jalonar un determinado territorio en la cultura y el arte y, sobre todo, detecta determinado efecto en la representación, debe repensarse lo irrepresentable en relación a la propia práctica artística, no tanto a sus límites como a sus posibilidades.

2.3. El documental

Para repensar el horror desde este corpus contemporáneo de obras esta tesis parte de otro concepto problemático, el del documental, que Guy Gauthier señalaba como un “objeto fílmico mal identificado”²⁰. A pesar de que el concepto de documental remite a un campo más o menos reconocible en la historia del cine, la crítica, la distribución y la exhibición cinematográfica²¹, la

¹⁹ Véase DIDI-HUBERMAN, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.

²⁰ GAUTHIER, Guy (2015). *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Armand Collins.

²¹ Campo que, a nuestro entender, ha experimentado una expansión en las últimas décadas, abandonando su marginalidad para irrumpir en espacios como festivales de cine, salas comerciales, premios cinematográficos de prestigio, academias de cine y otras formas de distribución audiovisual ligadas al entretenimiento y la difusión cultural.

aparente oposición entre documental y ficción ha sido frecuentemente criticada en las últimas décadas tanto desde la teoría como desde la práctica cinematográfica y audiovisual, y la definición de ambos conceptos suele ser problemática. Domènec Font veía esta oposición como una estructura propia en la historia del cine que recogía los postulados culturales de cada época. En su seno se define, según Font, el propio documental²². Esta misma oposición forma parte de la concepción clásica del documental, según Antonio Weinrichter, que se complementa con la idea de que el documental constituye una representación de la realidad²³. Si Weinrichter ve problemática esta doble conceptualización, Gauthier ha calificado la oposición entre ficción y documental frecuentemente como “banal y no científica”²⁴. El teórico francés postula que el documental testimonia una intervención en la realidad, producida en el rodaje (esto sería discutible en el caso de películas realizadas a partir de archivos, entre otras), que el montaje puede aclarar u oscurecer, esto es, *documentalizar* o *ficcionalizar* (el autor, finalmente, tampoco queda libre de la propia oposición que critica). De este modo, el documental “es transparente al proceso de producción, no por algún rasgo de inocencia, sino porque la transparencia, aquí, tiene también que ver con la enunciación (mientras que las hacemos jugar sistemáticamente en contra una de la otra)”²⁵.

El rasgo definitorio del documental, de un modo u otro, sería un vínculo primigenio con lo real —con el otro, cuando se da el caso— que se da en el rodaje, y que luego puede tomar forma a partir del montaje. De igual manera que, como sostenía Domènec Font, “la credibilidad ficcional de un film depende en buena medida de la consistencia documental de sus imágenes”²⁶, veremos como la ficción puede devenir de recurso de puesta en escena en dispositivo para interrogar a la realidad en el cine documental. En definitiva, es quizás la misma oposición la que ambos teóricos detectan en historia del cine, aunque para Gauthier no es ontológica, sino formal. Mientras teóricos como François Niney entienden esta oposición como una escala de grados²⁷, donde cada film se sitúa en función de su propia hibridación de estrategias, otros como Michael Renov han afirmado, refiriéndose a ficción y documental, que “ambos dominios habitan uno dentro del otro”, pues el documental recurre en su expresión a los tropos de la ficción, es decir, a un determinado lenguaje compartido con ella:

²² FONT, Domènec (2001). “Jean-Luc Godard y el documental”, en: *Anàlisi*, 27, p. 91-100.

²³ WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, p. 15.

²⁴ GAUTHIER, Guy (2013). “El documental narrativo. Documental/ficción”, en: *Revista online Cine Documental*, 7, p. 1. ISSN: 1852-4699. Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/gauthier_el%20documental%20narrativo_n7.pdf

²⁵ *Ibid*, p. 1.

²⁶ FONT, Domènec (2001). *Op cit*, pp. 94.

²⁷ En el prólogo al libro de Niney, José Antonio Meza describe cómo el propio Niney le explicaba que “la frontera entre ambos polos no existe como tal, sino que es una escala de grados. ¿A partir de qué momento un film es más un documental que una ficción? Si todo film puede ser un documento, y todo documento nos cuenta una historia, la frontera entre ficción y documental se vuelve difusa y etérea”. En: NINEY, François (2002). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre la realidad documental*. México DF: UNAM, p. 15.

I have argued, then, that all discursive forms —documentary included— are, if not fictional, at least *fictive*, this by virtue of their tropic character (their recourse to tropes or rhetorical figures).²⁸

Desde la concepción apuntalada en la teoría y obra de Vertov, y más tarde en las teorías de Bazin o Kracauer, de un cine que reproduce y revela lo real —recordemos que según la doctrina de Vertov “el *cine-ojo* es el cine explicación del mundo visible, aunque sea invisible para el ojo humano del hombre”²⁹— hasta la hibridación que se da hoy en el género, el debate sobre la definición y ontología del propio cine documental aún se mantiene y renueva con la propia práctica cinematográfica. Concepciones como las que defienden Renov o Niney desdibujan las fronteras entre ambos dominios y plantean el cine como una forma discursiva que puede moverse en ambos, aunque sus teorías no permitan pensar las diferencias entre ambos dominios. Si bien el pacto con el espectador es diferente según un film se catalogue y presente como documental o ficción, veremos cómo diversas obras plantean y renuevan esta problemática desde su propia concepción y distribución.

En un estudio titulado “What a documentary is, after all”, Carl Plantinga³⁰ argumenta que el documental forma parte de una categoría más amplia, la *no-ficción*, que incluye otros discursos audiovisuales diversos como pueden ser el cine corporativo, publicidad, cine educativo, experimental, ensayístico... Frente a todo ello, la definición clásica de John Grierson (el documental como tratamiento creativo de la actualidad) sirve, según Plantinga, para distinguirlo tanto de la ficción como de ese resto de discursos englobados en la *no-ficción* que, al no albergar necesariamente interés por la actualidad, poco tienen que ver con la práctica documental per sé.

En su texto, Plantinga examina dos concepciones clásicas del documental, la del registro indicial, esto es, aquellos films que basan su valor documental en el trazo de lo real que constituyen las imágenes, en su capacidad de registro del profílmico, y la del documental como aserción sobre lo real, donde el cineasta afirma una posición respecto al mundo a partir de su proyección en el filme, esto es, la oposición con la ficción se fundamenta en el propio discurso del filme más que en su confección, y por ello es crucial para la definición el papel del receptor: la audiencia. La primera de estas concepciones, según Plantinga, tiende a obviar el potencial creativo del documental mientras que la segunda lo define por su intención discursiva más que por sus características formales. Un breve recorrido por la historia del documental le sirve al teórico norteamericano para evidenciar las fallas de cada una de las teorías, frente a las que aporta la noción de *representación de veracidad expresa* como definición válida para lo que él

²⁸ RENOV, Michael (Ed.) (1993). *Theorizing documentary*. New York: Routledge, p. 7. Énfasis en el original.

²⁹ VERTOV, Dziga. “Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)”, en: ROMAGUERA y ALSINA (Eds.) (1998) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, p. 33. En otro texto incluido en el mismo volumen Vertov afirma que “la obra cinematográfica es el estudio acabado de la visión perfeccionada, precisada y profundizada por todos los instrumentos ópticos existentes y principalmente por la cámara que experimenta el espacio y el tiempo” (VERTOV en ROMAGUERA y ALSINA, *Op cit*, p. 43.)

³⁰ PLANTINGA, Carl (2005). “What a documentary is, after all”, en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 2, p. 105.

identifica como documental convencional. Esta concepción del documental se apuntala, por un lado, sobre determinada aserción del cineasta no solo en relación a la audiencia sino al propio medio cinematográfico y su uso en relación a lo representado; por otro, sobre formas de representación que se toman como veraces, y que varían en función de las convenciones representativas, el momento histórico y la propia cultura en la que se inserta la obra. Como apunta el propio investigador, esto poco tiene que ver con un supuesto valor de verdad del filme sino con *estrategias discursivas de lo veraz*.

La conceptualización de Plantinga tampoco aspira a establecer una definición totalizadora del documental, como él mismo reconoce en sus trabajos. En otro de sus estudios dedicados al tema incide sobre la relevancia del pacto con la audiencia —esto es, el aspecto ético— en la propia definición de lo que es un documental, de nuevo en oposición a la ficción:

But even if the “assertion” that I found to be characteristic of documentary is not a necessary property, but merely what audiences expect from documentaries, it still remains the most important means by which we distinguish the documentary from fiction at this historical juncture. [...] What distinguishes the documentary from fiction is the way a text is indexed and not necessarily certain techniques or textual characteristics though to be appropriate to the documentary.³¹

En 2007 los investigadores Josep María Català y Josetxo Cerdán editaron un doble número de la revista *Archivos de la Filmoteca* titulado “Después de lo real: pensar las formas del documental, hoy”. En la introducción al primer ejemplar, los editores dan cuenta del vigoroso renacimiento del documental en los años 90, después de un periodo de marginalización extrema tras su último impulso en la década de los 60. Català y Cerdán opinan que el desarrollo de equipos ligeros de rodaje supuso un cambio fundamental para un género que, a partir de entonces, experimentaría una compleja hibridación con otros discursos audiovisuales que desdibujaría definitivamente ese vínculo ontológico que la imagen cinematográfica mantenía con lo real. No obstante, señalan que

[...] es necesario no perder de vista que la verdadera grandeza del documental no reposa en su apego a la realidad, sino en el cúmulo de posibilidades que el medio ofrece de poder trabajar directamente con el flujo informe de lo real.³²

A esta premisa ontológica que señala que el documental trabaja con el *flujo informe* de lo real, al que por tanto hay que *dar forma*, Català y Cerdán suman, en la misma dirección de Plantinga, un presupuesto ético que trata de preservar y respetar ese vínculo, o al menos presentarlo de forma honesta al espectador.

³¹ PLANTINGA, Carl (1987). “Defining documentary: fiction, non-fiction, and projected worlds”, en: *Persistence of Vision*, 5(1), p. 53.

³² CATALÀ, Josep María y CERDÁN, Josetxo (2007). “Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy”, en: *Archivos de la Filmoteca*, No. 57, p. 13.

En un texto incluido en este mismo número, el documentalista e investigador inglés Michael Chanan ahonda en esta idea del auge del documental en las últimas décadas del siglo XX. En su estudio, Chanan vincula este auge con las exigencias crecientes de cierto sector del público que demanda discursos libres y críticos que aborden lo real más allá de la simpleza de las convenciones que imperan en los medios de comunicación de masas. De este modo, Chanan asocia el documental al espacio público en un contexto en el que los medios de comunicación de masas se alejan cada vez más de la realidad (o incursionan en lo hiperreal). Así, los documentales adquieren una función social imprescindible en relación a la esfera pública en la que se integran:

El documental [...] es político por naturaleza. Mientras toma forma, dirige siempre la cámara hacia los terrenos social, histórico y antropológico, espacios dominados por el poder y la autoridad de manera más o menos explícita, y cuando se proyecta, se dirige al público de un modo distinto al que emplea la ficción. [El documental] se dirige al espectador en cuanto ciudadano, en cuanto miembro de un colectivo y elemento constitutivo del espacio público puesto que es un cine íntimamente ligado a la esfera social. [...] Decimos que el documental es político porque invita a la sociedad a observar a sus propios individuos y sus propias preocupaciones.³³

Encontramos en la revisión de todas estas teorías una misma idea que Michael Chanan resume en una frase: “resulta imposible establecer una definición exacta de qué es el documental”³⁴. No obstante, parece claro que remite a un campo cinematográfico reconocible que adquiere su carácter propio en oposición a la ficción, que enriquece sus estrategias formales en íntima relación con ella, que experimenta una hibridación que lo acerca a otras sub-categorías de la *no-ficción* como el ensayo o el cine-diario, que adquiere una función social determinante en el espacio público y que la exigencia ética está en relación directa con su propia ontología, con esa idea de un pacto con la audiencia pero también de una declaración de intenciones respecto a la utilización del propio medio cinematográfico. Pero todas estas ideas no limitan las múltiples maneras que el documental puede desarrollar para interrogar a lo real, a pesar de que ciertas posturas teóricas como la de Bill Nichols, referencia ineludible en este campo de estudio por su conceptualización de los modos del documental, asocian este género con los “discursos de sobriedad”³⁵, vías de conocimiento que tienen cierto poder instrumental sobre el mundo y se relacionan directamente con la realidad histórica y social. En línea con lo que explica Chanan, nos parece que el documental se relaciona con estos discursos de manera muy estrecha, pero les da una forma concreta, y ahí reside su esencia: en dar forma cinematográfica a lo real.

Hoy en día el documental, aunque mantiene estas esencias, experimenta, por un lado, una hibridación sin precedentes con otros discursos de la *no-ficción* (y también con la propia ficción) antes mencionada; por otro, como afirma Michael Chanan, un determinado “giro hacia el

³³ CHANAN, Michael (2007). “El documental y el espacio público”, en: *Archivos de la Filmoteca*, No. 57, p. 94.

³⁴ *Ibid.*, p. 72.

³⁵ NICHOLS, Bill (2010). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, p. 36.

terreno de lo particular y lo personal”³⁶ que le aporta, en todo caso, más verosimilitud al género a partir de la inclusión de la figura del cineasta en el filme, con el giro autoconsciente que esto supone.

En este sentido, y teniendo en cuenta, como recuerda Chanan desde la semiótica³⁷, que la dimensión baziniana de la imagen no ha desaparecido del todo a pesar de la irrupción del digital, es decir, que aunque se haya desdibujado este vínculo, toda imagen de base fotográfica mantiene en cierto modo su doble consideración de índice e icono, nos resultan más fructíferas concepciones como la de Stella Bruzzi, que desecha este vínculo primigenio con lo real, critica radicalmente la idea extendida entre cierta crítica posmoderna de que la presencia explícita de la cámara destroza la autenticidad de todo documental y propone en su lugar una “nueva definición de autenticidad” en la que el documental se erige como facilitador de un “intercambio *performativo* entre sujetos, cineastas/aparato y espectadores”. De este modo, “el resultado de esta colisión entre aparato y sujetos es lo que constituye un documental —no la visión utópica de qué hubiera sucedido si solo la cámara no hubiera estado allí”³⁸. De este modo, el documental sería la obra resultante de una práctica cinematográfica orientada a dar forma a lo real, esto es, a representar la realidad desde las formas del cine —que, a su vez, pueden provenir de la ficción, del ensayo, etc—. Y fruto de esa voluntad de representar lo real encontramos la ética como un nodo fundamental de su definición, tanto en relación a los espectadores como en relación al propio uso del medio cinematográfico y el tratamiento de los sujetos que aparecen en el filme.

Desde esta idea de documental, más problemática y abierta, también más fructífera a la hora de emprender un análisis diacrónico de formas cinematográficas que emergen y evolucionan en diferentes obras, esta tesis plantea el análisis de obras como una manera de iluminar la propia evolución dialéctica en el campo del documental desde el vector de la representación y documentación del horror. Así, proponemos un recorrido desde las obras que fundan la mirada moderna hacia el horror hasta un vibrante corpus de obras contemporáneas donde las formas del cine encuentran nuevas maneras de enfrentarse a lo abyecto, problematizando de ese modo, al menos esta es nuestra hipótesis, la estética que domina durante la modernidad. Si la exigencia anti-representativa, en efecto, supone para el cine una ruptura con las convenciones formales en pos de una reflexión figurativa —como proponía Adorno en su dialéctica negativa³⁹: un pensamiento vuelto contra sí mismo, puesto en cuestión para adquirir el carácter de verdadero—, ¿no servirán las obras que abordan la documentación del desastre para establecer una topografía y una posible genealogía de una estética del horror en el cine?

³⁶ CHANAN, Michael. *Op cit*, p. 72.

³⁷ CHANAN, Michael. *Op cit*, p. 71.

³⁸ BRUZZI, Stella (2006). *New documentary. A critical introduction*. London: Routledge, p. 6-7.

³⁹ Véase ADORNO, Theodor (1990). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.

3. Hacia una estética de la ausencia¹

3.1. El cine ante el horror de los campos nazis

Hay dos principales afluentes estéticos de la documentación del horror en el cine moderno: el archivo y el testigo². Por un lado, la propia documentación de la guerra, las cámaras de 8mm y 16mm de Samuel Fuller, George Stevens y otros cineastas y camarógrafos de las fuerzas militares aliadas y soviéticas durante la II Guerra Mundial, avanzando hacia el interior de los campos, registrando las ruinas del horror, la supervivencia extrema, la distancia insalvable que les separaba de las miradas de los prisioneros de Falkenau, de Bergen Belsen, de Auschwitz, y que poco después se completarían con imágenes recuperadas de los propios archivos nazis, filmadas por operadores de las SS o por camarógrafos judíos enviados poco después a su muerte; por otro, y décadas más tarde, el testimonio filmado, el pasado que resurge cuando se alinean gesto y palabra, cuando se vuelve a los lugares donde sucedió el horror, cuando se exploran las ruinas otrora palpitantes de cuerpos y ceniza; un campo que se abre con *Shoah* y discurre después, como veremos, por otros sucesos posteriores. Ambos caminos llevan al mismo acontecimiento determinante para la cultura europea desde que los campos de exterminio fueran liberados en 1945: el genocidio nazi que aniquiló masivamente a millones de judíos, además de gitanos, comunistas, homosexuales y demás colectivos excluidos del ideal ario. El exterminio a escala industrial que abrió Europa en canal, que resituó los horrores de las matanzas coloniales en el mismo corazón del viejo continente y, conforme fue asimilado y pensado, llevó a revisar los parámetros y límites de la filosofía, la historia y, en definitiva, de toda ciencia social y humana.

El problema del Holocausto, su singularidad y los límites que (nos) impone(mos) a la representación, a la imagen, a la ficción, a la epistemología e incluso a la propia entidad del testimonio, han sido ampliamente estudiados en las últimas décadas y su influencia en los debates críticos en torno a las relaciones entre cine e historia, ética y representación o ficción y memoria histórica ha sido crucial. En el campo del arte cinematográfico es célebre la posición de Jean-Luc Godard, que en 1998 explicaba así como el cine había “faltado completamente a su deber” frente al horror nazi:

¹ Una versión previa de parte de la investigación de este capítulo ha sido publicada en HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2015). “Un agujero en el cine: de la estética de lo ausente al horror contemporáneo”, en: *Fedro, revista de estética y teoría de las artes*, 15.

² Que precisamente es el subtítulo de una obra de Giorgio Agamben dedicada al estudio del testimonio y la memoria de la Shoá a la que haremos referencia posteriormente.

Al no filmar los campos de concentración el cine ha dimitido. Es como la parábola del buen servidor que murió por no haber sido utilizado. El cine es un medio de expresión cuya expresión ha desaparecido. Sólo ha permanecido el medio.³

Para el cineasta francés, el cine había permanecido ciego a la desaparición de seis millones de personas. No había imágenes de las cámaras de gas —aunque Godard volverá a este asunto—, y por lo tanto no había *pruebas filmicas* del exterminio de los judíos, más allá del panorama desolador de los campos tras la liberación donde fueron filmadas gran parte de las imágenes que hoy conservamos. Es más, el exterminio fue posible porque no fue visto, porque fue relegado de lo visible incluso hasta más allá de su final. Desde entonces, según Godard, toda imagen filmada alude secretamente a esa falta, al igual que todo documento de cultura para Benjamin era también un documento de la barbarie⁴. Toda imagen pide, por tanto, ser montada. Ante las imágenes que quedan y que vinieron después, Godard plantea una duda ontológica, una crisis ética y estética: en cada imagen posterior late la ausencia de lo que no fue filmado a mediados del siglo XX. Del cine que había prefigurado la catástrofe “solo queda el medio”.

Es justo allá donde Godard sostiene que todo terminó para el cine —de algún modo así fue— donde, para otros, nació la modernidad cinematográfica que hacía de su herida virtud. Fue allá donde se puso en cuestión un modelo de representación que había de confrontarse a una ausencia intolerable. Todo final puede llevar a un comienzo, y la obra de Godard es sintomática precisamente de los huecos que ha dejado del cine y de las posibilidades de un arte herido por el siglo XX en pleno siglo XXI, en una ecología mediática en expansión, en lo que Lipovetsky y Serroy definían como “el siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática”⁵. Así lo aclara Rancière cuando afirma que las *Histoire(s) du cinéma* “quieren mostrar que el cine, con su vocación de presencia, ha traicionado su cometido histórico. Pero la demostración de la vocación y de la traición constituye la ocasión de verificar todo lo contrario”^{6, 7}.

Es en esa precisa fractura de 1945 donde Gilles Deleuze detecta el acontecimiento que funda la eclosión de la imagen tiempo —intuida ya en los filmes de Ozu— en el neorrealismo italiano y más tarde en la *nouvelle vague*, y donde se plantea un territorio para el desarrollo de nuevas capacidades para el cine:

³ GODARD, Jean-Luc (1998). “Le cinéma n’a pas su remplir son rôle”, en BERGALA, Alain (Ed.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 1984-1998*. Paris: Cahiers du cinema, p.336.

⁴ BENJAMIN, Walter (2008). “Sobre el concepto de historia”, en: *Obras I*. Madrid: Abada, p. 309.

⁵ LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2007). *La pantalla global*. Barcelona: Editorial Anagrama.

⁶ RANCIÈRE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós, p.214.

⁷ Vale la pena, en este punto, recordar el análisis que Georges Didi-Huberman hace de las *Histoire(s)* de Godard, especialmente en torno al fragmento que monta una escena de Elizabeth Taylor y Montgomery Clift en las lindes de un lago en *Un lugar en el sol* (*A place in the sun*, George Stevens, 1951) con imágenes filmadas por el propio Stevens en la liberación del campo de Bergen-Belsen. Desde ese montaje se entrevé la necesidad de remontar las imágenes del horror en un movimiento incesante, en un gesto detenido, incompleto, que resitúa el horror en cada imagen posterior. DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Op cit*, p. 210-220.

Se cumplirá el presentimiento de Hitchcock: una conciencia-cámara que ya no se definiría por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las que es capaz de entrar. Y se torna cuestionante, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, según la lista abierta de las conjunciones lógicas («o», «pues», «sí», «porque», «en efecto», «aunque»...), o según las funciones de pensamiento de un cine-verdad que, como dice Rouch, significa más bien verdad de cine.⁸

Es allí donde el neorrealismo enfrentará a sus personajes a una humanidad deshecha, derruida; donde “ya no se representaba o reproducía lo real sino que ‘se apuntaba’ a él”⁹; donde, al fin y al cabo, nace ese nuevo personaje que Serge Daney veía en el cine de Alain Resnais: la especie humana herida, dolida. Lo real ya no es materia prima para la reproducción, sino un agujero hacia el que apunta la representación. En el colapso de la imagen movimiento, o su fatídico esplendor en los filmes nazis de Leni Riefenstahl, Daney describe *manutenciones humanas de masa* que tenían su trasfondo en los campos de concentración, en el *musulmán* despojado de todo atisbo de vida. La ruptura con el universo de la imagen movimiento constituye así, para Deleuze, mucho más que una mutación estética del cine; constituye una fractura ontológica:

La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo. Pues no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario, es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensar un mundo ni pensarse a sí mismo. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana.¹⁰

Ante lo intolerable, la propia mirada deviene en objeto de reflexión en la representación y el pensamiento deviene impotente ante un real que se le escapa. Nace la necesidad de esa dialéctica negativa que Adorno sería el primero en atisbar¹¹. Ante el horror, el sujeto se pone en cuestión a sí mismo a través de ese proceso de reconocimiento del otro (y por consiguiente de uno mismo) que opera en la mirada. Ante la incapacidad de la síntesis para dotar de sentido al horror, el pensamiento se vuelve hacia sí mismo revelando sus contradicciones. Y los mecanismos de representación del cine se ponen en cuestión ante un horror que desborda la representación convencional y pide, parafraseando a Rancière, otros reglajes entre lo visible y lo invisible, entre la palabra y la imagen, entre el gesto y la historia, precisamente aquellos que permiten atisbar la grieta.

⁸ DELEUZE, Gilles (1987). *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós, p. 39.

⁹ DELEUZE, Gilles (1995) *Conversaciones, 1972-1990*. Barcelona: Pre-Textos, p. 11.

¹⁰ DELEUZE, Gilles (1987). *Op cit*, p. 227.

¹¹ ADORNO, Theodor (1990). *Op cit*.

En su *Historias de la desaparición* Santiago Fillol también sitúa la Shoá como acontecimiento fundador de una mecánica figurativa inaudita que tiene su eco en la propia historia del cine¹². El análisis de las imágenes de la liberación y su uso de la puesta en escena —los americanos obligando a los habitantes de poblaciones cercanas a desfilarse ante los cuerpos arrasados— y el lenguaje cinematográfico —las panorámicas de Hitchcock tratando de establecer una causalidad donde había un agujero de sentido— le lleva a concluir que eran “miradas clásicas, caducando ante 1945”:

Luego vendría *Noche y niebla* de Resnais, y las inmensas *Histoire(s) du cinema* (1988-1998) de Godard: gestos de montadores, intentando corregir el registro de unas miradas que no habían sabido anticipar ni desmontar la lógica del horroroso proceso. Sus obras fueron más allá del consejo de Hitchcock, y comenzaron a intuir “la forma de la historia” que también el cine debía asumir, para escapar a la constatación del horror, y poder comenzar a pensar el horror. A pensarlo desde la forma de erigir, y realizar, una mirada.¹³

Si para Kristeva el horror es eso que enfrenta al sujeto a su propia disolución, lo convoca allá donde lo simbólico se deshace, en el caso del cine el límite representativo que constituye el horror conduce a la necesidad de replantear la propia mirada cinematográfica. El propio Deleuze observa en el neorrealismo cómo se hace necesario “que no sólo el espectador sino también los protagonistas impregnen medios y objetos con la mirada”¹⁴. Incluso la mirada a cámara ha sido estudiada¹⁵ por Antoine de Baecque como una de las formas propias del cine moderno que, para él también, nace de las imágenes de aniquilación en masa, de la atónita mirada que los supervivientes lanzaban a las cámaras de los soldados que les filmaban.

3.2. Muerte y refundación de la mirada

Es precisamente la mirada, o su imposibilidad, lo que Alain Resnais pone en cuestión en su fundacional *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1955). Filme que se ha erigido como canónico en la documentación del horror, particularmente sobre la experiencia concentracionaria fruto del proceso de deportación llevado a cabo por los nazis, a pesar de no mencionar, como han señalado numerosos investigadores, la palabra *judío* en todo su metraje¹⁶ ni desentrañar los entresijos del genocidio o las diferencias, absolutamente determinantes y clarificadas hoy en

¹² FILLOL, Santiago (2016). *Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch*. Santander: Shangrila, p. 167-189.

¹³ *Ibid*, p. 188.

¹⁴ DELEUZE, Gilles (1987). *Op cit*, p. 15.

¹⁵ DE BAECQUE, Antoine (2012). *Camera historica*. Columbia: Columbia University Press, p. 68.

¹⁶ Véase LINDEPERG, Sylvie (2010). “Night and fog. Inventing a perspective”. En: FRODON, Jean-Michel (Ed.). *Cinema & the Shoah. An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press, p. 71-92.

día, entre un campo de exterminio y uno de concentración. Como señala el historiador Álvaro Lozano¹⁷, la Shoá comenzó a ser estudiada en profundidad y extensivamente a finales de los sesenta, cuando comenzó a entenderse el verdadero alcance del método de exterminio nazi. Algo parecido a lo que ocurre con las imágenes, sujetas a una continua relectura en pos de desentrañar el conocimiento histórico que guardan.

Si bien la maquinaria nazi permanece oculta sus imágenes, *Noche y niebla* constituye un incuestionable alegato contra el horror concentracionario; según Sylvie Rollet, “la obra verdaderamente inaugural de una ‘poética de la Catástrofe’”¹⁸. El cortometraje de Resnais no puede ser leído fuera del contexto de semioscuridad de su tiempo, de la propia operación que el genocidio nazi efectuó sobre lo visible y lo figurable. Es precisamente un desafío a esa opacidad, un primer intento de rasgar el velo del exterminio masivo y ofuscado de millones de personas a partir de una investigación exhaustiva de las imágenes que quedaron¹⁹; es, también, un documento vinculado a su presente, a la violencia colonial que las tropas francesas desencadenaban en Algeria y la necesidad de plantear una reflexión sobre el horror en una Europa de posguerra. Si en 1945 los camarógrafos de las fuerzas aliadas se enfrentaban a un acontecimiento que, como apunta Pedro Payá, “les impediría volver a mirar como lo habían hecho hasta entonces”²⁰, diez años después Alain Resnais, el montador devenido cineasta, habría de enfrentarse al problema de cómo mirar esas imágenes, de cómo y qué *decir* con ellas para denunciar el horror del que habían sido arrancadas.

La operación de montaje —el gesto de montador, como señala Santiago Fillol— que Resnais utiliza para mostrar el horror del genocidio nazi confronta imágenes de un pasado inasible con otras filmadas en un presente donde apenas quedan huellas de lo ocurrido. En ese movimiento imposible, la palabra toma posición para definir una mirada y ponerla en cuestión al mismo tiempo, mientras la música compuesta por Hanns Eisler ejerce de contrapunto y desactiva el clímax desde el distanciamiento. La narración escrita por Jean Cayrol junto a Chris Marker erige eso que Sylvie Lindeperg llama un *testimonio sin yo*, una instancia donde se desvanece el sujeto para inscribir una memoria del nosotros, una reflexión colectiva.

Las imágenes que Resnais acumula durante años de investigación se recomponen en el filme mezclando momentos y localizaciones diferentes, buscando conformar un testimonio coral de un horror complejo cuyos mecanismos no se desentrañan. Sabemos que todos esos rostros que nos miran son víctimas del horror nazi, pero no sabemos desde donde nos lanzan su mirada. Son, en el fondo, imágenes que pierden parte de su significación particular para integrarse

¹⁷ LOZANO, Álvaro (2010). *El holocausto y la cultura de masas*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, p. 27-29.

¹⁸ ROLLET, Sylvie (2011). *Une éthique du regard: le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann, p. 45 (énfasis en el original).

¹⁹ Para más detalles sobre el proceso de investigación previo a la realización de *Noche y niebla*, véase: LINDEPERG, Sylvie (2016). “Paisajes al este: la investigación documental”, en: *Noche y niebla: un film en la historia*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

²⁰ PAYÁ LÓPEZ, Pedro (2015). “Auschwitz en Bergen-Belsen: la figura del testigo y los discursos cinematográficos sobre los campos en la inmediata posguerra, 1945-1948”, en: *Historia y Política*, 34, pp. 305.

como significantes de un alegato humanista contra un horror que, no obstante, permanece en la sombra²¹. De alguna manera, es la ficción, la literatura, la palabra poética y la distancia imposible entre la belleza de la música y la palabra y el horror descarnado de las imágenes la que nos otorga un lugar frente a todo ese horror, la que construye el filme sobre esas imágenes, la que se sirve de esos documentos del horror para construir el testimonio de una humanidad dolida. Como observaba Jacques Rivette, el tema del filme es su propia imposibilidad de mostrar lo que ha quedado enterrado en la invisibilidad:

Lo que hace que Resnais pueda permitirse ciertas cosas, y no otros cineastas, es que sabe de antemano todas las objeciones de principio que podrían hacerle. Más aún, estas cuestiones de justificación moral o estética, Resnais no solo las plantea, sino que las incluye en el movimiento mismo del film [...]. Y es por eso que Resnais logra sobrepasar este estado primero de la facilidad que hay en utilizar documentos. El tema mismo de los films de Resnais es el esfuerzo que debe hacer para resolver esta contradicción.²²

Serge Daney escribía que *Noche y niebla* era una película justa. Lo hacía en el célebre artículo *Le travelling de Kapo*, publicado en el cuarto número de la revista *Trafic*, en 1992, donde toma el pulso a un cine “íntimamente comprometido con el horror del cual apenas se levantaba” y, sobre todo, se define como crítico y espectador precisamente desde su mirada al horror, una mirada forjada por Resnais y Franju, por Duras.

[...] el cine —y solo él?— era capaz de instalarse en los límites de una humanidad desnaturalizada. Sentí que las distancias establecidas por Resnais entre el sujeto filmado, el sujeto filmante y el sujeto espectador eran, tanto en 1959 como en 1955, las únicas distancias posibles. *Noche y niebla*, ¿una película bella? No, una película justa.²³

Para Daney, Alain Resnais había sido el sismógrafo que captó el acontecimiento esencial de la modernidad, dando forma a las imágenes a partir de una ausencia radical que, desde entonces, se instalaría en el núcleo de toda mirada documental al horror. La mirada llevaba ahora el peso del horror:

La esfera de lo visible dejó de estar totalmente disponible: hay ausencias y huecos, vacíos necesarios y llenos superfluos, imágenes que faltarán siempre y miradas para siempre insuficientes.²⁴

Esta idea puede leerse también desde la otra orilla: por necesidad, la esfera de lo invisible se hizo presente, como atisbaría Jean-Luc Godard, en cada imagen que vino después.

²¹ Veremos como el trabajo de Harun Farocki, especialmente en *Respite* (2007), pone de manifiesto esta limitación de Resnais, cómo escucha a las imágenes desde el vaciamiento del dispositivo y el montaje interpretativo.

²² RIVETTE, Jacques citado en LINDEPERG, Sylvie (2010). *Op cit*, p. 227.

²³ DANNEY, Serge (1992). “El travelling de Kapo”, en: DANNEY, Serge (1998). *Perseverancia*. Buenos Aires: El amante, p. 25.

²⁴ *Ibid*, p.23.

3.3. No has visto nada

Tras *Noche y niebla* Resnais realizó su primer largometraje de ficción, *Hiroshima mon amour*, también una reflexión en torno a los límites de la memoria, lo indecible y los efectos del horror desde la historia de una actriz francesa y su amante japonés, al que acaba de conocer en Hiroshima mientras terminaba de rodar el filme que la mantenía allí. Ante su inminente marcha, la conversación que entabla con su amante se eleva como una introspección en su pasado conformando toda una reflexión en torno a los límites de la memoria y el lenguaje, del amor imposible atravesado por la distancia entre Hiroshima y Nevers. *Hiroshima mon amour* es una película sobre la imposibilidad de contar, sobre lo que no puede ser visto, sobre las heridas de la guerra y la memoria; es una película de personajes sin nombre que rebuscan su pasado en busca de sentido mientras huyen hacia un futuro incierto.

El diálogo escrito por Marguerite Duras para el comienzo del filme pone de manifiesto lo que el horror ha cercenado desde la propia imposibilidad de la mirada: “No has visto nada en Hiroshima, nada”, responde él a cada objeción de ella, que alude haber visto el hospital, la gente, la plaza... “No has visto nada”, sentencia él de nuevo, una y otra vez, evidenciando que hay algo que no puede ser visto. Junto a cada palabra, las imágenes también hablan: la secuencia se abre con cuerpos cubiertos de ceniza, cuerpos indeterminados, que se retuercen en una extraña agonía que poco a poco se funde con la agitación de dos cuerpos que se abrazan. La ceniza torna en sudor, reconocemos a dos amantes que en el flujo de la palabra recitada se ven interrumpidos por otras imágenes; los travellings recorriendo lugares diáfanos allá donde ocurrió el desastre, el recuerdo de las imágenes de archivo, el mausoleo de Hiroshima plagado de recuerdos impolutos de una ausencia hecha monumento. De nuevo la película linda entre un pasado inasible atisbado desde imágenes fragmentarias y un presente confrontado a una ausencia terrible. Y, sobre todo ello, la recurrencia de la voz que nos recuerda que no hemos visto nada en Hiroshima. La mirada puesta en cuestión.

De alguna manera, Resnais y Duras habían dado con una metáfora para abordar el horror usando la ficción como dispositivo. Así lo explicaba Jacques Rivette en el transcurso de una mesa redonda a propósito del estreno del filme organizada por *Cahiers du cinéma*:

[...] that is the theme of *Hiroshima*: a woman who no longer knows where she stands, who no longer knows who she is, who tries desperately to redefine herself in relation to Hiroshima, in relation to this Japanese man, and in relation to the memories of Nevers that come back to her. In the end she is a woman who is starting all over again, going back to the beginning, trying to define herself in

existential terms before the world and before her past, as if she were once more unformed matter in the process of being born.²⁵

Como si ofreciera al espectador la posibilidad del mismo gesto, Resnais conjuga en el filme una huida hacia delante que se enfrenta a la memoria del desastre, a la vida dañada. En esa huida desesperada, Él y Ella transitan el límite de lo irrepresentable, el mismo límite que transitaban los *travellings* a color sobre los campos diez años después de la liberación en *Noche y niebla*.
Escribe Daney:

Esas películas tenían por lo menos la honestidad de tomar en cuenta una misma imposibilidad de contar, la honestidad de reconocer un alto en la continuidad de la Historia, en el cual el relato se cristaliza o se desboca en el vacío. En ese sentido, no habría que hablar de amnesia o de represión sino de forclusión. Una palabra cuya definición lacaniana entendería más tarde: retorno alucinatorio de una realidad sobre la cual no fue posible establecer un juicio de realidad.²⁶

Estos “travelling sin sujeto”, tal y como los define Sylvie Lindeperg, se erigen como gesto cinematográfico que hace coincidir dos tiempos, que encaja el archivo en el presente y nos sitúa a su vez en él. Para François Niney constituyen

menos una proyección del espectador en el decorado que una penetración de su espacio interior. A contrapelo del aspecto turístico del documental tradicional, el travelling funciona aquí no como transporte a los lugares, sino como interiorización de una visión, recorrido de una memoria fatal y aleatoria, de la cual cada uno toma parte²⁷

Son estos mismos *travellings* los que Didi-Huberman pone en relación con los desplazamientos cámara en mano de Lanzmann en los diferentes escenarios del exterminio nazi filmados en *Shoah*²⁸. En ambas formas cinematográficas parece habitar una misma idea: la de reflejar el movimiento imposible de la historia en un presente yermo, el desplazamiento sobre un límite infranqueable. Eso que Daney relaciona con la forclusión lacaniana que nos devuelve de manera traumática a un pasado inasible, resistente a la simbolización. Imágenes que para Resnais conforman un presente en el que encajar las imágenes de archivo mientras para Lanzmann, como veremos, constituyen la figuración más exacta de la nada —lo que ha sido arrasado— que la palabra ha de llenar.

²⁵ RIVETTE, Jacques en VV.AA. "Hiroshima notre amour. Cahiers du cinéma 97, July 1959 (extracts)", en: HILLIER, Jim (Ed.) (1985) *Cahiers du cinéma. 1950s Neo-Realism, Hollywood, New Wave, vol 1*. London: Routledge, British Film Institute, p.63.

²⁶ DANEY, Serge (1992). *Op cit*, p. 30-31.

²⁷ NINEY, François citado en LINDEPERG, Sylvie (2016). *Op cit*, p. 94.

²⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Op cit*, p. 192-196.

3.4. Una moral de lo abyecto

En 1961 se estrena *Kapò* (Gillo Pontecorvo), precisamente una ficción de inspiración realista y reivindicativa ambientada en un campo de concentración. Inmediatamente, el filme recibe una durísima crítica de Jacques Rivette en *Cahiers du cinéma*²⁹, posiblemente uno de los textos más leídos de crítica cinematográfica desde entonces. En él, Rivette plantea la moral del cineasta en relación a sus mecanismos de puesta en escena cuando aborda el horror. El manierismo del que Pontecorvo hace gala al acentuar con un travelling-in el momento en el que el personaje interpretado por Emmanuelle Riva se suicida arrojándose a la alambrada electrificada le resultaba indigno y abyecto a Rivette:

Aquel que decide, en ese momento, hacer un *travelling* de aproximación para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada de éste en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio. [...] Hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas, sin duda. ¿Y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor? Más valdría en cualquier caso plantearse la pregunta, e incluir de alguna manera este interrogante en lo que se filma.³⁰

Varios críticos e investigadores han señalado que, en efecto, esa composición que describe Rivette no es exactamente la que se produce en la película, no existe tal angulación de la mano en el encuadre. También es cierto que este travelling es solo un ejemplo entre otros muchos elementos de la puesta en escena que revelan una ficción manierista construida sobre convenciones de género y gestos heredados, desde la música a los encuadres o el montaje.

En todo caso, la crítica de Rivette retoma aquel mantra de Moullet repetido por Godard de que todo travelling es una cuestión moral para destrozarse las elecciones formales de Pontecorvo, que ha tratado de poner en escena el horror nazi desde las convenciones del drama cinematográfico clásico, desde un paradigma representativo que no puede asumir el horror como un elemento más del teatrillo. Rivette desgaja las paradojas de un falso realismo que hace el exterminio tolerable al espectador. Nos encontramos ante una temprana manifestación de ese irrepresentable que Rancière teoriza en el arte: la certificación del canon resquebrajado y llevado al absurdo por banalizar el horror. “Unos no se plantean más que problemas formales, y otros los resuelven todos con antelación al no plantear ninguno”, afirma Rivette en la citada crítica, refiriéndose al convencionalismo formal de Pontecorvo. Frente a la obscenidad de este realismo, Rivette retoma a Resnais y presenta su *Noche y niebla* como obra ejemplar:

²⁹ Publicada en *Cahiers du cinéma*, n°120, junio de 1961.

³⁰ RIVETTE, Jacques (1961). “De la abyección”, en: DE BAECQUE, Antoine (2005) (Comp.). *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós, p. 37-38.

Entonces comprendemos que la fuerza de *Nuit et brouillard* procede en menor medida de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que se ofrecen a nuestra mirada los crudos hechos, reales, por desgracia, en un movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida, y casi impersonal, que no puede aceptar comprender y admitir el fenómeno. Se han podido ver en otras ocasiones documentos más atroces que los recogidos por Resnais; ¿pero a qué no puede acostumbrarse el hombre? Ahora bien, uno no se acostumbra a *Nuit et brouillard*; es porque el cineasta juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra.³¹

Es precisamente este artículo el que define la cinefilia y el ejercicio crítico posterior del joven Serge Daney, que aunque nunca llegará a ver el filme, encontrará en el travelling de *Kapò* un “dogma portátil”, como él mismo lo llamaría en 1992, para definirse como espectador. Daney ve la misma indignidad de Pontecorvo en filmes como *Portero de noche* (*Il portiere di notte*, Liliana Cavani, 1974), que cuenta la relación sadomasoquista que se establece entre una prisionera judía y un oficial nazi del campo en el que está internada, con el que se reencuentra después de la liberación. Frente a ello, el temblor y el pudor de Kenji Mizoguchi apartando la cámara ante la imagen del horror en *Cuentos de luna pálida de agosto* (*Ugetsu monogatari*, 1953) demuestra una manera de filmar que recupera lo humano integrando en la propia escena la fragilidad de la mirada ante lo intolerable.

Si lo irrepresentable constituye una frontera infranqueable para la ficción convencional es porque estas películas no contemplan esa “imposibilidad de contar” que describía Daney a partir de Resnais. En términos de Rancière, nos encontramos allá donde la representación convencional se revela insuficiente o inadecuada y se hace patente la necesidad de un arte de lo irrepresentable que, como *Noche y niebla*, se inscriba en sus propias limitaciones, se ponga a sí misma a prueba y replantee las relaciones entre lo mostrable y lo visible. Si como sostiene Guy Gauthier, “todo documento llama a una crítica”³², ¿no será el propio arte de lo irrepresentable la condición preexistente para una moral de lo abyecto?

De alguna manera, *Shoah* es la obra que toma el relevo a *Noche y niebla*. Si la última constituye el canon moral a partir del que Rivette y más profusamente Daney desarrollaron una crítica de la abyección, un pensamiento de lo irrepresentable en el cine, la segunda no solo replantea la especificidad del acontecimiento —la destrucción planificada de los judíos europeos— sino que constituye un magisterio documental difícil de cuestionar en torno a la memoria del desastre que servirá para rearmar este pensamiento frente a filmes como *La lista de Schindler* (*Schindler's list*, Steven Spielberg, 1993) o *La vida es bella* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997), aunque su influencia ha llegado mucho más allá. Con *Shoah* se refunda la exigencia de un trabajo cinematográfico que se sitúe en el centro del inmenso vacío al que remite cada imagen, aquel que precisamente no tiene imagen. Jean-Luc Nancy relaciona en *La representación prohibida* esta exigencia antirrepresentativa con la propia operación desfigurativa del genocidio nazi. Para el filósofo francés,

³¹ *Ibid*, p. 37.

³² GAUTHIER, Guy (2013). *Op cit*.

la efectividad de los campos habrá consistido, ante todo, en un aplastamiento de la representación misma, o de la posibilidad representativa, de modo que aquello, en efecto, o bien no tiene como objetivo representar de ninguna manera, o bien somete a la representación a la prueba de sí misma: cómo dar presencia a lo que no es del orden de la presencia

De ahí que *Noche y niebla* se instale en sus propias limitaciones, de ahí que Claude Lanzmann componga el ingente archivo de testimonios que conforman *Shoah* desde la negación de la imagen de archivo y la búsqueda obsesiva de vías para dar representación a la propia aniquilación sin reconstrucciones, sin imágenes que por fuerza han de ser parciales e impotentes para mostrar el horror. Pero sobre todo, como explica Sylvie Lindeperg, se trata de recentrar el referente histórico, el exterminio nazi de los judíos europeos, desde una opción estética que le permita situarse en la herida abierta en el corazón de lo visible, esa herida que nos había mostrado Resnais, e intervenir en ella desde el presente, convocarla desde el testimonio de los supervivientes, de los que escaparon a la Gorgona, que habrán de tomar el lugar de los que ya no pueden testimoniar. Con todo ello *Shoah*, como observa Sylvie Lindeperg también sirve para refundar “la exigencia de una ética de la puesta en escena, consolidada y desplazada por una serie de debates y polémicas donde Lanzmann, contrariamente a la esfinge Resnais, ocupará todo su lugar”³³.

3.5. Repensar lo visible: Farocki y Lanzmann

En la introducción al volumen colectivo de referencia que él mismo edita sobre cine y la Shoá, Jean-Michel Frodon apunta que en los campos nazis no se llevó a cabo “simplemente una operación de aniquilación de cuerpos reales, asesinados y luego quemados, sino también un procedimiento de borrado del propio dispositivo de aniquilación en sí mismo”. Un proceso de aniquilación que a su vez borraba toda huella de su acontecer. Según esta idea, la propia Shoá fue “una tragedia de la humanidad en su relación con lo visible”³⁴. Una desaparición que no llegaba a aparecer del todo más que ofuscada en el lenguaje y las imágenes robadas.

Paralelamente a esta operación desfigurativa, como señala Didi-Huberman, se llevó a cabo cierto registro visual (había dos laboratorios fotográficos funcionando en Auschwitz)³⁵ y las imágenes que sobrevivieron, o que fueron tomadas en la época, mostraban algo que aún no sabíamos mirar, la marca de una mecánica figurativa inaudita. Esa es precisamente la paradoja que Harun Farocki explora en *Images of the world and the inscription of war (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1987)*, mostrando las fotografías aéreas que se tomaron de

³³ LINDEPERG, Sylvie (2016). *Op cit*, p. 230.

³⁴ FRODON, Jean-Michel (Ed.) (2010). *Op cit*, p.3.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Op cit*, p. 45.

Auschwitz, en la que ya se pueden detectar las cámaras de gas, todavía desconocidas cuando esas imágenes fueron tomadas. Como señala Sylvie Rollet, una misma cuestión une este filme con *Noche y niebla*: tanto Farocki como Resnais se preguntan, precisamente, por la visibilidad de la catástrofe³⁶. Pero si el primero se esfuerza en figurar el abismo entre presente y pasado, en Farocki, como observa Rollet, el pasado de las imágenes se inscribe en el presente de la enunciación, en ese espacio ensayístico desde el que el cineasta convoca las imágenes. La autora francesa describe su método como una “arqueología foucaultiana de la mirada”, que precisamente acaba por mostrar “la catástrofe de una mirada que faltó”³⁷.

Además de esta crisis de lo visible, que también afectó a las imágenes filmadas en la liberación³⁸, los propios testimonios que han sobrevivido —y que han pasado de ser mal vistos o relegados al ámbito privado a elevarse como narrativa histórica alternativa legitimada— inciden con frecuencia en la imposibilidad de encontrar palabras que se ajusten al horror vivido, algo que el filósofo italiano Giorgio Agamben ha designado como la *aporía del testigo*:

[...] lo que tuvo lugar en *los campos* les parece a los supervivientes lo único verdadero y, como tal, absolutamente inolvidable; por otra, esta verdad es, en la misma medida, inimaginable, es decir, irreductible a los elementos reales que la constituyen. Unos hechos tan reales que, en comparación con ellos, nada es igual de verdadero; una realidad tal que excede necesariamente sus elementos factuales: ésta es la aporía de Auschwitz³⁹

Algo común en los testimonios del horror así como en los intentos de representarlo o contarlo, según detectan José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski en su estudio sobre la representación de la masacre histórica⁴⁰, entre otros recursos discursivos o expresivos como las metáforas cinegéticas o infernales usados para reflejar su carácter abyecto. De ahí las polémicas surgidas en torno a la representación del Holocausto que han marcado gran parte del debate intelectual del siglo XX: desde las imágenes fetiche en ficción —el abrigo rojo de *La lista de Schindler* como epítome contemporáneo del travelling de *Kapò*— hasta la asunción posmoderna de que no debe haber límites morales para el arte o la expresión subjetiva, pasando por esa poderosa estética de la desaparición que ha abanderado Claude Lanzmann en el documental, y aún hoy sirve para continuar viejos debates en torno a lo irrepresentable y la pertinencia de mostrar ciertas imágenes. Es a partir de este debate, y de una marcada posición ética respecto al horror nazi y la posibilidad de abordarlo con imágenes, que Lanzmann, a

³⁶ ROLLET, Sylvie (2011). *Op cit*, p. 47.

³⁷ ROLLET, Sylvie (2011). *Op cit*, p. 56-57.

³⁸ Las filmaciones de los ejércitos aliado y soviético en los campos nazis, utilizadas parcialmente como evidencia durante los juicios de Nuremberg en un montaje titulado *Nazi concentration camps*, fueron custodiadas desde 1952 por el Imperial War Museum hasta que en 1984 una primera versión del filme *Memory of the Camps* fue estrenada en el Festival de Berlín. Al año siguiente, el filme fue emitido en televisión con el subtítulo *A painful reminder*. Los detalles de la producción y distribución tardía de este filme pueden consultarse en PAYÁ LÓPEZ, Pedro (2015). *Op cit*. y en COMOLLI, Jean-Louis (2010). “Fatal Rendezvous”, en: FRODON, Jean-Michel (Ed.) (2010). *Op cit*, p. 55-70.

³⁹ AGAMBEN, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pretextos, pp. 9.

⁴⁰ BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás (2014). *Cómo sucedieron estas cosas: representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, p. 12.

diferencia de Resnais, rechaza la vía del archivo como aproximación cinematográfica al horror histórico, y recurre enteramente al testigo.

Como explica Alberto Sucasas⁴¹, la paradoja central de *Shoah* es su voluntad de construir cinematográficamente sobre un fondo de ausencia radical y radicalizada —la brutal ausencia de los cuerpos exterminados, pero también la ausencia de imágenes impuesta por Lanzmann—, redefiniendo así el propio lenguaje cinematográfico. Esta praxis cinematográfica favorece lo que el investigador denomina como *figuras de la ausencia*, y sitúan al espectador en un límite entre lo infigurable y lo que, a pesar de no mostrarse, se hace visible. En este sentido, y sin ánimo de volver en los mismos términos sobre un tema ampliamente estudiado, sí quisiera resituar su importancia como obra fundadora de una poética del testimonio para la documentación del horror. Esta poética se funda en una puesta en escena que combina mecanismos de la ficción con una relación concreta y manifiesta con lo real filmado, materializada a través de la implicación y presencia del cineasta.

En sus más de nueve horas de metraje, *Shoah* presenta entrevistas, paseos y reescenificaciones con supervivientes y personas implicadas de diferente modo en el genocidio, intercaladas con largos desplazamientos cámara en mano por los lugares desolados otrora escenario del horror. La gesta que tomó más de una década a Claude Lanzmann conforma un filme inagotable, de cuyo metraje han emergido posteriormente los filmes *Un vivant qui passe* (1999), *Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures* (2001) y *El último de los injustos (Le dernier des injustes, 2013)*. Lanzmann hizo de sus opciones estéticas un dogma ético, una posición política y moral frente al horror nazi. Él mismo definía su obra como una “construcción sinfónica”⁴² o una “encarnación”⁴³ en la que los que testimonian “son literalmente los portavoces de los muertos. Este es el significado profundo del filme”⁴⁴. En todo caso, *Shoah* supone un acercamiento integral a la figura del testigo y a la forma del testimonio desde el cine.

Si los juicios de Núrenberg fueron, sobre todo, los de la imagen filmada como prueba y el testimonio sirvió para confirmar o desmentir hechos reflejados en la documentación analizada, el de Eichmann en Jerusalén, que para Annete Wieviorka constituye el nacimiento de la *era del testigo*⁴⁵, se basa principalmente en los testimonios íntegros y detallados de supervivientes y testigos. En su estudio sobre el testimonio de la Shoá, Wieviorka estudia las motivaciones políticas, el desarrollo de este proceso judicial y la cuidadosa puesta en escena televisiva⁴⁶ que se preparó para su emisión internacional. En efecto, si “todo juicio tiene también un aspecto correctivo o educativo, atrae la atención de la gente, cuenta una historia y

⁴¹ SUCASAS, Alberto (2016). “El pensamiento cinematográfico de SHOAH (Claude Lanzmann, 1985)”, en: BOUSO et al. (Eds.). *La pantalla ficticia: literatura y tecnologías de la comunicación*. Madrid: Sial Pigmalión, p. 111-162.

⁴² LANZMANN en FRODON, Jean-Michel (Ed.) (2010). *Op cit*, p. 94.

⁴³ *Ibid*, p. 99.

⁴⁴ *Ibid*, p. 96.

⁴⁵ Véase WIEVIORKA, Annette (2006). *The era of the witness*. New York: Cornell University Press.

⁴⁶ La investigadora incluso describe el proceso de selección de testigos como “un auténtico casting” (*Ibid*, p. 71).

contiene una enseñanza moral⁴⁷, el proceso de Jerusalén fue diseñado como un ajuste de cuentas con la memoria de un desastre que, por fin, era explicado en sus características fundamentales, apropiado por la principal comunidad que lo había sufrido y expresado desde el testimonio como narrativa donde se produce un particular encuentro entre lo individual y lo social, completando el discurso histórico con la suma imposible de esas historias de vida que reflejan el horror colectivo desde un punto de vista personal y subjetivo.

En su estudio, Wieviorka compara el testimonio de Simon Srebnik —el “niño cantor” de Chelmno— en Jerusalén con su aparición en *Shoah*. Allá donde Gideon Hausner, el fiscal del proceso de Eichmann, centraba sus preguntas sobre hechos y datos, Lanzmann dirige las suyas hacia el interior de la experiencia: le interesa saber cómo se sentían los sujetos, cómo percibían lo que pasaba y cómo lo asimilaban y podían vivir con ello. Le interesa la mecánica que animaba los acontecimientos, los pequeños detalles que anclan la memoria a lo real, que hacen tangible el horror. Así, las preguntas de Lanzmann profundizan en la experiencia activando una

[...] double reflection, absent from the Eichmann trial, in which the witness attempts to remember what he was thinking or feeling at the time and to reflect on what he is feeling today. The witness is the bearer of an experience that, albeit unique, does not exist on its own, but only in the testimonial situation in which it takes place. It must be recognized that, in a way, *Shoah* revolutionized testimony. It transformed it into something beyond the history of historians, into a work of art.⁴⁸

A esta doble reflexión que detecta Wieviorka, que relaciona el pasado al presente, al propio acto de testimoniar, podemos añadir una tercera reflexión que es precisamente la que Lanzmann toma como especificidad de su manera de tratar el testimonio en el filme: cierta desobjetivación del que testimonia, cuya palabra ha de dar testimonio por los que desaparecieron. De nuevo nos situamos cerca de ese *testimonio sin yo* que Sylvie Lindeperg veía en la voz que transita *Noche y niebla*, aunque aquí se pone en tensión con la propia corporeidad de un testimonio que se asienta en lo performativo, en tensión con el espacio. La puesta en escena aquí profundiza en la idea de lo inconmensurable a través de la interacción entre la palabra que relata lo acontecido y el lugar donde ya no quedan rastros, donde la propia desaparición ha desaparecido. Para Jacques Rancière, “la inadecuación entre el lugar vacío y el habla que lo llena da a la similitud un carácter alucinatorio⁴⁹. En ello influye el punto de vista de la cámara que, como señala el filósofo francés, magnifica el espacio insistiendo así en la desproporción de lo relatado.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 82-83.

⁴⁹ RANCIÈRE, Jacques (2011). *Op cit.*, p. 130.

En su estudio sobre la película⁵⁰, Shoshana Felman sostiene que el filme es, por una parte, testimonio de una catástrofe; por otra, es un filme que expande la capacidad de testimoniar. Son las mismas páginas en las que la investigadora desarrolla su concepto del *acontecimiento sin testigos* en relación a la Shoá:

Holocaust occurs as the unprecedented inconceivable historical advent of an *event without a witness*, an event which historically consists in the scheme of the literal *erasure of its witnesses* but which, moreover philosophically consists in an accidenting of perception, in a *splitting of eyewitnessing* as such; an event, thus, not empirically, but cognitively and perceptually without a witness both because it precludes seeing and because it precludes the possibility of a *community of seeing*; an event which radically annihilates the recourse (the appeal) to visual corroboration (to the incommensurability between two different seeings) and thus dissolves the possibility of any *community of witnessing*.⁵¹

Para dar testimonio de un acontecimiento tal, el procedimiento documental de *Shoah* se basa, como supo ver Rithy Panh⁵², en la organización de la palabra. Así es como Lanzmann plantea la documentación del desastre: desvelando con la palabra viva y la filmación de los lugares arrasados o rebrotados de verde que recubre las fosas y las ruinas, lo que precisamente no puede ser filmado, el testimonio callado de los desaparecidos. O, en palabras de Jean-Luc Nancy, “su aspiración era exponer la invisibilidad mediante los testimonios que nos fueran contemporáneos”.⁵³ De ahí que los recorridos cámara en mano de Lanzmann se sitúen en esos mismos lugares vacíos, en las mismas ruinas resquebrajadas que Resnais recorría con sus *travelings* entre el pretérito y el ahora yermo.

3.6. Lanzmann y la dramaturgia del testimonio

El propio tema de *Shoah* es lo irrepresentable del exterminio nazi, la brutal desaparición que supuso y la imposibilidad de elaborar un documento sobre ella. Para desafiar esta imposibilidad, Lanzmann emprende una obsesiva búsqueda de las “primeras veces”, de los acontecimientos fundadores que permitieron desarrollar el exterminio, y las sitúa en una cuidadosa organización temporal de los hechos. Aunque se niega a utilizar imágenes de archivo en el filme, y justifica enérgicamente su decisión alegando que estas son “imágenes sin

⁵⁰ FELMAN, Shoshana (1991). “In an era of testimony: Claude Lanzmann’s Shoah”, en: *Yale French Studies*, 97, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology, Part 2: 1980-1998 (2000), p. 103-150.

⁵¹ *Ibid*, p. 110 (énfasis en el original).

⁵² “Admiro profundamente el trabajo de Claude Lanzmann, basado en la palabra y la organización de la palabra. Ahí radica la genialidad de *Shoah*: permitir ver a través de las palabras”, en: PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama, p. 66.

⁵³ NANCY, Jean-Luc (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu, p. 30.

imaginación⁵⁴, sí emprende una búsqueda de huellas e indicios desde los que reconstruir lo ocurrido, desde documentos que lee a cámara hasta referencias, fechas y eventos que contrasta con diferentes testigos. Lanzmann es absolutamente preciso cuando filma documentos, como muestra Vicente Sánchez-Biosca en su análisis de esta escena:

En un pasaje de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), el historiador Raul Hilberg toma entre sus manos un sencillo folio amarillento: es una orden de ruta -dice- de un tren de la muerte. En el figuran horarios precisos, se mencionan nombres de estaciones, son enumerados los vagones, las unidades —es decir, los cuerpos— transportadas en su interior. El historiador descifra meticulosamente las distancias y las proyecta sobre el mapa imaginario de la deportación; lee las claves ocultas, como esas dos letras —LZ (leer Zug, tren vacío)— que esconden un concentrado del crimen, pues aluden a un ferrocarril cuyos vagones han sido descargados en Treblinka y regresa vacío. Hilberg no solo interpreta el documento; colma sus lagunas, perfora su impenetrabilidad burocrática y torna elocuentes sus silencios.⁵⁵

Es una escena que no muestra simplemente el documento, sino que ensaya su lectura, enseña las lagunas que esconde. Como Raul Hilberg con los documentos, Lanzmann filma el testimonio con especial atención a sus lagunas y es precisamente aquí donde utiliza recursos de la ficción para filmar cómo el que testimonia se encarna a sí mismo en su narrativa, se ahoga en sus silencios y se recrea en sus gestos. La ficción, particularmente la puesta en escena y la dramatización, se erige como herramienta mediadora de un testimonio que se expresa no solo en las palabras, sino en el *pathos* del que testimonia. Así lo describe Vicente Sánchez-Biosca:

Lanzmann confesó que las primeras entrevistas con los supervivientes y testigos eran de una total confusión, por lo que se vio obligado a transformar a los personajes en actores de su propio drama para obtener los primeros resultados. Mas los transformaba precisamente en los actores de unos papeles que estos habían efectivamente desempeñado en el pasado. Esta es exactamente la paradójica dramaturgia de Lanzmann.⁵⁶

En *Lo que queda de Auschwitz*⁵⁷, Agamben explora el horror desde la dimensión de lo inimaginable, desde la aporía del testigo que no puede testimoniar, que no puede dotar de sentido, simbolizar a partir del lenguaje, la experiencia del horror. Todo testimonio acaba

⁵⁴ LANZMANN en DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Op cit*, p. 168, aunque cabe mencionar que las ha utilizado en algún filme posterior, como *Sobibór*, de manera muy puntual. A raíz de esta decisión se produjo un célebre cruce de declaraciones entre Claude Lanzmann y Jean-Luc Godard en torno a lo que harían si encontraran unas hipotéticas imágenes que mostraran la muerte de judíos en las cámaras de gas (Godard aseguraba que tienen que existir, y que él mismo las podría encontrar con los recursos adecuados mientras que Lanzmann esgrime que, si existieran y llegaran a sus manos, las quemaría. Este debate, al que volveremos posteriormente, ha sido comentado por investigadores como Gérard Wacjman, Libby Saxton o el propio Georges Didi-Huberman.

⁵⁵ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2014). “El mudable semblante de las víctimas. Imágenes de la aflicción en Camboya (1975-2013)”, en: *Pasajes*, 44, p. 131-132.

⁵⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2001). “Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah”, en: *Revista Brasileira de História*, v.21 n°42, p.291.

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio (2000). *Op cit*.

encontrando en su centro una laguna, un vacío que, precisamente en su carácter intestimoniable, da cuenta del horror. En ese espacio imposible que intermedia entre el superviviente y la más absoluta desaparición se instalan los testimonios de *Shoah*, donde la cámara da cuenta de cómo ese vacío emerge en los testigos mientras su relato les lleva a encarnar su propio pasado. El propio Lanzmann, en sus memorias, reconoce que todos los testimonios que recogía durante la preparación del filme “se detenían en torno a algo central que me hacía daño aprehender”⁵⁸.

En la conocida escena filmada con un antiguo peluquero de las cámaras de gas, Abraham Bomba, este mecanismo de puesta en escena del testimonio resulta especialmente revelador. Bomba es un barbero que, al ser internado en Auschwitz, terminó cortando el pelo a mujeres y niños en las cámaras de gas instantes antes de su aniquilación. Lanzmann cuenta⁵⁹ cómo lo encuentra en Nueva York, donde aún ejercía su oficio, durante los preparativos del filme. Dos años después, cuando vuelve para rodar, Bomba se ha retirado y vive en Tel Aviv, Israel. Para filmar su testimonio, Lanzmann decide alquilar una peluquería donde situar la entrevista, entre peluqueros y clientes reales que entran y salen del establecimiento sin saber muy bien qué está pasando. La instrucción del cineasta es simple y precisa: “haga *como si* estuviera cortando el pelo”⁶⁰. Entonces comienza su testimonio, que al principio se resiste al propio flujo de la palabra. El barbero guarda silencios entre cada frase y las expresa sin mirar al cineasta ni a la cámara, distraído en los gestos. Parece contenerse, pero Lanzmann le presiona, le empuja a testimoniar. Bomba entonces cuenta la historia de un compañero que ve entrar en la sala a su esposa y hermana, a las que tiene que cortar el pelo sin decir nada, sin despedirse, conociendo perfectamente cuál será su inminente final y alargando mínimamente ese último momento de familiaridad antes del aciago destino que les espera, y que no puede revelarles. Su propio testimonio le hace derrumbarse, pero Lanzmann le obliga a hablar, le impide refugiarse en el llanto. Bomba al principio se muestra impotente, pero finalmente su testimonio prosigue hasta más de veinte minutos de secuencia, con una cámara que ejecuta varias veces un zoom a su rostro, aislándolo del espacio y captando su resistencia a hablar.

La puesta en escena que el cineasta escoge para filmar la palabra del peluquero, haciéndole recrear los gestos que empleaba para cortar el pelo a las mujeres antes de la cámara de gas, haciéndole encarnar su propio pasado, constituye una piedra angular para el cine testimonial. Lanzmann no solo filma la palabra, filma la resistencia a la misma, filma el silencio ahogado ante la memoria insoportable, filma el gesto que remite al pasado. En definitiva, hace emerger en la escena, por un lado, un pasado inasible que toma cuerpo a partir de la palabra y del gesto; por otro, refleja la propia experiencia del testimonio como acto en el que se confronta un pasado traumático con un presente herido. Interesa la propia *performatividad* del testimonio, cómo el sujeto se inscribe en su palabra, cómo experimenta y plasma ante la cámara su propia

⁵⁸ LANZMANN, Claude (2011). *La liebre de la Patagonia*. Barcelona: Seix Barral, p. 417.

⁵⁹ *Ibid*, p. 424-433.

⁶⁰ *Ibid*, p. 430 (énfasis en el original).

relación con su pasado, y con el presente desde el que habla. Lo terrible de los hechos relatados, de los que no queda imagen alguna, rebrota a partir de la palabra y el *pathos*. Todo ello a partir de una intuición:

¿Por qué la peluquería? Hacer los mismos gestos, pensaba yo, podría ser un gran apoyo, una muleta para los sentimientos, tal vez le facilitara la tarea simultánea que tenía que llevar a cabo delante de la cámara de hablar y mostrar al unísono. Por supuesto, aquellos no eran los mismos gestos; una peluquería no es una cámara de gas, hacer como que se corta el pelo a un hombre solo no tiene nada que ver con el relato que yo había oído [...] Sin las tijeras, la escena habría sido cien veces menos evocadora, cien veces menos fuerte. Puede que incluso no hubiera tenido lugar: las tijeras le permiten simultáneamente encarnarse en su relato y proseguirlo, recobrar el aliento y las fuerzas, porque lo que tiene que decir le es completamente imposible y agotador.⁶¹

Para Lanzmann, como para Agamben o Felman, el *pathos* conforma lo esencial del testimonio, precisamente la emergencia de una experiencia traumática en el centro mismo de la palabra que alinea presente y pasado, que nos sitúa en perspectiva frente a la historia. Es esa emergencia, esa imposibilidad, la que da testimonio certero del horror⁶². Por eso el cineasta, además de trabar una relación profunda con sus testigos y estudiar en detalle lo que tienen que decir, se implica directamente en el filme y pone en perspectiva el testimonio. Lanzmann moldea la escena, supera los titubeos de su entrevistado y le empuja de manera irremisible a dar testimonio, como si de un imperativo moral se tratase. En *Shoah*, cada uno de estos testimonios es tomado como deber hacia los que no pueden testimoniar, los aniquilados, y es por ello que Lanzmann se implica de este modo y los testigos se erigen, como el propio cineasta decía, en portavoces de los desaparecidos.

Por otra parte, la puesta en escena del testimonio en dirección a revelar su naturaleza performativa denota una determinada concepción ontológica del mismo. La verdad que ofrece el testimonio como fuente histórica ha sido frecuentemente cuestionada en ciencias sociales, y los testimonios del horror no son excepción:

Lucy Dawidowicz [historiadora especializada en la Shoá] expresses an opinion shared by most of her colleagues: "The transcribed testimonies I have examined have been full of errors in dates, names of participants, and places, and there are evident misunderstandings of the events themselves".⁶³

Frente a esa demanda de una verdad histórica objetiva, el testimonio no ofrece sino la expresión de una subjetividad particular bajo el horror. Por eso es la propia encarnación del sujeto en su relato la que ofrece cierta verdad histórica, la que nos resitúa en lo que percibía y sentía entonces revelando a su vez las marcas de lo real en sus gestos o palabras. Pero esta

⁶¹ *Ibid*, p. 430-431.

⁶² Véase el análisis que hace el filósofo Jacques Rancière de esta secuencia, centrándose en el papel crucial que juega la resistencia del testigo, en RANCIÈRE, Jacques (2010). "Lo intolerable de las imágenes", en: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, p. 92-95.

⁶³ WIEVIORKA, Annette (2006). *Op cit*, p. XIII.

verdad es de diferente sustancia a la que esperaba Hausner de sus testimonios⁶⁴: no se trata de una verdad objetiva, se trata de una encarnación que nos permite, en todo caso, vislumbrar de manera oblicua una experiencia determinada, *apuntar*, como decía Deleuze, de algún modo hacia lo real.

A pesar de que es conocida la aversión que Lanzmann tenía a que compararan su filme con *Noche y niebla*⁶⁵, las imágenes de *Shoah* nos devuelven la medida del horror nazi desde el mismo procedimiento que Daney veía en Resnais, desde una experiencia de la representación que asume en sí misma el agujero y lo hace presente, aunque no visible, tanto en las imágenes, particularmente en su duración, como en la palabra que encarna el testimonio, materializando de algún modo ese *retorno alucinatorio de lo real* que conforma la forclusión desde el cuerpo del testigo, registrado por la cámara. Desde aquí se comprende mejor la provocativa afirmación de Godard, cuando decía, casi como el amante japonés de *Hiroshima*, que *Shoah* no mostró nada. Muy al contrario, mostró no solo la propia invisibilidad y efectividad de la desaparición, sino precisamente una manera de documentar el desastre, de desafiar el límite de lo irrepresentable a partir de una deconstrucción de las convenciones formales del documental y una hercúlea investigación filmica; pero más allá de eso, *Shoah* mostró el nacimiento de un gesto cinematográfico, de una manera de filmar el testimonio haciendo patente su agujero, dando luz a una nueva manera de documentar el horror en eso que se ha dado en llamar una *pedagogía de la memoria*⁶⁶. En palabras de Frodon, “hay un antes y un después tras *Shoah*, tanto para la historia y la percepción individual y colectiva de la exterminación en sí misma, como para la historia del arte cinematográfico”⁶⁷. La diferencia entre ambos filmes la expresa a la perfección Sylvie Lindeperg: “Con *Noche y niebla*, los espectadores, como modernas Antígonas, podían encontrar un lugar donde sepultar a los muertos; *Shoah* es el lugar de la resurrección de los asesinados y del diálogo sin fin con sus fantasmas”⁶⁸. Por eso, como observa Sucasas en su análisis del filme, los *travellings* nunca concluyen, sino que se interrumpen bruscamente sin llegar a ningún sitio, sin llegar a mostrar nada más que ruinas y ausencia.

En este punto, y volviendo a la idea de Godard, cabría preguntarse: ¿faltó el cine a *su deber*, como anuncia el cineasta francés, o ha servido precisamente para reflejar el agujero figurativo que la Shoá constituye en la historia? ¿No ha sido el horror un acontecimiento fundador de

⁶⁴ En *Nuremberg, the nazi facing their crimes* (*Les nazis face à leurs crimes*, Christian Delage, 2006), documental basado en las filmaciones de los juicios de Nuremberg, se puede observar cómo se insertan los testimonios en el complejo proceso judicial, qué tipo de preguntas se les hace a los testigos, cómo se les interrumpe, cómo se trata de encorsetar su discurso en la rigidez del juicio sometido a traducción simultánea y cómo el papel de estos testimonios es secundario frente a la evidencia filmada o documentada. Se puede apreciar que la propia experiencia del testimonio supone un trauma, se enfrenta a cierta resistencia que no es apreciada en el propio proceso. Como sostiene Wieviorka, este proceso judicial supuso “el triunfo de lo escrito sobre lo oral” (WIEVIORKA, *Op cit*, p. 67).

⁶⁵ Véase DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Op cit*, p. 196, donde en una cita a pie de página cuenta la anécdota de Lanzmann amenazando con retirar su filme de una proyección pública por haber sido programado junto a *Noche y niebla*.

⁶⁶ Véase TORNER, Carles (2005). *Shoah, cavar con la mirada*. Barcelona: Gedisa.

⁶⁷ FRODON, Jean-Michel (Ed.) (2010). *Op cit*, p. 9.

⁶⁸ LINDEPERG, *Op cit*, p. 231.

toda una dimensión más allá de lo visible, constituyente de la propia modernidad cinematográfica, y de una crisis de la representación tal y como la enuncia Jacques Rancière en el arte que ha llevado al cine documental a una reinención de sus formas? En ese caso, el deber del cine no sería ya tanto ser testigo de su presente como articular, desde lo visible, una mirada hacia los agujeros de la Historia, una posible figuración del pasado en relación al presente. Si el cine es un medio de expresión del que solamente ha permanecido el medio, ¿no se abre entonces todo un campo de posibilidades para encontrar una expresión posible que dote de sentido a ese medio? ¿No se encuentra aquí en redefinición el propio cine, ante una realidad que se muestra y se oculta de otra manera?

3.7. La vigencia de un régimen estético

Hemos planteado cómo estas elecciones formales tienen estrecha relación con el propio acontecimiento que se trata de documentar, cómo el propio horror nazi, un horror oculto en el corazón de Europa, obsesionado con el borrado de sus huellas, incluso con la propia imposibilidad de ser imaginado⁶⁹, malentendido (e incluso negado) durante largo tiempo, ha moldeado las formas de la modernidad cinematográfica que se han enfrentado a lo irrepresentable. Sin embargo, a pesar del carácter fundacional de la Shoá en relación a una posible estética de la ausencia en el horror, ¿son sus formas específicas o pueden abarcar otros acontecimientos? ¿Nos hablan los *travelings* de Resnais y los desplazamientos cámara en mano de Lanzmann sobre la especificidad del genocidio nazi, o se sitúan precisamente en el límite representativo que constituye el horror para el cine y la experiencia humana?

A finales de los 90, en los estertores del siglo XX, la cineasta belga Chantal Akerman se desplaza a EE.UU. para hacer un documental en torno al sur estadounidense, inspirada en la literatura de William Faulkner y James Baldwin. Días antes de comenzar el rodaje, el 7 de junio de 1998, acontece un terrible asesinato racial que ocupa los titulares y estremece al país: tres supremacistas blancos invitan a James Byrd Jr., padre de familia de 49 años, a llevarlo a casa en su camioneta. Tras conducir hasta un lugar apartado le propinan una paliza, le encadenan los tobillos a la camioneta, pintan su cara con pintura negra y lo arrastran por varias millas de una carretera rural de Jasper hasta que su cuerpo queda despedazado. Tras haberle seccionado con

⁶⁹ Georges Didi-Huberman habla del genocidio nazi como una *máquina de desimaginación* citando el testimonio de Simon Wiesenthal, citado a su vez por Primo Levi, que pone estas palabras en boca de un SS: "Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque alguno de vosotros llegara a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos" (WIESENTHAL en DIDI-HUBERMAN, *Op cit*, p, 38).

una alcantarilla la cabeza y un brazo, conducen hasta el cementerio negro del pueblo y abandonan allí lo que quedaba de su cuerpo⁷⁰.

La cineasta, tocada por lo atroz del crimen, decide enfocar su película hacia la documentación de suceso. *Sud*, de este modo, se estructura en base a los testimonios de los vecinos de Jasper que informan sobre lo que saben o cuentan lo que pudieron ver —Akerman compone así un determinado retrato coral del lugar, incluyendo la palabra de los que pudieron presenciar parte de lo ocurrido— pero establece desde la cámara una relación particular con el paisaje, una exploración en la que la cineasta buscaba reflejar una determinada atmósfera en la que aún habitaba el recuerdo del crimen. Durante el metraje, entre cada uno de los testimonios, se repiten en varias ocasiones los *travelings* laterales filmados desde un vehículo que muestran el discurrir del paisaje, las casas desperdigadas por el camino, cerca de la carretera, desde donde cada vecino pudo presenciar el prolongado asesinato.

Hacia el final del filme, cuando el espectador ya conoce los detalles del crimen y la perspectiva de cada testigo, Akerman recompone el asesinato desde un plano final que abarca, en su recorrido y su duración, la integridad del crimen documentado. La cineasta monta la cámara en una furgoneta similar a la utilizada por los asesinos, dirige su objetivo hacia el punto de fuga por el que la carretera serpentea y recorre la misma ruta por la que arrastraron el cuerpo de James Byrd Jr. Durante casi siete minutos, el plano mantiene nuestra mirada en la carretera, sin otro sonido que el propio discurrir del vehículo por el asfalto y los bichos y pájaros del lugar. En este prolongado *traveling out* hay una ausencia radical: la del cuerpo de la víctima. Pero Akerman sitúa esta ausencia en el eje central de la imagen. Un fuera de campo en el centro mismo del plano. Sin necesidad de reconstruir el asesinato con actores o con atrezzo —eso sería caer en la convención, en el morbo incluso, en un teatrillo que no podría dar cuenta de lo terrible del crimen sin banalizarlo o dramatizarlo—, reconstruye el suceso desde el recorrido con la cámara que registra, precisamente, lo más insoportable del crimen: su duración, la que cifra el sufrimiento del asesinado, alineando magistralmente la propia especificidad de la forma cinematográfica —que registra la realidad no solo en sus proporciones físicas, como la fotografía, sino también en sus proporciones temporales— con la del suceso documentado. De este modo la película nos acerca a la terrible experiencia desde la sobriedad de un plano vacío, pero también desde el horror del sufrimiento prolongado de la tortura a la que fue sometido James Byrd Jr. hasta perder la vida.

Hay una filiación, pero también un salto cualitativo desde aquellos *travelings* de Resnais, desde esos desplazamientos cámara en mano de Lanzmann. Aquellas imágenes se fracturan en su propio anacronismo, filmando las ruinas de un desastre inimaginable en un movimiento fantasmal o la propia emergencia de lo ausente en esos lugares a través de la palabra de los

⁷⁰ Véase la noticia publicada un mes después del asesinato en CNN: “3 whites indicted in dragging death of black man in Texas”, 6 de julio de 1998. Recuperada de: <http://edition.cnn.com/US/9807/06/dragging.death.02/> (fecha de acceso: 17 de noviembre de 2017)

supervivientes; Akerman nos acerca al crimen en su cruda materialidad a través de ese mismo movimiento fantasmal, pero encuentra en la forma cinematográfica la manera de situar al espectador en una perspectiva de un realismo avasallador: el asesinato se hace presente en la imagen desde su misma duración, tanto que una carretera vacía serpenteando hacia la lejanía se hace insoportable a los ojos. Sin forzar la representación, sin necesidad de sustituir lo real sino precisamente desde una ausencia fundamental, la del cuerpo asesinado, Akerman encuentra en la misma esencia de la filmación la forma cinematográfica para devolvernos a *lo real* del crimen. El plano que la cineasta sostiene hacia esa carretera que serpentea y se pierde en el horizonte es una mirada sostenida a la Gorgona, una mirada dirigida a la muerte y al horror que, no obstante, nos confronta ante la nada de una carretera vacía que se aleja mientras la recorremos, como una imagen esquiva y al mismo tiempo exacta del crimen.

Sud constituye así la cristalización de toda una estética de la ausencia, que hunde sus raíces en el genocidio nazi pero nos habla de una experiencia humana frente al horror, de un límite a lo representable, a lo pensable. Un límite donde la forma cinematográfica se instala, precisamente, para hacernos pensar lo que escapa a la comprensión, lo que habita en los límites de la imagen. “Es posible que una imagen no sea una «denegación de la ausencia», sino su atestación misma”, escribe Didi-Huberman⁷¹. El plano final de *Sud* no es otra cosa que eso: una imagen vaciada, que lejos de tomar el lugar de lo representado, no hace más que devolvernos una y otra vez a su violenta ausencia.

Así, el filme de Akerman podría entenderse como una película-bisagra, nacida de los estertores del siglo XX, de una estética de la ausencia que será reformulada por cineastas posteriores — todos ellos, no es baladí, pertenecientes a una generación que hereda el horror o lo experimenta a una corta edad— que construirán imágenes que, de algún modo, colman un vacío que la generación anterior señaló con las suyas y retoman lo irrepresentable como un límite que traspasar y no como una prohibición o imposibilidad para la representación. Desde ese mismo vacío, desde esa ausencia terrible que nos mostraban las imágenes de Resnais, de Lanzmann, y que Akerman resitúa en el centro de gravedad de un plano que absorbe y problematiza la mirada, estos nuevos cineastas habrán de construir nuevas formas visuales que exploran el horror desde lo imaginario, desde la posibilidad de una mirada renovada que habrá de dar cuenta de esos desastres heredados, y también de los que continúan azotando a la humanidad en pleno siglo XXI.

⁷¹ DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Op cit*, p. 237.



4. Más allá de la frontera de lo irrepresentable

4.1. De la estética de la ausencia al horror contemporáneo

¿Dónde queda hoy esta estética que durante tanto tiempo moldeó las formas de representación documental del horror? Si tanto *Noche y niebla* como *Shoah* sirvieron para construir toda una crítica de lo irrepresentable, constituyendo un canon representativo para confrontar los mecanismos de la ficción que deformaba el horror, hoy parece ser el cine de lo real el que ha tenido que desembarazarse de un canon que, no obstante, parece haber sido asimilado por la ficción más reciente. Filmes como *Ida* (Paweł Pawlikowski, 2013), que lidia, desde el drama íntimo de una joven monja que descubre sus orígenes, con el peso de una memoria remota sobre el exterminio nazi, o *El hijo de Saúl* (*Saul fia*, László Nemes, 2015), aclamado debut de Nemes que parece poner en escena, confirmando y contradiciéndola a la vez, aquella frase que Paul Éluard pronunciaba en *Noche y niebla*: “ninguna imagen puede alcanzar su dimensión real: la de un terror ininterrumpido”. El filme, además de ganar importantes premios cinematográficos¹, ha cosechado el reconocimiento de la crítica y de figuras como Claude Lanzmann o Georges Didi-Huberman, que incluso le dedicó una extensa carta publicada en forma de libro² donde lo definía como un “monstruo necesario”.

En su filme Nemes retrata el campo de exterminio de Auschwitz desde la perspectiva de un miembro del *sonderkommando* —el comando especial de prisioneros judíos que se ocupaba de las tareas más abyectas del exterminio—, manteniendo una distancia focal fija y una profundidad de campo mínima siempre centrada en el protagonista, sujeto a violentos vaivenes por las estancias del campo —un cuidado decorado construido a tal efecto que permitía a la cámara recorrer los espacios en largos planos secuencia— desempeñando las diferentes tareas para las que es requerido. De este modo la cámara restringe nuestra visibilidad, centra la mirada en el rostro o la nuca del protagonista, constantemente zarandeado mientras la aniquilación, el horror encarnado por decenas de cadáveres-extras convenientemente dispuestos en el fondo de los planos, queda fuera de foco. Una representación aplastada, por volver a la idea de Jean-Luc Nancy, que desde la restricción de la mirada, desde esa imagen que, como observaba Didi-Huberman, sale de la sombra, hace

¹ Entre las decenas de premios que ha ganado están el Gran Premio del Jurado y el premio FIPRESCI en Cannes, el Óscar a Mejor película de habla no inglesa, el BAFTA y el Globo de Oro de la misma categoría.

² Véase DIDI-HUBERMAN, Georges (2015) *Sortir du noir*. Paris: Les éditions de minuit. Se publicó una versión del texto traducida al español en *Caimán, cuadernos de cine*, n°45(96), p. 15-28.

imaginable la experiencia del horror en un campo de exterminio nazi con un uso medido de la forma cinematográfica que muestra sin llegar a mostrar, acompañada de toda una cacofonía sonora que completa la experiencia. Una película que, como sostiene Javier Cercas³, parece querer resolver el falso problema de lo irrepresentable desde un uso medido del dispositivo visual y sonoro de una ficción cinematográfica que se ambienta en pleno corazón del Holocausto con precisión (y ambición) documental⁴.

Mientras el falso problema se ha trasladado a parte de la ficción sobre el genocidio nazi —al fin y al cabo, la propia particularidad de este genocidio es la desaparición sin huellas con pretensión de ser un acontecimiento inimaginable, sin imágenes ni pruebas de su acontecer— ciertas formas del documental contemporáneo parecen indicar una relación diferente con la representación de lo abyecto en la que se cuestionan esos modos de representación que hemos englobado bajo el paraguas de la estética de la ausencia. Posiblemente el debate que hubo a propósito de la exposición *Mémoires des camps* comisariada por Clément Chéroux⁵, y más concretamente el provocado por el texto de Georges Didi-Huberman para su catálogo⁶, contestado con fiereza por Gérard Wajcman⁷ y Élisabeth Pagnoux⁸ en la revista *Les Temps Modernes* (dirigida por Claude Lanzmann), sea sintomático de la tensión, a inicios del nuevo siglo, entre unos modos de representación ligados a una férrea ética de lo mostrable que limita o prohíbe las formas de representación visual que admite un asunto como el horror nazi y una manera diferente de entender, interrogar y trabajar con las imágenes que entonces tomaba forma, y que aún habría de romper con ciertas concepciones ancladas en la convicción de que no puede haber imagen para el horror⁹.

³ CERCAS, Javier (2016). “El problema de Lanzmann”, en *El País Semanal*. 13 de febrero de 2016, Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2016/02/08/eps/1454934543_564956.html

⁴ Obsérvese su cercanía con el documental, tanto en la pretensión de realismo extremo que el filme sostiene desde su dispositivo visual y desde la dirección de actores como en la puesta en escena de hechos conocidos de la historia de los campos, como las célebres fotografías clandestinas que tomaron algunos miembros del sonderkommando o el enterramiento de testimonios. El propio Nemes ha hablado en entrevistas de las numerosas fuentes históricas directas consultadas para el filme (véase GANJAVIE, Amir (2015). “The reality of death: an interview with László Nemes about ‘Son of Saul’”, en: *Mubi Notebook*, 7 de julio. Recuperado de: <https://mubi.com/notebook/posts/an-interview-with-laszlo-nemes> o PULVER, Andrew (2016). “László Nemes: ‘I didn’t want Son of Saul to tell the story of survival’”, en: *The Guardian*, 14 de abril. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/film/2016/apr/14/laszlo-nemes-i-didnt-want-son-of-saul-to-tell-the-story-of-survival>, donde el cineasta afirma respecto al tema de su filme que “tienes que abordarlo como un documental”.

⁵ Véase CHÉROUX, Clément (2001). *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis 1933-1999*. Paris: Marval.

⁶ Este texto conforma la primera parte de DIDI-HUBERMAN (2004). *Op. cit.*, donde el filósofo también da cuenta de este debate y responde a las críticas que recibió.

⁷ Véase WAJCMAN, Gérard (2001). “De la croyance photographique”, en: *Les Temps Modernes*, vol. 56, n°613, p. 46-83.

⁸ Véase PAGNOUX, Elisabeth (2001). “Reporter photographe à Auschwitz”, en: *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613, p. 84-108.

⁹ Véase el comentario que Ranciére realiza a propósito de este debate, donde clarifica que tanto la palabra como la imagen constituyen dos formas de representación, ambas parciales como toda representación, aunque a la palabra esta relación oblicua respecto a lo real se le reconozca como un mérito mientras que en el caso de la imagen

Estas nuevas posibilidades representativas que plantearemos en el análisis surgen, a nuestro entender, a partir de dos fenómenos principales que se dan en la historia y la cultura contemporáneas, y que valdría la pena explorar previamente: por una parte, lo que varios investigadores han constatado como un determinado giro subjetivo de la ciencia y cultura contemporáneas, que encuentra expresión cinematográfica en el trabajo de una serie de cineastas documentales que pertenecen a generaciones que han heredado el horror, o lo han vivido a corta edad, eso que Marianne Hirsch designó como *posmemoria*¹⁰; por otro —y pienso aquí en genocidios como el de Camboya o Indonesia, aunque también en la puesta en escena del horror que lleva a cabo el autodenominado Estado Islámico— en un cambio en el régimen escópico del horror en sí mismo esto es, en cómo se muestra y cómo se hace visible en nuestro contexto cultural y social. Si el horror nazi, a pesar de haber producido algunas imágenes —unas de propaganda, otras que han sobrevivido a la medida destrucción de pruebas que tuvo lugar al final de la contienda— era un horror que se desarrollaba oculto, que aspiraba a hacer desaparecer el propio proceso de desaparición, y esa condición ha afectado a la propia memoria del acontecimiento y su posibilidad representativa, los genocidios o las políticas represivas de los regímenes totalitarios que le siguieron han tenido una relación distinta con la imagen que, a su vez, ha planteado posibilidades representativas diferentes para el cine. Todo ello permite replantear, más allá de la tradición representativa asociada a la Shoá que, como hemos argumentado, ha condicionado y moldeado toda una estética de la ausencia en la representación del horror en el cine documental, nuestra propia relación con el horror y su memoria a través del cine como herramienta para dar forma a lo real.

En sus segundas consideraciones intempestivas *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, Nietzsche arremetía contra la sobresaturación histórica, la historia monumental (esa que engrandece el pasado empequeñeciendo el presente) y la historia anticuaría (la que se centra en preservar la vida pero es incapaz de engendrarla) frente a las cuales propone una historia que, lejos de ser una ciencia pura, esté al servicio de la vida y, por tanto, de un poder no histórico. Para ello es instrumento fundamental lo que el filósofo define como “grado de fuerza plástica” de un individuo o una cultura para apropiarse del pasado y transformarlo en presente, para leer la historia no desde el detenimiento o la melancolía sino “transformando lo acontecido en

constituya —siempre en relación a cierta doctrina de lo irrepresentable aquí concretada en los argumentos de Wajcman— una falla inaceptable respecto a la unicidad del acontecimiento intolerable. Es, a nuestro entender, un problema de lectura de las imágenes más que una cuestión ontológica, tal y como argumenta también el propio Didi-Huberman. En: RANCIÈRE, Jacques (2010). “Lo intolerable de las imágenes”, en: RANCIÈRE, Jacques. *Op cit*, p. 90-95.

¹⁰ “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated”, en: HIRSCH, Marianne (1997). *Family frames: photography, narrative and posmemory*. Londres: Harvard University Press, p. 22.

Historia nueva”¹¹. Lo que Nietzsche está proponiendo, y que aquí queremos entender desde las posibilidades estéticas del cine de lo real para dar forma a la propia historia, es una concepción de lo histórico como una vía para interpretar el pasado que, en todo caso, debe estar al servicio del presente (del hombre). En esa concepción se quiebra la idea de objetividad —o, como el filósofo la designa, carencia de subjetividad— y se revaloriza la importancia del sujeto.

4.2. El giro subjetivo: mirar desde lo particular

En una investigación publicada en 2002¹², Leonor Arfuch proponía el concepto de “espacio biográfico” como un territorio desde el que pensar las diversas manifestaciones culturales, estéticas y discursivas en las que se detectaba cierto retorno al sujeto que, más allá de géneros y clasificaciones, parecía responder a un giro en la cultura que la investigadora tomaba como síntoma. Arfuch sitúa la posmodernidad como impulso teórico y espacio favorecedor para un auge de lo biográfico en la cultura, encarnado en un creciente reconocimiento del sujeto que, por otra parte, marca la caída de los grandes sujetos colectivos y señala cierta “compulsión de realidad”¹³ en los mecanismos representativos —desde la política a los productos audiovisuales— de la sociedad que se moldeaba desde mediados de los años 80, y que la propia investigadora relaciona también con el giro lingüístico de la ciencia histórica en el siglo XX o con lo que en otros trabajos ha identificado como un giro afectivo en las ciencias sociales¹⁴.

Entre las diversas manifestaciones de este giro subjetivo estaba la proliferación de formas del yo (como la historia oral, la autobiografía o las memorias), su hibridación y renovación en diferentes medios (resultando en el docudrama o el reality show), el auge de cierta dimensión subjetiva y emocional en esferas públicas como la política, la mediática o la académica o el reenfoque hacia el sujeto particular dado por las tendencias postestructuralistas en ciencias sociales. De este modo, el espacio biográfico le sirve a Arfuch para plantear un espacio de análisis intertextual que abarca diferentes géneros y discursos, pues el propio giro hacia lo subjetivo era más amplio que sus manifestaciones culturales concretas. En un artículo escrito

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich (2013). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*. Madrid: Biblioteca nueva, p. 46.

¹² ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

¹³ La propia autora cita aquí el concepto de simulacro de Jean Baudrillard, uno de los grandes teóricos de la posmodernidad que teorizó sobre la era de la simulación, la disolución de los referentes y la representación *hiperreal* en la cultura de finales del siglo XX. Véase BAUDRILLARD, Jean (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós

¹⁴ ARFUCH, Leonor (2014). “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, en: *deSignis*, nº24: *Emociones en la nueva esfera pública*, p. 245-254.

12 años más tarde, la investigadora reconoce que ese espacio “no ha cesado de expandirse en el marco de la globalización, alentado por el despliegue sin fin de tecnologías” y destaca su enorme importancia “en relación a las esferas del saber, del conocimiento y del reconocimiento, en todas sus dimensiones: teórica, estética, ética y política”¹⁵.

Ese síntoma que Arfuch tomaba como punto de partida para su investigación es el mismo que Beatriz Sarlo propone para analizar la cultura de la memoria y sus mecanismos de narración y transmisión en el contexto argentino¹⁶. Para Sarlo existe un giro subjetivo que hunde sus raíces en la propia renovación metodológica de la sociología y los estudios culturales, así como en cierta crisis de los mecanismos de transmisión generacional provocada, entre otras cosas, por la aceleración de la vida cotidiana en las sociedades capitalistas. Motivado por la pretensión de entender el pasado desde su propia lógica, el giro subjetivo reinventa, en algunos casos, o retoma procedimientos estéticos de la literatura y el arte para construir lo que Sarlo identifica como “modos de subjetivación de lo narrado”¹⁷. De este modo las tendencias que se proponen “reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva”¹⁸ en los estudios culturales y del pasado pueden entenderse como manifestaciones de este giro subjetivo, que si bien algunos investigadores ensayaron hacia la mitad del siglo XX, encontraron un contexto favorecedor en la posmodernidad que hizo cuestionar las teorías estructuralistas y la validez de los sujetos colectivos devolviendo su importancia al sujeto particular, a una visión del mundo erigida desde la riqueza de lo concreto.

La imparable evolución tecnológica de las últimas décadas, y su influencia en las esferas del arte y la comunicación, no ha hecho más que afianzar este fenómeno. La investigadora Paula Sibilia propone en *La intimidad como espectáculo*¹⁹ un estudio dedicado a las nuevas formas del yo en un periodo de aceleración de las relaciones intersubjetivas y consolidación de un nuevo ecosistema tecnológico en el que la privacidad se convierte en un espectáculo, con las consecuencias estéticas y sociales que eso conlleva. En un capítulo dedicado a las crisis de la ficción²⁰, la autora observa como la asunción y expresión de la subjetividad en narrativas de ficción y no-ficción —Sibilia habla aquí, también, de giro subjetivo— sirve para poner en crisis las estructuras narrativas clásicas y potenciar la figura del autor a partir de la puesta en valor de la experiencia vivida.

¹⁵ ARFUCH, Leonor (2014). “(Auto)biografía, memoria e historia”, en: *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre la Memoria*, nº 1, marzo de 2014, p. 70.

¹⁶ SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

¹⁷ *Ibid*, p. 21.

¹⁸ *Ibid*, p. 21.

¹⁹ SIBILIA, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

²⁰ *Ibid*, p. 221-264.

En su estudio dedicado al autorretrato en el documental, Raquel Schefer plantea la emergencia de este posible género en relación a la evolución tecnológica de la propia técnica cinematográfica²¹. Atendiendo a la distinción de Raymond Bellour entre autorretrato y autobiografía (el primero se desprende de la narratividad y estructura definida del segundo), Schefer encuentra en la expansión del video y sus intersecciones con el *body-art* y la performance la clave para entender por qué el autorretrato se caracteriza por la autorreferencialidad narrativa y la experimentación formal. El autorretrato en el cine documental puede ser entendido entonces como fruto de una cierta crisis de representación y transmisión de la memoria que encuentra su expresión y su potencial expresivo en la propia evolución tecnológica del aparato fílmico. “Asistimos —sostiene la investigadora— a una reconfiguración tecnológica de la relación de los sujetos con el pasado y con la memoria histórica y familiar”²².

Esta crisis en los mecanismos de transmisión de la memoria que Sarlo y Schefer identifican en la sociedad contemporánea tuvo su precedente inmediato en aquella crisis de la memoria que aconteció tras la II Guerra Mundial, a la que hace referencia Susan Rubin Suleiman en su *Crises of memory*²³. Suleiman recuerda, con palabras de Susan Sontag, que la memoria colectiva no existe como tal más que como estipulación²⁴. Lo colectivo se construye mediante la suma, en determinado momento histórico, de memorias individuales que dan un sentido político y social a la historia. De este modo, frente a la historia, el concepto de memoria hace referencia a una dimensión subjetiva de lo vivido donde el sujeto añade sentido a través de su propia inclusión: “la memoria —como deja claro Suleiman— es una forma de auto-representación, y en las mejores circunstancias, como Adorno vio claramente, es también una forma de auto-reflexión”²⁵.

Siendo así, la propia autora delinea un cambio entre aquella crisis tras la II Guerra Mundial en la que se planteaba la memoria como un espacio para reivindicar a la propia humanidad frente al horror y el panorama actual donde se advierten sobre los “excesos de la memoria”²⁶. Si la memoria es una forma de auto-representación, podemos relacionar esta advertencia con cierta crisis de representación que tiene su correlato en la caída de los sujetos colectivos ya mencionada y la progresiva emergencia del sujeto en una cultura cada vez más mediada y reconfigurada por la tecnología de uso más o menos generalizado.

²¹ SCHEFER, Raquel (2008). *El autorretrato en el documental: figuras / máquinas / imágenes*. Buenos Aires: Catálogos.

²² *Ibid*, p. 12.

²³ SULEIMAN, Susan Rubin (2006). *Crises of memory and the second world war*. Cambridge: Harvard University Press.

²⁴ *Ibid*, p. 3.

²⁵ *Ibid*, p. 8.

²⁶ *Ibid*, p. 5.

Enmarcándonos en el cine, si las vanguardias europeas de los años 60 suponen la instauración de cierta política de los autores —por usar el término de los *Cahiers du cinéma*— en los márgenes de una industria que terminó asimilando (y neutralizando) parte de sus postulados, cabría preguntarse si el cine documental ha podido realizar parte de esa utopía, constituyendo un campo de creación y experimentación dirigido a crear dispositivos desde los que dar forma a lo real, posibilitando una determinada *política de los sujetos* en la que el propio cine documental redefine su ontología y amplía sus posibilidades estéticas a partir de las posibilidades de su propia evolución tecnológica y de la asunción de ciertos rasgos del giro subjetivo que hemos descrito.

4.3. El documental performativo

En la segunda edición de su *Introduction to documentary*²⁷, publicada en 2010, Bill Nichols, sostiene que “la actual Edad Dorada de los documentales comienza en los años 80²⁸. Si, como también argumentan los ya citados Domínguez y Cerdán o Chanan, el cine documental experimenta un auge en los años 80, cabe preguntarse no solo por las consecuencias cuantitativas de esta remontada y el contexto, técnico y cultural, que lo hace posible, sino también por las posibles consecuencias estéticas para un género históricamente tan afianzado en el realismo de la transparencia.

Tras la revolución que supusieron las pequeñas cámaras de 8 y 16mm y las grabadoras de sonido portátiles en los años 60, y tras el posterior declive del género, parece claro que la progresiva acogida de la tecnología del vídeo por los cineastas independientes, y más tarde la del cine digital que amplifica sus efectos, permitió democratizar aún más el cine documental y hacerlo accesible a toda una generación de cineastas que pudo engendrar sus obras sin necesidad de integrarse plenamente en la industria, pero infiltrándose paulatinamente en circuitos de exhibición más o menos alternativos, como festivales de cine, cineclubs, etc. La propia tecnología potencia diferentes maneras de trabajar con la realidad, permitiendo ampliar el rodaje en el tiempo, constituir pequeños equipos que permiten una relación más

²⁷ Aunque existe una edición de la Universidad Nacional Autónoma de México traducida al español por Miguel Bustos García, usaremos la original en inglés por considerar que esta traducción incurre en ciertos errores que desvirtúan el texto, principalmente en la sustitución del término *performative*, crucial para nuestra argumentación, por *expresivo*. Entendemos que la traducción se basa más en la definición que Nichols da a este modo de representación que en el propio término, y eso es muestra, precisamente, de que el propio uso del término que hace Nichols puede resultar, en sí mismo, confuso e incompleto.

²⁸ NICHOLS, Bill (2010). *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press, p. 1.

cercana con los sujetos filmados o incluso trabajar en soledad, con la íntima relación con el propio filme que eso permite.

Para Raquel Schefer esta evolución tecnológica augura y posibilita una revolución en la representación del cuerpo. Si las pequeñas cámaras cinematográficas permitieron por vez primera a las masas “inscribirse en imágenes”²⁹, la expansión del video inaugura una relación más cercana y profunda con el propio cuerpo a partir de las posibilidades de la imagen electrónica que se superpone a la percepción óptica. El vínculo que Schefer traza entre el video y la performance ilumina precisamente una concepción del cuerpo como organismo vivo inscrito en su propio lenguaje y de lo performativo como una dimensión que expande la representación y plantea la necesidad de repensarla. “[...] es el cuerpo, como materia, derogado como concepto o categoría teológica o filosófica, que se encuentra hoy en emergencia, insinuándose, vivo y agónico, en el campo del documental”, sostiene la investigadora.³⁰

Es precisamente en los años 80 donde Nichols sitúa el afianzamiento del modo performativo en el documental³¹, un modo de representación que “enfatisa el aspecto subjetivo o expresivo de la propia implicación del cineasta con el tema”, cuestionando de este modo las características del propio conocimiento. Para Nichols, el modo performativo propone un conocimiento vinculado a lo experiencial, rechaza ciertas nociones clásicas sobre la objetividad en favor de lo evocativo y suele deslizarse hacia lo imaginario o lo emocional del acontecimiento o sujeto que documenta buscando un impacto diferente en la audiencia³². En definitiva, propone un modelo epistemológico diferente del documental, uno que ofrece un conocimiento del mundo ligado a lo subjetivo y lo emocional de la propia experiencia a partir del uso explícito de la performance como recurso expresivo o la implicación activa del cineasta en el filme. El propio teórico explica que su concepción de lo performativo dista del concepto que proponía J. L. Austin para analizar la performatividad en el lenguaje³³ —algo que en español se ha traducido en ocasiones con el término *realizativo*— y en vez de eso se centra en su sentido de *actuación*:

Performance here draws more heavily on the tradition of acting as a way to bring heightened emotional involvement to a situation or role. Performative documentaries bring the emotional intensities of embodied experience and knowledge to the fore rather than attempt to do something tangible. If they set out to do something, it is to help us sense what a certain situation or experience feels like. They want us to feel on a visceral level more than understand on a conceptual level. Performative documentaries intensify the rhetorical desire to be compelling and tie it less to

²⁹ SCHEFER, Raquel (2008). *Op cit*, p. 12.

³⁰ *Ibid*, p. 10.

³¹ “[...] the emotional intensity and subjective expressiveness of performative documentary took fullest shape in the 1980s and 1990s”, en: NICHOLS, Bill (2010). *Op cit*, p. 160.

³² *Ibid*, p. 32 y p. 199-206.

³³ Véase AUSTIN, John L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

a persuasive goal than an affective one—to have us feel or experience the world in a particular way as vividly as possible.³⁴

Aunque consideramos que varias de las características que Nichols asocia al modo performativo, como la idea de poner en cuestión el propio conocimiento y poner el foco en su dimensión experiencial, son acertadas, estamos de acuerdo con la crítica que Stella Bruzzi apunta sobre este modo de representación como una especie de cajón de sastre que presenta una definición un tanto abierta y confusa, que no aborda el núcleo teórico del propio concepto que utiliza.³⁵ A diferencia de Nichols, Bruzzi abraza la genealogía del concepto desde Austin a Roland Barthes o Judith Butler³⁶, esto es, el sentido de lo performativo como una modalidad del lenguaje que no designa o describe sino que realiza en sí misma una acción transformadora en la realidad. Para la teórica inglesa, los documentales performativos destacan y se distancian de los procesos de construcción presentes también en la no-ficción, y en ellos la performance es un dispositivo de distanciamiento que, bien a través de la manifiesta implicación del cineasta o de la performance más o menos autoconsciente de sus sujetos, permite examinar la propia construcción de la realidad además de la construcción del filme. Así, el documental performativo propone una nueva definición de autenticidad y una nueva concepción de verdad en el documental, que nace de desgajar y desvelar sus propios procesos de creación y entender el documental como resultado de determinado intercambio de carácter performativo entre sujetos-realidad, cineasta y espectadores facilitado por el dispositivo cinematográfico.³⁷ Algo que podríamos situar entre esos *modos de subjetivación de lo narrado* que analizaba Beatriz Sarlo a propósito del giro subjetivo, o incluso en el contexto de esa “reconfiguración tecnológica de la relación de los sujetos con el pasado y con la memoria histórica y familiar” que identifica Raquel Schefer.³⁸

Por otro lado, aunque no de manera aislada, lo performativo en el cine tiene que ver con la propia inscripción del cuerpo en el dispositivo cinematográfico y su exploración desde las posibilidades que despliega la técnica. Raquel Schefer destaca así la importancia de la performance para la irrupción del autorretrato en el cine a partir de la nueva expresividad que permite el video:

El vídeo, como tecnología, primariamente asociada al *body art* y a la performance como medio de registro de manifestaciones que se caracterizan por su evenemencialidad, promueve una creciente

³⁴ NICHOLS, Bill (2010). *Op cit*, p. 203.

³⁵ De hecho, Stella Bruzzi ve la propuesta del modo performativo como un intento de perpetuar una genealogía del documental —la más influyente hasta el momento— cuya compartimentalización reducía en exceso la creciente complejidad y heterogeneidad del medio, imponiéndole una cronología histórica cuando realmente estaba desarrollando una propuesta teórica. Véase BRUZZI, Stella (2006). *New documentary*. London: Routledge, p. 3.

³⁶ Véanse BARTHES, Roland (1994). “La muerte del Autor”, en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. y BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.

³⁷ BRUZZI, Stella (2006). *New documentary*. London: Routledge, p. 185-186.

³⁸ SCHEFER, Raquel (2008). *Op cit*, p. 12.

hibridación entre el cuerpo del artista y la tecnología, definiendo nuevas formas de puesta en escena de la subjetividad³⁹

Estas nuevas formas de puesta en escena de la subjetividad (Schefer) o modos de subjetivación de lo narrado (Sarlo) ponen en crisis la propia epistemología de la representación. El modo performativo del lenguaje no pretende describir o designar lo real sino que se realiza en su propio enunciado, y por tanto genera su propia realidad en su acontecer. Una de las primeras observaciones que Austin señala sobre esta modalidad es, precisamente, que no se ajusta al modelo *verdadero/falso*⁴⁰. Puesto que en lo performativo el enunciado se constituye en acción, no puede entenderse en términos de veraz o falaz, sino en función de su eficacia o su efecto.

En su estudio sobre el lenguaje performativo en Don Juan, publicado en 1980 en Francia bajo el título *Scandal of the speaking body*, Shoshana Felman señala que ante las teorías lingüísticas de Saussure o Chomsky, que sitúan el referente fuera del lenguaje, lo performativo cambia el propio estatus del referente y obliga a repensar la relación entre cuerpo y discurso. La investigadora relaciona este cambio con el que promueve el psicoanálisis, que comprende precisamente la relación entre significado y significante en una interacción posible a través del lenguaje, y propone que el lenguaje performativo produce su propio referente en forma de acto dinámico, y por tanto no de realidad preexistente⁴¹. Esto, precisamente, problematiza nuestra propia concepción del cuerpo y del lenguaje:

The act, an enigmatic and problematic production of the *speaking body*, destroys from its inception the metaphysical dichotomy between the domain of the “mental” and the domain of the “physical”, breaks down the opposition between body and spirit, between matter and language. “A body,” Lacan says, “is speech arising as such” (“Le Symptôme,” p. o).⁴²

Una idea que retoma Judith Butler en su epílogo al libro, donde asegura que “el discurso hablado ‘dice’ siempre más de lo que pretende o sabe. En efecto, como corporal, el discurso hablado nunca tiene la soberanía que en ocasiones reclama para sí”.⁴³

La idea de Bruzzi del *intercambio performativo*, así como la cuestión del referente generado por el propio discurso performativo descrita por Felman y Butler, relucen claramente en la conclusión de *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch y Edgar Morin, 1961). Como apuntaba Fran Benavente, “una de las características del cine de Rouch reside en ese doble movimiento entre el que filma y lo filmado” que se traduce en la “difusión de fronteras y

³⁹ *Ibid*, p. 103.

⁴⁰ AUSTIN, John L. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, p. 45.

⁴¹ FELMAN, Shoshana (2002). *The scandal of the speaking body. Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*. Standord: Stanford University Press, p. 51.

⁴² *Ibid*, p. 65.

⁴³ BUTLER, Judith en FELMAN, Shohana (2002). *Op cit*, p. 114.

deambular de los personajes entre la realidad y la ficción⁴⁴ pero también en un intercambio horizontal donde el cineasta se implica y dialoga con sus personajes, construyendo una reflexión conjunta que cuestiona la propia construcción del filme y su sentido.

4.4. Performance y subjetivación

En *Crónica de un verano* Jean Rouch y Edgar Morin hacen un retrato del clima político y social de la Francia de 1961 a partir de las vidas de un grupo de personas que son entrevistadas y filmadas en diferentes contextos conversando sobre sus inquietudes, aspiraciones y opiniones políticas. Los directores del filme aparecen al inicio, explicando el proyecto, y en varias escenas interactuando con sus sujetos, divagando sobre la propia realización del filme o participando en las reflexiones que lo conforman. En ellas con frecuencia se muestra el propio dispositivo cinematográfico, ya sea mediante una disposición de puesta en escena donde la presencia de la cámara es obvia y patente para los personajes (y la audiencia) o mediante elementos técnicos del rodaje que aparecen, como el micrófono que sostiene Rouch en la escena final de diálogo con Morin.

Justo antes de ese diálogo, donde ambos reflexionan y sacan sus conclusiones sobre el filme, muestran un premontaje a los participantes, arrojados por algunos acompañantes, y les piden su opinión. Se crean posturas enfrentadas entre los que han conectado íntimamente con los personajes, los que les reprochan una sinceridad obscena e impúdica y los que precisamente observan en ellos una falta de naturalidad. Morin lo reduce a dos polos enfrentados: exceso o carencia de sinceridad de los sujetos. En todo caso, se impone una duda sustancial ante la película. Frente a la brutal sinceridad que, en opinión de los cineastas, demuestran sus sujetos, Morin argumenta que el público les considera o bien comediantes o bien exhibicionistas, y que por eso su filme ha fracasado, porque no son ninguna de las dos cosas. Rouch concluye problematizando el asunto aún más: “no podemos saberlo, y ellos tampoco”.

Sin embargo, poco antes, uno de los niños del público responde de manera tajante al dilema sobre lo que ha visto en pantalla: “es verdad —opina respecto a lo que ha visto— no se puede mentir ante la cámara”. La rotunda afirmación infantil puede parecer naíf, pero esconde una certeza igual de rotunda: hay una verdad incontestable revelada por la cámara, aunque habría que preguntarse por el carácter y el alcance de esta verdad. Dicho de otro modo, hay algún

⁴⁴ BENAVENTE, Fran (2009). “Jean Rouch: puentes y caminos”, en: *Pack Jean Rouch*. Barcelona: Intermedio, p. 43 y 34.

trazo de lo real que se desvela ante la cámara, y tiene que ver con lo que expresa con agudeza Jean-Louis Comolli⁴⁵:

La cinematografía provee la prueba de que hay en cada uno un saber inconsciente de la mirada del otro, y que ese saber se manifiesta por una toma de postura, a la vez porque suscita y solicita esa postura y porque la registra, porque inscribe su marca. El sujeto filmado, infaliblemente, identifica el ojo negro y redondo de la cámara como una mirada del otro materializada. De un saber inconsciente pero seguro, el sujeto sabe que ser filmado significa exponerse al otro.

Aquel (aquella) que filma viene además al encuentro del film con su habitus, esa tela apretada, esa trama de gestos aprendidos, de reflejos adquiridos, de posturas asimiladas, al punto de haberse hecho inconscientes y que hacen que, según el campo en el que interviene [...] se encuentre como comprometido y sorprendido en las puestas en escena [...]

De este modo, el documental performativo —que encuentra en *Crónica de un verano* uno de sus filmes fundacionales— revela no solo la naturaleza construida del propio filme, sino los procesos de construcción —en un sentido *butleriano* de performatividad de la identidad— de los propios sujetos que aparecen en él. La verdad que ofrece el documental performativo se dirime así entre la proyección que estos sujetos hacen de sí mismos en el filme y la posible revelación que la cámara ofrece de ellos, adquiriendo de este modo un carácter problemático que solo se completa con el sentido que el espectador le atribuye a lo que ha visto. Estamos ante un triple modo de subjetivación, por tomar la expresión que utiliza Beatriz Sarlo, del propio discurso documental: se afianzan el sujeto filmante (el cineasta), el sujeto filmado (lo que Nichols llamaría *actor social*) y el sujeto que mira (el espectador). En esta triple subjetivación se deconstruye el proceso de creación del filme para permitir nuevas formas de representación y autorrepresentación que, además de cuestionar los convencionalismos formales vigentes hasta entonces en el documental, cuestionan la propia naturaleza construida de la realidad.

4.5. De la imagen intolerable a la *contraimagen*

A la luz de los rasgos definidos hasta ahora, entendemos el documental performativo como un espacio de creación desde el que posibilitar nuevas formas de representación de un horror cuyo régimen de visibilidad se manifiesta de diferente manera. Así lo observa Vicente Sánchez-Biosca, que frente a la pedagogía del horror que se basa en el castigo de la mirada y el consiguiente efecto político de las imágenes intolerables contraponen la emergencia de un

⁴⁵ COMOLLI, Jean-Louis (2002). *Filmar para ver*. Buenos Aires: Simurg, p. 135 y 138.

régimen de visibilidad en la línea de lo que hemos designado como una cierta estética de la ausencia en la representación del horror:

Extrañamente (o, tal vez, no tanto), el régimen de visibilidad se ha retirado de la pedagogía del horror y ha ido a instalarse, forzada o pudorosamente, en las elipsis, las suspensiones y el decoro. Los museos (Yad Vashem, Auschwitz, Washington, Berlín...), los monumentos (esparcidos por doquier), las imágenes emblemáticas, oscilan entre el relato y el detalle minimalista. Y es —a poco que reflexionemos— una retirada a contracorriente, pues todo (televisión, prensa, internet) hacía suponer que la dieta de *voyeurismo* se ha ido incrementado hacia una asfixiante saturación. El horror, sí, pero sin pedagogía⁴⁶

Partiendo de esta reflexión del investigador, podemos afirmar que la estética de la ausencia se ha ido enfrentando a una creciente espectacularización del horror a partir de la difusión y banalización de sus imágenes. Es justamente este horror sin pedagogía el que, progresivamente, ha ido desarrollando su propia estética y puesta en escena hasta el punto de convertir el asesinato masivo en uno de los centros neurálgicos prototípicos del capitalismo occidental —las Torres Gemelas— en una cuidada puesta en escena diseñada para que toda una sociedad experimentara el terror en directo. Cabe mencionar también las ejecuciones y matanzas filmadas del Daesh, en las que la representación y la propia ejecución de la violencia se superponen en una misma imagen terrorífica con una puesta en escena milimetrada que no deja de plantear si acaso la imagen es condición para que se produzcan esas matanzas.

La imagen hoy, por consiguiente, se puede entender como un territorio en disputa en el contexto de una sociedad multimediática y multipantalla: está al servicio del horror tanto como esconde otros, puesto que ciertos horrores que acontecen continúan sin imagen⁴⁷, se ocultan en imágenes deformadas que hay que desentrañar o se expresan desde su propia puesta en escena. Pero si lo intolerable no constituye hoy un arma para la acción política sino un instrumento para el goce y la alienación, y tampoco la estética de la ausencia es suficiente para dar cuenta de según qué acontecimientos, que más bien tiende a sublimar desde lo irrepresentable, parece clara la necesidad de nuevas formas de representación que permitan construir contraimágenes políticas frente al horror. En el análisis que se despliega en los capítulos siguientes daremos cuentas de diferentes formas de representación que, desde los códigos del documental performativo, esto es, desde la revisión crítica de los procesos de creación del propio documental y la afirmación de la subjetividad a partir de entender el cine como un dispositivo de intervención, plantean nuevas posibilidades para construir contraimágenes del horror, posibilitando de este modo nuevas miradas hacia un horror cada vez más complejo.

⁴⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2009). "Iconografías del horror. En busca de una ausencia", en: *Debats*, nº103, p. 109.

⁴⁷ Véase el ensayo de Jean Baudrillard sobre la virtualidad de la guerra del Golfo en: BAUDRILLARD, Jean (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

5. El archivo y el testigo en el siglo XXI

Hemos propuesto que el horror da génesis, en plena modernidad, a una reflexión sobre la propia mirada. Se pone en cuestión la capacidad de ver, y también la capacidad de mostrar, de representar. De ahí que la irrupción de *Shoah* en 1985 constituya un punto de inflexión para separar drásticamente el curso, que quizás podría haber discurrido de una manera menos enfrentada, de los afluentes del archivo y el testigo. Si en *Noche y niebla* la voz de Jean Cayrol podía entrelazarse con el archivo recuperado y montado por Alain Resnais, Claude Lanzmann invalida con su método eso que él designaba como *imágenes sin imaginación*: las imágenes de archivo que no pueden dar cuenta del horror del exterminio en su totalidad.

El archivo del horror, aun así, ha sido una estrategia representativa ampliamente utilizada en el cine documental de corte más convencional y en todo tipo de propuestas televisivas que abordan la representación del horror, al igual que el testigo ha sido asimilado en multitud de obras más allá de *Shoah*. Incluso ambos recursos se han mezclado con asiduidad en ese flujo audiovisual que devora y descontextualiza el origen de las imágenes de las que se alimenta. Pero más allá de su asimilación en el documental canónico —aquel guiado por la autoridad de una voz expositiva y narradora, en el que desaparecen las marcas de la enunciación para construir un discurso de aparente veracidad basado en cánones representativos propios del género— nos interesa cómo estos dos afluentes pueden generar, a pesar de la deslegitimación *lanzmanniana*, nuevas formas en el cine documental contemporáneo a partir de la revisión de los propios procesos de creación y del papel del sujeto que propone el documental performativo.

Cabría preguntarse, asimismo, por el estatuto de las imágenes del horror a la luz de la propia evolución cultural del mismo. En el recorrido hasta ahora se detectan dos paradigmas más o menos claros: el de la pedagogía del horror, la imagen como prueba y marca de lo real, propio de miradas clásicas que, tal y como lo describe Santiago Fillol, caducaban ante el horror filmado en 1945 y el de la era del testigo, que plantea el surgimiento del sujeto particular en el discurso histórico y, por tanto, la idea de la historia como experiencia subjetiva. Ambos, nos parece, se pueden encuadrar dentro de cierta estética de la ausencia.

En su libro *La calavera de Mengele* Thomas Keenan y Eyal Weizman plantean un posible tercer paradigma, surgido precisamente de la identificación de los restos del médico nazi: el del “acercamiento *forense* para comprender los crímenes de guerra y los crímenes contra la humanidad”¹. Este proceso, como observan los investigadores, conlleva la combinación de un

¹ KEENAN, Thomas y WEIZMAN, Eyal (2015). *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*. Barcelona: Sans Soleil.

cálculo de probabilidad con un juicio estético. Son precisamente las imágenes digitales de “superposición craneofacial” logradas por Richard Helmer, imágenes literalmente *imaginadas*, las que parecen plantear con mayor contundencia que la calavera era, en efecto, la de Mengele. La imagen —la fotografía— como vía para dilucidar la verdad a través del propio acto de imaginar. Un conocimiento que, más que basarse en una certeza comprobada, basa su efectividad en su manera de *mostrarse*, de hacerse visible. Una imagen performativa, al fin y al cabo, porque más allá de utilizarse la fotografía para medir al milímetro las correspondencias físicas con el cráneo analizado, es el dispositivo de proyección el que en la fantasmal superposición *crea* una nueva imagen sujeta a ese juicio estético que detectan los autores. No es casual que la portada del libro sea un dibujo de la calavera con un llamativo sombrero amarillo, imitando la foto en la que comprobaban que la medida del sombrero era, también, exacta a la del diámetro del cráneo.

Ante esta nueva potencia en las imágenes, que más que señalar la ausencia parecen crear una cierta presencia fantasmal, ¿cómo perviven hoy el archivo y el testigo? ¿Cómo afectan el documental performativo o las posibilidades de la imagen digital a estos registros de representación del horror el giro performativo del documental? ¿Qué mutaciones sufren y qué dilemas plantean a los cineastas que hoy recurren a estas estrategias para documentar el horror?

5.1. Hermenéutica del archivo

Aunque las imágenes de archivo constituyen un recurso representativo ampliamente utilizado en producciones televisivas y documentales convencionales que abordan la guerra, el nazismo y demás acontecimientos históricos relacionados con el horror —al fin y al cabo, el archivo es el recurso más común para representar la historia en el cine—, nos interesa analizar aquí películas que basen la esencia de su discurso y su propuesta figurativa en la utilización del archivo. Por consiguiente, nuestro análisis no se dirige tanto a cómo se usan las imágenes de archivo en el cine documental sino a cómo ciertas propuestas cinematográficas se basan en una refiguración del mismo para dar testimonio del horror. Nos alejamos también del paradigma apropiacionista, que plantea una recontextualización del metraje encontrado con cierta finalidad expresiva o experimental y nos situamos en la perspectiva del cine documental, y de la exploración y utilización del archivo como estrategia para documentar el horror en determinados acontecimientos históricos. El archivo, por tanto, como vía para poner en relación la historia y su propia representación.

La reciente restauración de los archivos británicos de la liberación² que facilitó la producción de *Night will fall* (André Singer, 2014), que explora estos archivos y el contexto en el que fueron creados y los contrapone al testimonio de supervivientes e implicados en su proceso; la revisión de la propaganda nazi del gueto de Varsovia desde la voz en off y la confrontación con testigos en *A film unfinished* (Yael Hersonki, 2010); o la producción de la serie documental *Five came back* (Laurent Bouzereau, 2017) para Netflix, que cuenta cómo los cineastas del Hollywood de mediados de siglo Frank Capra, John Ford, William Wyler, John Huston y George Stevens participaron de un modo u otro filmando la II Guerra Mundial³ —incluso, en 1994, la recuperación de las filmaciones en color de este último en el telefilm *George Stevens: D-Day to Berlin* (George Stevens Jr., 1994), producido por su hijo tras su muerte— pueden tomarse, en conjunto, como síntoma de cierto retorno al archivo del horror. Sobre la concepción del archivo como evidencia que rige cómo fueron filmadas estas imágenes, el retorno a estas obras pone en primer término a los sujetos que las crearon, reflexionando de ese modo sobre la propia confrontación de miradas que tuvo lugar durante las filmaciones, la experiencia personal que supuso para los cineastas o participantes y el significado que la propia experiencia fílmica llega a alcanzar para la sociedad. Desde formas convencionales, pues al fin y al cabo ninguna de estas propuestas pone al archivo en primer término sino que lo completan desde formas de representación propias de las convenciones del género, se propone una recuperación del archivo focalizada en sus artífices y sus propios procesos de creación.

En un estudio sobre las imágenes de archivo filmadas por los nazis en el gueto de Varsovia, Vicente Sánchez-Biosca analiza las estrategias de apropiación que diversos cineastas han puesto en práctica para integrar estas imágenes en sus filmes. Tomando algunas secuencias de *Le temps du ghetto* (Frédéric Rossif, 1961) en las que las imágenes de archivo pierden su significación original para integrarse en un discurso marcado por otros elementos formales —voz narradora, música, efectos sonoros—, el investigador afirma que “este uso del archivo revela una concepción parásita de la imagen, subordinada, de relleno y recurso”⁴. Quizás la estrategia más extendida en el documental convencional o el reportaje televisivo, aquella que

² Estas filmaciones, ordenadas por los cuarteles generales de la Fuerzas Aliadas y producidas por Sidney Bernstein, fueron archivadas sin que ningún largometraje fuera finalmente realizado. El material —un premontaje de 5 bobinas (a las que faltaba una sexta) y otras 100 con imágenes adicionales— fue adquirido por el Imperial War Museum en 1952, y no vio la luz hasta los años 80, cuando el pre-montaje de las 5 bobinas, titulado *Memory of the camps*, fue exhibido en el Festival de Berlín (1984) y emitido en la cadena televisiva Frontline. En 2008 el Imperial War Museum comenzó el proceso de restauración del material, dirigida por el Dr. Toby Haggith, y las escenas de la sexta bobina perdida fueron recuperadas casi en su totalidad del resto del material, completándolo con una regrabación del comentario y la inclusión de archivos sonoros. El film restaurado, completado en 2014, lleva por título el original de 1945: *German Concentration Camps Factual Survey* y desde 2017 se encuentra disponible en DVD y Bluray. Para más información sobre el proceso, véase: HAGGITH, Toby (2015), “Restoring and completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps”, en: *The Journal of Film Preservation*, n° 92, pp. 95-101.

³ Cabe mencionar que el estreno de esta serie estuvo acompañado de la inclusión en el catálogo de Netflix de las películas que se mencionan en ella, en una clara estrategia de distribución conjunta.

⁴ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2012). “Disparos en el guetto. En torno a la migración de las imágenes de archivo”, en: *Secuencias*, n. 35, p. 47.

subordina el archivo a una ilustración del pasado sin poner el foco en las técnicas de manipulación que se le aplican. A continuación compara esta estrategia representativa con el uso de las mismas imágenes en *A film unfinished* (Yael Hersonki, 2010), donde sí perviven las marcas de su enunciación. Aunque la cineasta israelí no utiliza estrategias de estetización de estas imágenes, como hacía Rossif, sí que echa mano de lo que Sánchez-Biosca llama “conductores de discurso”: corta y monta las imágenes con un ritmo propio, incluye una voz narradora que poco a poco se vuelve explicativa y añade sentido a las imágenes, e incluso agrega el contraplano de supervivientes del gueto que reconocen a algunos de los que aparecen en las imágenes o explican situaciones a partir de las escenas. Con todo ello, se completa el sentido de las imágenes de archivo dándoles una significación en el presente a partir de lo que queda: los testigos que pueden añadir información o juzgar lo que están viendo y la voz narradora que añade un discurso sobre lo que muestran las imágenes.

Podríamos identificar todos estos recursos como *estrategias de apropiación*, mecanismos que permiten integrar estas imágenes de archivo en un discurso audiovisual concreto. Estas estrategias pueden ejercer diferentes grados de manipulación sobre el material original, desde la estetización (coloreado, cambio de formato, reencuadre, montaje...), que incide sobre la propia materialidad del archivo, hasta estrategias de recontextualización que añaden sentido a las imágenes (voz en off, títulos explicativos, testimonios, subtítulos...)⁵. Frente a estas estrategias, que presentan diferentes grados de apropiación, para Sánchez-Biosca “resulta insólito el acribillamiento al que es sometido el dispositivo cinematográfico por las miradas de los seres filmados y parece increíble que haya pasado casi desapercibido a cuantos se sirvieron de estos planos”⁶. Este “encuentro asimétrico de miradas”⁷ constituye, para el investigador, el rasgo máspreciado de estas filmaciones de archivo, pues contrapone la mirada de los alemanes —cuya huella es, precisamente, el dispositivo de filmación— y la de sus víctimas, registrada en sus reacciones al objetivo que les apunta, en lo que revelan sus cuerpos. Un rasgo que, para asombro del investigador, ninguno de los cineastas que han tomado estas imágenes parece haber querido explorar.

⁵ No siempre estas estrategias han de equipararse a un trabajo parásito del archivo. Un ejemplo particular de uso de estrategias de apropiación, aunque integradas en un dispositivo específico que busca recuperar la materialidad de las imágenes de archivo, se encuentra en el trabajo de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi. En su conocida como trilogía de la guerra, formada por *Prigionieri di guerra* (1995), *Su tutte le vete è la pace* (1999) y *Oh! Uomo* (2004), los cineastas ponen en práctica lo que denominan como *cámara analítica*, un procedimiento para refilmar e incidir en la materia de los fotogramas recuperados, añadiendo efectos de coloreado o ralentización, construyendo así todo un archivo gestual y físico de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias. Véanse RUIZ, Paula Arantzazu (2016). *De los teatros anatómicos a 'Oh! Uomo', de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi: una arqueología de la mirada médica del cuerpo*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. Recuperada de: <http://hdl.handle.net/10803/402100> y RUIZ RODRÍGUEZ, Paula Arantzazu (2016). “Operar el fotograma: intervenciones en el género del cine médico del Novecento y la Primera Guerra Mundial en *Oh! Uomo*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi”, en: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, p. 81-92.

⁶ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2012). *Op cit*, p. 51.

⁷ *Íbid*, p. 55.

Bajo este paradigma, el del cruce problemático de miradas, el archivo es fuente de conocimiento a condición de que se le interrogue adecuadamente, pues esas imágenes, como bien señala Sánchez-Biosca, no censar de plantear preguntas: "Esta es la fuerza del archivo, pues documenta la génesis de una mirada en el proceso mismo en que esta toma forma. Es entonces cuando el archivo nos interroga"⁸, escribe. Para responder a las cuestiones que plantea el archivo, la sala de montaje debe hacerse visible en el dispositivo del filme: cada trazo y cada marca de enunciación de la imagen debe explorarse como una cuestión a resolver, como una señal a interpretar. Del paradigma de la apropiación del archivo pasamos al de la *relectura* del archivo, una relectura que pasa por la explicitación de una cierta hermenéutica de las imágenes, esto es, por interpretarlas a la luz de su propia fenomenología, de lo que esconden y lo que gritan calladamente, incluso de lo que sugieren o permiten imaginar. Lo que se pone en cuestión, entonces, en este paradigma no es tanto lo que estas imágenes tienen que decir, como lo que nuestra mirada es capaz de extraer de ellas.

De algún modo, este cambio de paradigma propone, en sintonía con la propuesta de Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*, pasar de la imagen política a la lectura política de las imágenes, de la desobjetivación y las imágenes como apelación colectiva a una política del sujeto que (re)lee e interroga el archivo. Un sujeto —el cineasta, pero también el espectador a través de él— que problematiza las imágenes y desvela las preguntas que el propio archivo plantea a través de estrategias que, lejos de asimilar el archivo a un discurso propio, tratan de desvelar (o imaginar) el discurso escondido en el propio archivo a través de su propia fenomenología y la negación (o explicitación crítica) de los mecanismos de apropiación propios del cine documental convencional. En palabras del filósofo francés, "una *crítica de las imágenes* no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de *imágenes críticas*"⁹.

5.2. El *montaje crítico* de las imágenes

En este sentido, quizás el cineasta que más claramente ha planteado una relectura crítica del archivo histórico, además del tándem Ricci-Luchi/Gianikian, es Harun Farocki. El propio Didi-Huberman, en un prólogo dedicado al cineasta alemán, propone su obra como ejemplo de una verdadera crítica de la violencia a través del "*montaje crítico*" de las imágenes:

Para criticar la violencia, uno tiene que describirla (lo que implica que uno tiene que ser capaz de mirar). Para describirla, uno tiene que desmantelar sus artefactos, "describir la relación", como lo

⁸ *Ibid*, p. 55.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges en FAROCKI, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra, p. 28.

expresa Benjamin, en la que se constituye (lo que implica que uno tiene que ser capaz de desmontar y volver a montar los estados de cosas)¹⁰

Esto es precisamente lo que hace el cineasta al inicio de *Fuego inextinguible* (*Nicht löschesbares Feuer*, 1969), en una conocida escena sobre la que Didi-Huberman reflexiona en su prólogo. En ella, el propio Farocki lee la declaración de un ciudadano vietnamita en el Tribunal de Guerra de Vietnam (Estocolmo) acusando al imperialismo norteamericano de incendiar su casa y su pueblo con napalm. Tras la lectura, el cineasta fija su mirada en la cámara e interpela al espectador, preguntándose cómo puede mostrarnos los efectos del napalm sin que apartemos la mirada, presentando lo que Didi-Huberman ve como una “aporía para el pensamiento de la imagen”¹¹ que le permite precisamente pensar cómo mostrar el horror. Farocki recurre a la analogía, extiende el brazo y se quema la piel con un cigarrillo, mientras el narrador nos explica que el cigarrillo quema a 200° frente a los 1700° del napalm. “Tomar una posición en la esfera pública (aun si eso significa intervenir en el propio cuerpo y *sufrir por algún tiempo*). Ese es el giro estratégico que, en 1969, representa *Fuego inextinguible* en la obra de Farocki”, escribe Didi-Huberman.

Frente a este gesto puramente performativo, quisiera retomar aquí cierta línea de su trabajo más centrada en el archivo. La investigadora Sylvie Rollet ve los filmes de Farocki, *Images of the world and the inscription of war* y *Respite* (*Aufschub*, 2007) como “herederos directos de cierta cuestión primordial: cómo mirar los archivos visuales del acontecimiento”¹², algo que Resnais había planteado desde la construcción poética y el ensayo, pero que Farocki abordará desde estrategias de reflexividad y apropiación crítica de las imágenes, explorando así una nueva manera de entender el trabajo cinematográfico con el archivo histórico. Escribe Rollet:

Si je reprends à mon compte l'idée que de Resnais à Farocki peut se lire une histoire du regard, c'est en déplaçant l'enquête du côté de la construction poétique de l'événement, à travers la réflexivité intrinsèque de ces films où le regard du spectateur est systématiquement mis à la question par une poétiques interrogeant sur les conditions de possibilité du visible, donc de l'art cinématographique. Alors que les deux films [*Noche y niebla* e *Images of the world...*] partent d'une même interrogation sur la capacité de 'témoignage' des images, la confrontation entre *Nuit et brouillard* et *Images du monde* fait ainsi apparaître une série de variations qui, au-delà de la singularité des œuvres, relève indéniablement d'une historicité différent de leur regard et d'une mutation dans le rôle dévolu au cinéma comme «art témoin».

En una opinión compartida con el cineasta, Thomas Elsaesser sostiene¹³ que *Images of the world* es una película que también ha experimentado un proceso de apropiación. El propio Farocki,

¹⁰ *Ibid*, p. 34.

¹¹ *Ibid*, p. 18.

¹² ROLLET, Sylvie (2011). *Op cit*, p. 45.

¹³ ELSAESSER, Thomas (2008). “Holocaust memory as the epistemology of forgetting: re-wind and postponement in *Respite*”, en: EHMANN, Antje y ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?* Köln: König Books, p. 56-68.

en una entrevista con Elsaesser, explica cómo sentía que el filme se había vuelto algo diferente tras su distribución en festivales y escuelas, hasta el punto de cambiar *Pictures* por *Images* en su título. Como observa Elsaesser, esto conecta de modo más íntimo al cineasta con la reflexión que plantea *Respite*, filme que cuestiona el sentido y la intencionalidad de las imágenes del campo de tránsito holandés de Westerbork que, a su vez, cuestionan nuestro propio conocimiento del genocidio nazi y su política concentracionaria. En efecto, las imágenes de Westerbork plantean varios dilemas. Farocki es consciente de que han sido utilizadas por otros cineastas, pero también le sorprende descubrir una serie de escenas difícilmente asimilables a lo que entendemos como un campo de concentración nazi. Aunque fueron encargadas por el comandante del campo, Albert Gemmeker, el guión fue escrito por Heinz Todtmann, prisionero judío colaborador y mano derecha de Gemmeker, y la filmación realizada por el fotógrafo Rudolf Breslauer y su asistente Karl Jordan, ambos prisioneros judíos que poco después serían trasladados a Auschwitz. Sylvie Lindeperg las compara¹⁴, por ello, con las filmadas por Kurt Gerron en el campo de *Theresienstadt* que, a diferencia de las de Westerbork, sí fueron editadas dando lugar al filme propagandístico *Theresienstadt: Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (1944)¹⁵.

Precisamente por ello, estas imágenes no cesan de plantear preguntas sobre el punto de vista desde el que fueron filmadas, sobre lo que pretenden expresar. Como observa Lindeperg, Farocki plantea un dispositivo que destaca y explora esa ambivalencia en las imágenes, el encuentro de miradas que se produce en su filmación, a través del silencio y la repetición. Farocki respeta la ausencia de sonido de las propias imágenes, su orden y duración —en ocasiones vemos la propia materialidad de los *rushes* en el fin de cada secuencia— y no añade más que unos intertítulos, al estilo del cine mudo, que primero aportan apuntes históricos y descripciones de lo que éstas muestran, pero paulatinamente introducen la interpretación del cineasta sobre lo que hay en estas imágenes, y cuál puede ser el sentido de la filmación. Las imágenes se ordenan en una estructura propia del cine corporativo, la clave de lectura desde la que el cineasta se aproxima a ellas. Poco a poco Farocki introduce el montaje, vuelve a algunos fragmentos o relaciona diferentes imágenes para sacar conclusiones sobre el proceso de rodaje o la dinámica de funcionamiento del campo.

¹⁴ LINDEPERG, Sylvie (2009). "Suspended lives, revenant images. On Harun Farocki's film *Respite*", en: EHMANN, Antje y ESHUN, Kodwo (Eds.). *Op cit*, p. 31.

¹⁵ Ante una visita de la cruz roja al campo en el verano de 1944, los nazis deportaron a gran parte de su (sobre)población, adecentaron el campo y obligaron a los prisioneros a simular mejores condiciones de vida que las que sufrían hasta entonces. Tras el éxito de la operación, encargaron al actor y director judío Kurt Gerron la realización de un cortometraje propagandístico titulado *Theresienstadt: Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (*The Führer gives the jews a city*, 1944), conocido posteriormente como *Theresienstadt: Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. Tras el rodaje, Gerron y su familia fueron deportados y asesinados en Auschwitz. La producción del filme nunca fue completada, aunque sobrevivieron unos veinte minutos de metraje. Sobre la visita, véase el filme de Claude Lanzmann *Un vivant qui passe* (1997) basado en una entrevista a Maurice Rossell, oficial suizo de la Cruz Roja que fue el encargado de visitar Auschwitz y Theresienstadt en 1944, emitiendo tras ello un informe positivo.



El de Westerbork, no obstante, es un metraje conocido: entre otros cineastas, Resnais lo utilizó en *Noche y niebla*¹⁶ y concretamente hay una de sus imágenes que ha devenido en icono de la Shoá a pesar de que su protagonista, una niña de diez años llamada Settela Steinbach¹⁷, pertenece a la etnia gitana, cuyo genocidio ha tenido mucha menos visibilidad¹⁸ en el contexto del exterminio llevado a cabo por los nazis. En un intertítulo, Farocki señala que el de Setella es el único primer plano del metraje. “El miedo o el presagio de muerte puede leerse en su rostro —infiere el cineasta—, pienso que es es la razón por la que Rudolf Breslauer evitó más primeros planos”.



¹⁶ “Tanto Resnais como Leiser utilizan material proveniente del campo nazi de Westerbork. Allí se ve a los prisioneros subiendo al tren, los vagones de pasajeros en dirección a los campos de Bergen-Belsen y Theresienstadt, los de transporte de carga a Auschwitz. [...] Poco después se ve un tren que llega de noche a Auschwitz. Resnais se desvía aquí de su principio rector, según el cual las imágenes del presente de la narración son en color y las históricas en blanco y negro. Resnais nos hace pensar que vemos el tren de Westerbork llegando a Auschwitz”.

FAROCKI, Harun (2013). *Op cit*, p. 145-146.

¹⁷ Entre 1992 y 1994 el periodista alemán Aad Wagenaar llevó a cabo una investigación partiendo de las imágenes de Westerbork para localizar la identidad de esta niña. Tras encontrar a una superviviente que viajaba en el mismo vagón que ella, definió su identidad como Anna Maria “Settella” Steinbach, de etnia sinti. Al año siguiente publicó su investigación en un libro, traducido recientemente al inglés por Janna Eliot. Véase WAGENAAR, Aad (2016). *Settela*. Bridport: Lamorna publications.

¹⁸ Junto con los judíos, los nazis planificaron la destrucción, por cuestiones de origen, de los discapacitados y los gitanos. A pesar de las manifiestas dificultades para establecer las dimensiones de este genocidio, algunos investigadores estiman el número de gitanos asesinados hasta 1945 en hasta un millón y medio. Véase, a este respecto, HANCOCK, Ian (2004). “Romanies and the Holocaust: a reevaluation and overview”, en: STONE, Dan (Ed.). *The Historiography of the Holocaust*. New York: Palgrave, p. 383-396.

Además de la partida del tren y las imágenes de trabajo en los espacios cotidianos del campo, pronto surgen entre el metraje escenas atípicas, impropias de un campo de concentración: representaciones teatrales, ejercicios al aire libre, prisioneros bailando y riendo, sonrisas a cámara... imágenes que plantean dudas y dilemas al espectador, y que el propio cineasta relaciona con la operación propagandística de Theresienstadt. El punto de vista de estas imágenes, no obstante, parece más complejo y por ello Farocki busca otro sentido más allá del propagandístico. Es el género del filme industrial o corporativo el que le permite reflejar el trabajo diario del campo, mostrar las imágenes de la vida de los prisioneros, construir una estructura argumentativa (que parece pugnar para evitar el cierre del campo y la deportación de su población) y, a la vez, aludir al proceso industrial de exterminio que tenía lugar en el fuera de campo.



Farocki asume que no son imágenes que esperamos de un campo nazi, que precisamente se enfrentan a lo que creemos saber sobre los campos nazis. “Raramente han sido mostradas estas imágenes, quizás para evitar dar una falsa impresión de los campos”, escribe. Por eso las analiza, destaca en ellas el contraste con el fondo del campo o las marcas que indican la irrupción de la vida concentracionaria en situaciones que parecen habitar un contexto totalmente diferente. También usa el montaje en profundidad, extrayendo partes del plano para relacionarlas con otras imágenes: de este modo vislumbra la marca en la imagen que permitió dirimir la fecha de la salida del tren: 19 de mayo de 1944, o encuentra la señal de la policía del campo VK en una de las representaciones teatrales filmadas por Breslauer. Farocki

cerca la imagen¹⁹, acotando su sentido desde la imaginación. Un sentido, por tanto, posible aunque no cerrado ni unívoco.

Es precisamente la doble condición de las imágenes, filmadas por un prisionero por orden de la comandancia del campo, por lo tanto problemáticas desde el punto de vista de su enunciación, la que permite extraer diferentes sentidos de lo que muestran. Desde esa doble condición, y la idea de que son, ante todo, imágenes filmadas por una víctima del genocidio aunque sea a instancias de uno de sus perpetradores, Farocki interpreta, por ejemplo, la sonrisa de las mujeres trabajando o la dedicación en el trabajo de los presos. Con todo, concluye que el verdadero sentido que tenían estos *rushes* (de nuevo, más allá de la intención que tuviera Gemmecker cuando dio la orden de filmar) no era otro que mostrar la utilidad del trabajo diario de cada uno de los prisioneros del campo y evitar que lo cerraran. Así, la (posible) historia latente en estas imágenes se revela a través de la propia puesta en escena de la mesa de edición, de la explicitación de cada corte y cada asociación mediante intertítulos combinada con la desnudez del material y el respeto por su cualidad muda: de este modo, cada movimiento y cada palabra que se incluye constituye la explicitación del punto de vista reflexivo del cineasta que, en todo momento, muestra sus cartas y su intervención sobre el material al espectador. Por otra parte, es un filme que problematiza y amplía nuestra relación con el conocimiento histórico. Como apunta Lindeperg, “solo el conocimiento sobre el acontecimiento y el contexto de su filmación nos permiten restituir a estas imágenes su violencia escondida, tomar la medida de lo que no está inmediatamente representado, ver cómo estos ancianos, estas mujeres y niños están atrapados en el umbral de la muerte”. Así, aunque los prisioneros aparezcan en ellas con actitud calmada, hoy sabemos que esa calma era parte del propio proceso de exterminio.

Pero las imágenes también nos piden replantear este conocimiento. *Respite*, como puntualiza Thomas Elsaesser²⁰, es un filme sobre nuestro conocimiento sobre las imágenes del Holocausto, y sobre las consecuencias que ese conocimiento tiene sobre nuestra manera de mirar las imágenes de la historia. El investigador alemán propone la noción de una *epistemología del olvido* para entender la propuesta de Farocki, una posición que se enfrenta tanto a la ignorancia como al exceso de conocimiento, que replantee nuestro propio saber sobre el acontecimiento y que nos permita adoptar el punto de vista del sujeto histórico, sus dudas, su propia ignorancia (en este caso, el del propio Breslauer mientras filma las imágenes, el del supuesto sentido con el que las filmaba o incluso el verdadero propósito del encargo que posiblemente ignoraba). Elsaesser ve el dispositivo de Farocki, sus silencios y sus repeticiones con leves variaciones, como un modelo opuesto al *pathos* del cine de género, que pretende “devolver algo de este conocimiento (tanto en sus expectativas como en sus anticipaciones) a

¹⁹ Tal y como sugiere Ramiro Ledo, a contrapelo del concepto de expandir la imagen que Chris Marker pone en práctica a partir de la palabra en *Sans Soleil* (1983). Véase: LEDO CORDEIRO, Ramiro (2009). “Reseña de *Respite*”, en: *Blog&Docs*, 4 de marzo. Recuperada de: <http://www.blogsandocs.com/?p=323>

²⁰ ELSAESSER, Thomas (2008). *Op cit*, p. 65.

un punto cero: de ahí el rebobinado”²¹. La apropiación de imágenes que propone Farocki es un procedimiento reflexivo, que no se limita a iluminarlas a partir del conocimiento histórico, sino que precisamente las resitúa —de ahí el rebobinado— una y otra vez en el mismo punto de partida, explorando sus huecos, sus interacciones y sus reminiscencias desde una poética del olvido:

Farocki's gaps, in other words, engender a kind of forgetting that should not or need not be filled with more evidence or forensic investigation. If the internees' respites are meant to delay and defer the relentless logic of the weekly transports, the filmmaker's respites are meant to freestall the relentless logic of automatically attributed meaning, in the belief that such lapses or gaps of recall may make room for the accidental and the unexpected, in the very midst of such murderous causality and consequentiality. Forgetting, in the sense of *Ausblendung des Vorwissens* (screening out pre-existing knowledge) would thus be neither an attempt at 'becoming innocent' nor a slide into denial and disavowal but might carve out that impossibly possible space between the 'known knowns' (of historical scholarship) and the 'known unknowns' (of future research), but also intervene between the 'unknown knowns' (of what we prefer to ignore) and the 'unknown unknowns' (or what this past might one day mean for us).²²

5.3. Metodología del silencio: la mirada y el gesto en el archivo

En los regímenes totalitarios y sus experiencias de terror suele haber una tensión entre el ocultamiento de sus mecanismos represivos y cierta pulsión por documentar sus procedimientos. Incluso en Auschwitz, como hemos mencionado, había dos laboratorios de fotografía funcionando a pleno rendimiento²³, fotografiando a los reclusos y trabajadores forzados o registrando algunos de los experimentos médicos. Fritz Hippler, director del departamento cinematográfico en el Ministerio de Propaganda nazi, recordaba así las paradójicas instrucciones de Joseph Goebbels, obsesionado por registrar lo que estaban a punto de hacer desaparecer:

Film everything you see: the life and the crowds in the streets, the commerce and trade, the rituals in the synagogue, crime, none of this should be forgotten. It has to be captured in its original state, because soon there will no longer be any Jews. The Führer wants to have them all transported to Madagascar or another territory. This is why we need these documents for our archives.²⁴

Esta tensión entre borrado de huellas y registro de sus propios actos puede servir, a posteriori, para elaborar documentos que den cuenta del horror a partir del archivo de

²¹ *Ibid*, p. 65.

²² ELSAESSER, Thomas (2008). *Op cit*, p. 67-68.

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Op cit*, p. 45.

²⁴ HIPPLER en LINDEPERG, Sylvie (2009). *Op cit*, p. 30.

imágenes de los perpetradores. En otras ocasiones, como vemos en *Respite*, la propia génesis de las imágenes presenta múltiples interpretaciones a la mirada atenta, que habrá de desentrañar en ellas los síntomas y marcas de su producción y los posibles sentidos con los que puedan haber sido filmadas.

Desde esta perspectiva, el cine de la portuguesa Susana de Sousa Dias propone un acercamiento particular al horror de la dictadura portuguesa del “Estado Novo” que, bajo el mando de António de Oliveira Salazar, se perpetuó en el país durante 48 años. El procedimiento formal de la cineasta en sus filmes *Natureza morta* (2005) y *48* (2009) tiene que ver con una recuperación del archivo y una particular manera de mostrarlo, basada en el ralenti extremo, el montaje en cuadro y la combinación con una atmósfera sonora fantasmagórica²⁵. En su estudio monográfico dedicado al cine portugués²⁶, Glòria Salvadó señala la evocación de lo fantasmático como una característica inherente a la cinematografía lusa, un tema de investigación que ha continuado indagando junto a Fran Benavante en posteriores trabajos²⁷. Su estudio propone comprender la cinematografía lusa desde la óptica de cierta reemergencia de una atmósfera irreal, imaginaria o fantasmal, desarrollando toda una genealogía del cine portugués en torno a este concepto, estudiando su relación con el pasado del país, el colonialismo y, en definitiva, la necesidad de confrontar una realidad inexplicable. Esta supervivencia fantasmal de un pasado traumático, que se desdobra en una reemergencia de la historia y del síntoma donde el sentido se difumina es, en parte, la que de Sousa explora en sus filmes, centrándose en la figura del preso político.

En *Natureza morta*, acompañada del subtítulo en francés *Visages d'une dictature*, Susana de Sousa recupera archivos de la policía política del régimen (PIDE-DGS-PIM) con la idea de contar la dictadura desde la opacidad de sus propias imágenes, desde la radical ausencia de contraplanos filmados desde otra perspectiva. De este modo, el filme combina imágenes propagandísticas o filmadas por la autoridad represora con fotografías de los presos políticos del régimen, y lo hace sin añadir palabras: ni habladas, ni escritas. Todo el sonido del filme consiste en una atmósfera sonora que combina sonidos cotidianos (puertas que se cierran, el *tic-tac* de un reloj que avanza...) con música atonal, creando una impresión fantasmagórica de continua extrañeza, que la investigadora Mariana Souto relaciona con el imaginario del cine de terror²⁸. De este modo, el dispositivo trata a las imágenes de archivo como una aparición en el presente y las relaciona con toda una estética propia del horror.

²⁵ Un dispositivo que, en cierto modo, remite de nuevo al trabajo de Gialnikian y Ricci-Luchi y su *cámara analítica*.

²⁶ SALVADÓ CORRETGER, Glòria (2012). *Espectres del cinema portuguès contemporani*. Lisboa: Instituto Camões y Leonard Muntaner.

²⁷ SALVADÓ CORRETGER, Glòria y BENAVENTE, Fran (2013). “¿Existe el cine portugués contemporáneo? Historia y fantasma entre imágenes”, en: *Archivos de la Filmoteca*, 71, 97-116.

²⁸ SOUTO, Mariana (2015). “Susana de Sousa Dias y los fantasmas de la dictadura portuguesa”, en: *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. III, n°6, p. 47-51.

La extrañeza se traslada a las imágenes a través de la ralentización y el montaje en cuadro, un procedimiento que le permite a la cineasta focalizarse sobre ciertas marcas que contravienen el sentido con el que fueron filmadas. “Empecé a entender que a veces había algo en su interior, una especie de malestar, una sombra, algo que escapaba al mensaje que la dictadura pretendía transmitir a través de ellas”²⁹, explica. Es así como el montaje en cuadro le permite discriminar o resaltar partes de la imagen y centrarse en detalles que interpelan al espectador. Estamos ante una estrategia de apropiación del archivo, basada en la intervención, que no obstante se hace plenamente evidente para el espectador, no oculta sus propias marcas de manipulación sino que hace de ellas su propio dispositivo.

La velocidad también permite descomponer y observar detenidamente ciertos gestos en las imágenes. En uno de los planos propagandísticos del filme, en una tumultuosa manifestación llena de hombres haciendo el saludo fascista, el montaje en profundidad se centra en uno de estos sujetos que resulta ser un niño. La ralentización permite centrar la mirada en su gesto infantil y en la risa despreocupada que le provoca lo que ocurre alrededor, como si no comprendiera demasiado bien lo que está ocurriendo. Su diversión inconsciente, de algún modo, pone en entredicho el sentido con el que está filmada esa imagen. La cineasta, desde el montaje, transforma un momento de exaltación de la dictadura en apenas un juego infantil.



El principal dispositivo, no obstante, para revelar el contraplano ausente de esas imágenes, o su sentido contradictorio, es la mirada a cámara. En unas imágenes filmadas en Guinea-Bisáu (la entonces Guinea Portuguesa), de Sousa descubre unas perturbadoras miradas a cámara de mujeres que desafían al propio dispositivo de filmación. “La primera vez que vi estas secuencias —cuenta— eran como las de una película de ficción, una puesta en escena donde los soldados nunca miraban a cámara, los hombres africanos muy pocas veces; pero, sin embargo, de repente las mujeres fijaban su mirada ante la cámara. En ese momento, toda la escena se desvanecía a causa de esa mirada”³⁰. De Sousa se centra aquí en esa especificidad del archivo que Sánchez-Biosca veía en las imágenes del gueto de Varsovia, y que ningún cineasta

²⁹ DE SOUSA DIAS, Susana (2012). "Natureza morta, de Susana de Sousa Dias (declaraciones recogidas por Miguel Armas)", en: *Lumière, Cinéma du Réel: Susana de Sousa Dias (I)*, recuperado de: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php

³⁰ *Ibid.*

había decidido explorar. La cineasta portuguesa encuentra en estas miradas un testimonio problemático, el de un encuentro entre una cámara que filma y unos sujetos que se resisten a su instrumentalización, en cuyos rostros se materializa el malestar de la propia situación que se documenta.



La mirada a cámara interpela directamente al espectador, figuran el encuentro violento entre un dispositivo propagandístico que invade y unos cuerpos que resisten ante el registro y plasman su mirada desafiante en imágenes cuyo sentido no les pertenece. Volvemos a la idea de Sánchez-Biosca de que el archivo constituye el encuentro asimétrico entre una mirada en el mismo momento en que toma forma —la del propio dispositivo, la que revela el punto de vista de los que filman esas imágenes— y una mirada, la de los cuerpos filmados, que marca sus reacciones en la imagen. En los ojos de estas mujeres se revela no tanto el miedo o la extrañeza como una cierta resistencia, un callado desafío a la cámara que las filma.



En otras ocasiones, la mirada puede revelar lo que está sintiendo o pensando un sujeto particular dentro de la imagen, invirtiendo su sentido. En la escena en la que unos niños guineanos bailan rodeados de soldados que les jalean, el montaje en profundidad recorta el cuadro y se centra sobre la mirada de uno de los niños, que mira con desconfianza hacia el lugar donde se sitúa el equipo de filmación. El miedo en su mirada hace que la situación se

torne (aún más) oscura; vemos lo que está pasando desde el punto de vista de un niño asustado que se encuentra rodeado de soldados que no conoce, envuelto en una inquietante situación que no controla.

La idea de la mirada como interpelación al espectador toma una forma más concreta y explícita en las fotografías de prisioneros políticos que conforman buena parte del filme. Ellos conforman el rostro vivo de la resistencia ante la dictadura, el testimonio callado de la represión, y sus miradas interpelan directamente a la cámara, transformando esas imágenes de culpables encarcelados en imágenes de opositores resistentes víctimas de un régimen dictatorial que les privó de libertad. Hacia el final del filme, la cineasta opera un fundido entre imágenes del mismo prisionero tomadas en diferentes momentos, mostrando de este modo su envejecimiento y el deterioro en prisión. Son las imágenes que reconstruyen la experiencia carcelaria desde el paso del tiempo, condensando los años de cautiverio en apenas un gesto cinematográfico sobre el cuerpo fotografiado. Las *mugshots*, de este modo, devienen en contraimágenes con las que dar testigo de la propia represión del régimen, así como de la resistencia estoica de sus opositores.



Tras las imágenes de los prisioneros, de Sousa introduce un último fundido, uno operado sobre el cuerpo del dictador Salazar. En este fundido se figura la propia duración del “Estado Novo” portugués a través del cuerpo de su dictador, que hace las veces de una presencia fantasmal que impone el sentido al resto de imágenes. Desde el balcón donde, triunfal y sereno, mira a la población que le jalea desde abajo hasta la silla donde su cuerpo envejecido permanece postrado —aunque en ambas imágenes se mantiene el micrófono como elemento central y símbolo de poder— se figura la propia decadencia del dictador y del régimen fascista que representa.



La última imagen del filme, en la que las manos de una mujer introducen unos claveles por el buzón en una puerta, adquiere un sentido metafórico y simbólico que se proyecta hacia el futuro que queda fuera de la película, aunque constituye el pasado reciente del espectador: el fin de la dictadura y la instauración de la democracia. La imagen, con el último gesto de la mano que vuelve a acercarse al agujero del buzón tras haber depositado en él las flores, se sugiere como un aciago presagio que puede entenderse como una crítica sutil al fin de la revolución.



Las imágenes de Susana de Sousa no ofrecen, de este modo, un conocimiento historicista, con un sentido unívoco, ni guían al espectador desde la palabra escrita o la voz en off, sino que forman parte de un dispositivo visual donde el conocimiento surge siempre de una relación figurativa con la historia y el pasado. Un pasado, por otra parte, que en la película siempre es presente. Las miradas, los gestos extraídos del metraje, la ausencia de rótulos o voces explicativas, la ralentización y la ausencia de imágenes actuales con las que poner en relación al archivo —como hacía Resnais en *Noche y niebla*—, todo ello contribuye a resituar ese pasado en el ahora del filme, a generar cierto anacronismo en las imágenes que las hace parte del presente mientras dura la proyección.

5.4. La palabra que ilumina la imagen: archivo y testimonio

Fueron las imágenes carcelarias de los prisioneros políticos las que llevaron a Susana de Sousa a la realización de su siguiente película, *48*, donde varía levemente su metodología: incluye estas mismas imágenes y ejecuta los mismos fundidos entre diferentes tiempos, pero añade la palabra de cada uno de ellos como contrapunto, entrelazando de este modo archivo y testigo.

En una entrevista para la revista *Lumière*³¹, la cineasta declara cómo esta decisión vino, en parte, condicionada por las limitaciones de la burocracia portuguesa —una burocracia que, como ella misma opina, parece no tener demasiado interés en que estas imágenes se difundan o la situación que reflejan se conozca—. Para poder filmar las imágenes del archivo policial le exigían recoger autorizaciones de cada uno de los prisioneros, lo que la llevó a entrevistarse con los que pudo encontrar y, finalmente, a incluir sus testimonios en el filme. La manera de hacerlo, no obstante, reincide en esa idea de no contraponer presente y pasado tan presente en *Natureza morta*. En las declaraciones citadas cuenta cómo las entrevistas duraban días, y cómo las filmó en video, aunque finalmente solo incluyó el sonido en el filme:

El sonido de su voz permite imaginar a esas personas a partir de sus gestos, sus suspiros, y permite sobre todo prestar más atención a su discurso, a sus palabras: era eso lo que me interesaba, cuáles eran las palabras que utilizaban, cómo las decían... me interesaba más eso que la historia que contaban, el discurso... y entendí que podía hacerlo así. El problema era que si mostraba a esas personas hoy en día tenía un tiempo presente, un tiempo donde los antiguos prisioneros políticos hablarían de una experiencia del pasado, y por lo tanto las imágenes de los expedientes policiales, cuando aparecieran, serían una especie de ilustración de ese pasado. Todo esto construiría una película con imágenes de dos tiempos, el presente y el pasado, y yo no quería hacer eso. Quería que esas fotografías fueran también una imagen del presente y que los prisioneros contaran sus experiencias de la dictadura, pero con toda el peso de la memoria, todo el peso de lo vivido, desde un punto de vista del presente.³²

Las fotografías sirven, entonces, como herramienta para el testimonio. Preguntados a partir de la imagen, los antiguos prisioneros revelan detalles y recuerdos que ésta les trae a la memoria. No obstante, en ningún momento las fotografías pasan a un segundo plano para servir de simple apoyo al discurso, sino que la visión expandida por el ralenti impuesto en la sala de montaje permite explorar las marcas del cautiverio y la represión, las contradicciones de ese momento suspendido en el tiempo que constituye el encuentro fotográfico entre la

³¹ DE SOUSA DIAS, Susana (2012). “48, de Susana de Sousa Dias (declaraciones recogidas por Miguel Armas)”, en: *Lumière, Cinéma du Réel: Susana de Sousa Dias (II)*, recuperado de: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_o2.php

³² *Ibid.*

mirada de los perpetradores y la de sus prisioneros. Iluminando esas fotografías del opresor con la palabra de los oprimidos que las protagonizan, la cineasta las inscribe en el presente y las dota de un nuevo sentido. Así lo explican Glòria Salvadó y Fran Benavente:

El trabajo sobre el archivo (fotográfico, cinematográfico) consiste en indagar en una imagen-memoria para hallar la semilla de un relato escondido, un fantasma, y el trabajo a contrapelo resulta en la construcción de un contraarchivo crítico. 48 triunfa en ese terreno a partir del escrutinio del registro fotográfico de los presos políticos de la PIDE, la policía política del salazarismo, y la evocación memorial del contraplano a través de sus relatos. La palabra hace emerger una historia viva sobre las ruinas de un cuerpo brutalizado, los restos de un pasado que llega al presente. Construye el momento de legibilidad de una imagen contra su función represiva y de control. El procedimiento cifra la vocación política a través del trabajo de “montaje” sobre el archivo de imágenes.”³³

A pesar de incluir la palabra viva de sus sujetos en el filme, Susana de Sousa mantiene el interés por los silencios, unos silencios que ella misma impone desde la sala de edición, espaciando el discurso de sus sujetos, focalizándose de este modo en el centro de su discurso y señalando, en cierta manera de una forma un tanto artificial, ese indecible al que se enfrenta el testimonio del horror. El diseño sonoro se completa con sonidos de ambiente sobresaturados que construyen una atmósfera entre la cotidianeidad y lo fantasmal, que remarcan la fisicidad de las propias entrevistas y los lugares donde fueron filmadas —aun cuando, también estos, fueron añadidos a posteriori—. Una estrategia que podemos equiparar, en cierto modo, con las estrategias de apropiación que analizábamos anteriormente, aunque aquí se pone en práctica no exactamente en el archivo, sino en el testimonio.

En todo caso, la decisión de no incluir los rostros actuales de los entrevistados hace que el anacronismo de las imágenes, que mezclan diferentes momentos de la vida de los entrevistados, construya un tiempo presente en la pantalla, por más que sean imágenes del pasado. Dicho de otro modo, las fotografías no se resitúan en un pasado distante a partir de la visión de sus rostros en el presente. En vez de eso, todas las imágenes nos hablan de un mismo tiempo, esos 48 años de fascismo en Portugal que se reviven en el presente a partir de las voces de los que los sufrieron. Son esos mismos rostros los que nos hablan desde el tiempo fantasmal y oscuro de la dictadura, permitiéndonos imaginar, a partir de la imagen ralentizada y la palabra, el contraplano ausente del régimen y su dilatada duración. Lo que permite a Susana de Sousa documentar el horror de la dictadura portuguesa es, por una parte, en *Natureza morta*, el síntoma en las imágenes y su intervención manifiesta para descubrir y explorar estos síntomas en la sala de montaje, por otro, en 48, la confrontación de estas imágenes con la palabra de los propios retratados. Pero en ningún momento se pone en cuestión la mirada de los perpetradores, aquella que toma forma en la puesta en escena o la disposición del sujeto

³³ SALVADÓ CORREGER, Glòria y BENAVENTE, Fran (2013). *Op cit*, p. 113-114.

para la fotografía. La metodología rígida de las *mugshots*³⁴ no da pie a indagar sobre la relación entre fotógrafo y sujeto fotografiado, o el contexto en el que fue producida la imagen. Tampoco en el caso de las imágenes propagandísticas o de archivo militar filmadas en el exterior se cuestiona la mirada de los que filman, sino, más bien, se explora lo que sugieren las miradas filmadas y se toman sus incongruencias y gestos como base para intuir el contraplano ausente del horror de la dictadura. El sentido abierto con el que de Sousa se apropia de las imágenes y las presenta al espectador remite a ese *imaginar pese a todo* que nos sitúa en una relación diferente con el conocimiento histórico basada en la imaginación como potencia, y la historia como un lugar hacia el que lanzar preguntas.

5.5. Problematizar el archivo de los perpetradores

La dictadura de los jemes rojos en Camboya (1975-1979) terminó con la vida de unos dos millones de personas, aproximadamente un tercio de la población que tenía entonces el país. Su modus operandi se basó en el exilio forzado de la población de las ciudades, la imposición de una sociedad agraria basada en trabajos forzados, la destrucción de toda estructura económica y tejido social existente para dar forma a una sociedad sin clases y el brutal exterminio de gran parte de la población. Este exterminio fue en parte provocado por el éxodo y las condiciones de trabajo inhumanas impuestas a la totalidad de la población del país, pero también ejecutado en centros como el S-21³⁵, la prisión y centro de tortura establecida en las instalaciones del antiguo instituto de Tuol Sleng³⁶, desde 1980 reconvertido por los vietnamitas en un museo dedicado al genocidio perpetrado por los jemes rojos.

El procedimiento de tortura y ejecución en el S-21 iba acompañado de un metódico proceso de documentación: por un lado las confesiones forzadas (e inventadas) de los presos admitiendo su culpa, por otro las *mugshots*, tomadas por el fotógrafo Nhem Ein, en las que su rostro quedaba fotografiado. Como observa Sánchez-Biosca³⁷, “las fotografías obtenidas no documentaban la existencia de sospechosos o acusados sino de culpables” y toda esta documentación no era sino una manera “de escribir la historia de la revolución de la

³⁴ Metodología que proviene de las investigaciones antropométricas de Alphonse Bertillon para la identificación policial de criminales. Cabe mencionar las implicaciones racistas que con frecuencia han sido asociadas a la antropometría. Véase RHODES, Henry T.F. (1956). *Alphonse Bertillon: Father of Scientific Detection*. New York: Abelard-Schuman.

³⁵ Véanse DUNLOP, Nick (2006). *The lost executioner. A journey to the heart of the killing fields*. New York: Walker PC y ETCHESON, Craig (2005). *After the killing fields: lessons from the Cambodian genocide*. Londres: Praeger.

³⁶ Hubo más de 150 prisiones similares, al menos una por cada distrito del país. Véase LOCARD, Henri (2005). “State Violence in Democratic Kampuchea (1975 - 1979) and Retribution (1979 - 2004)”, en: *European Review of History*, vol. 12, n° 1, p. 134.

³⁷ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2016). “Las imágenes de los perpetradores, los artefactos de los perpetradores: el archivo nómada en Tuol Sleng (S-21)”, en: *Revista de Estudios sobre el Genocidio*, año 8, vol. 11, p. 98.

Kampuchea Democrática”³⁸. La fotografía y la documentación de la confesión eran, por otra parte, parte ineludible del propio proceso de eliminación, que de algún modo perpetúan en el tiempo. Susan Sontag escribió cómo son rostros que están “siempre mirando a la muerte, siempre a punto de ser asesinados, vejados para siempre. Y el espectador se encuentra en la misma posición que el lacayo tras la cámara; la vivencia es nauseabunda”³⁹.

Debido a la ausencia de miradas divergentes con el régimen oficial y a la destrucción de la práctica totalidad de los archivos previos a la instauración del régimen, los primeros intentos metódicos de investigación y recopilación de pruebas sobre el genocidio se centraron en la recuperación del archivo confeccionado por los propios jemerres rojos⁴⁰. Un archivo que, puesto que estaba elaborado con el lenguaje de los perpetradores y desde su obscuro punto de vista, requería de una puesta en contexto y un trabajo crítico para servir como fuentes de conocimiento evitando hacer renacer la propia experiencia que documentan desde su representación. De nuevo la idea que apuntaban Benavente y Salvadó de un *contraarchivo crítico*. Aun cuando, de algún modo, eso es precisamente lo que ofrece el archivo: la posibilidad de indagar sobre cómo los perpetradores veían a sus víctimas. Esta será, como veremos, una de las principales corrientes de la documentación contemporánea del horror: la que toma como objeto eso que Vicente Sánchez-Biosca identifica, utilizando la denominación de Marianne Hirsch, como *imágenes del perpetrador*⁴¹.

En esa tensión se mueve el cine del franco-camboyan Rithy Panh, superviviente él mismo del genocidio y cuya filmografía se ocupa de documentar, sea desde la ficción o el documental, incluso desde las intersecciones entre ambos, el genocidio y sus efectos sobre Camboya. La propia tensión del archivo Rithy Panh la traslada a los encuentros —“el encuentro es la esencia misma de mi trabajo”, afirma el cineasta⁴²— de los que nacen sus documentales, donde el punto de vista de los perpetradores es confrontado con las víctimas y con los agujeros de su propio discurso. Así, el archivo fotográfico y documental recuperado del S-21 constituye uno de los objetos recurrentes de sus filmes, aunque el cineasta confronta este archivo con otras palabras —las de los supervivientes, las de los propios verdugos ante la evidencia de su propia obra— y otras imágenes, en una búsqueda que atraviesa toda su filmografía y se convierte ella misma en motivo: el de la imagen perdida.

En 1996 Panh realiza el documental *Bophana: une tragédie cambodgienne*. El filme comienza con unas manos que depositan unos archivos en una mesa; es el expediente de Hout Bophana, ejecutada por los jemerres rojos en 1976. Tras abrirlo y hojearlo, la cámara hace zoom sobre una

³⁸ Nombre con el que los jemerres rojos denominaron a Camboya tras hacerse con el poder.

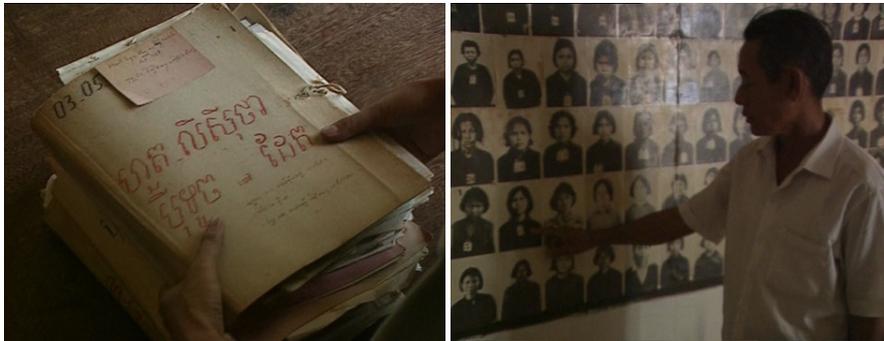
³⁹ SONTAG, Susan (2003). *Op cit*, p. 73.

⁴⁰ Para un relato histórico sobre los diferentes proyectos que abordaron esta tarea, véase, además del estudio anteriormente citado: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2017). *Miradas criminales, ojos de víctima: imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

⁴¹ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2016). *Op cit*, p. 95-96.

⁴² PANH, Rithy (2008). "La parole filmée. Pour vaincre la terreur" En: *Le cinéma de Rithy Panh* (Edición doble DVD + libro). Paris: Editions Montparnasse.

de las páginas escritas con caligrafía jemer mientras la voz describe los datos descriptivos del enemigo al que se refiere el dossier: 25 años, sexo femenino, nacionalidad jemer... La siguiente escena nos muestra al tío de Bophana caminando por los murales que muestran las *mugshots* en el otrora S-21 hasta que encuentra el rostro de su sobrina y lo señala.



De este modo Panh pone en contexto —desde los dos tipos de archivo que los jemer fabricaban— la historia que va a contar en el filme, la de uno de esos miles de rostros que colman las estancias de Tuol Sleng. Una historia, la de Bophana, que para el cineasta constituye una metonimia perfecta de la aniquilación que los jemer perpetraron con el pueblo camboyano y su cultura, pues Bophana, culta y formada, paradigma del “nuevo pueblo” a exterminar, fue precisamente detenida por las cartas de amor —emoción burguesa prohibida por el nuevo régimen— que enviaba a su marido, Ly Sitha, también detenido, confinado y torturado en la misma prisión (sin que ninguno de ellos lo supiera) y asesinado el mismo día que ella. Aunque el documental hace uso de formas convencionales como la voz en off narradora o los testimonios a cámara con una puesta en escena propia del reportaje televisivo, en *Bophana* ya se intuyen rasgos de una poética cinematográfica que Panh desarrollará plenamente en filmes posteriores, y que tiene que ver con el archivo y su problematización.

Por un lado, las imágenes filmadas por los jemer en la recién tomada Phnom Penh, ya completamente vacía, se acompañan de una atmósfera sonora tenebrosa y disonante, similar a aquella con la que Susana de Sousa acompaña las imágenes carcelarias de la policía política de Salazar. Hay en ambos cineastas una misma intención de problematizar ese archivo, aunque lo que en la cineasta portuguesa es una manera de expandir la imagen y ligar la experiencia documental que propone con cierta estética del horror, en Rithy Panh es más bien una manera de deconstruir el carácter artificial del archivo propagandístico y sugerir el contraplano ausente que oculta.



La secuencia termina con un plano que al principio parece ser también del mismo archivo, pero el detalle de un hombre en carro que atraviesa la calle llama la atención. Enseguida el color vuelve a la imagen y percibimos que se sitúa en el presente, estableciendo, con este recurso abrupto, una relación causal entre aquella revolución y su resultado, hoy.



Por otro lado, la lectura (en jemer, sin superponer el doblaje al francés como hace con el resto de declaraciones del filme) de las cartas de Bophana y Sitha sirve a Panh de dispositivo para confrontar el archivo desde una historia particular de supervivencia, amor y sufrimiento bajo la dictadura. Más allá de que no acabe de constituir el núcleo del filme, que recurre a otras estrategias ya mencionadas, es desde la memoria íntima de la pareja como se confronta la historia oficial del régimen que las imágenes tratan de expresar. De esta manera Panh recupera la historia de dos víctimas entre las miles del S-21 y cuenta su historia como metonimia de todo un proceso de destrucción planificado, sirviéndose además de ello para problematizar la pretendida utopía de unas imágenes que devienen en mascarada propagandística. Un movimiento, el de desacreditar al archivo propagandístico, que aunque aquí proviene de la palabra, Panh repetirá en su cine a partir de diferentes contra-imágenes con las que desentrañar la ideología del régimen.



5.6. El encuentro como dispositivo: confrontar el archivo

Hay una escena en *Bophana* que resulta seminal para el posterior trabajo de Panh. Una escena improvisada, que no estaba en los planes del director filmar⁴³, pero que no sólo terminó incluyendo en el montaje final sino que fue el detonante de su siguiente filme: *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2001), centrado en el centro de tortura instalado en Tuol Sleng. La escena la constituye el encuentro entre Vann Nath, pintor superviviente del centro de tortura, y Him Huoy, el que fue jefe de seguridad del mismo. Nath, contratado desde 1980 por la dirección del museo para pintar murales ilustrativos sobre lo ocurrido en el S-21, toma a Huoy del brazo y lo lleva a ver sus obras. Ante cada una de ellas le describe lo que representan, le explica si la presencié o la imaginó a partir de lo que le contaban (casi siempre lo segundo) y le pregunta si son veraces respecto a lo que ocurría en las torturas, algo que Huoy confirma invariablemente entre sonrisas nerviosas y una impuesta amabilidad, visiblemente incómodo por la cámara que les sigue y la actitud sosegada del pintor. “Eso me convenció de que el testimonio no estaba completo hasta que fuera un testimonio desde los dos lados de la situación”, dice Panh⁴⁴.



Confrontadas ante el perpetrador, y validadas por él, las imágenes de Vann Nath se erigen como un contraarchivo de lo que no tenía imagen, una suerte de archivo visual en el que la pintura da cuenta de todo ese fuera de campo ausente de las *mugshots* del S-21, de todas esas torturas en las que se basaba cada confesión falsa. Si las palabras son lo que ilumina el posible fuera de campo en las imágenes de 48 de Susana de Sousa, aquí el fuera de campo llega a

⁴³ Véase BOYLE, Deirdre (2014). “Finding the missing picture: the films of Rithy Panh”, en: *Cineaste*, summer 2014, p. 28-32.

⁴⁴ PANH en OPPENHEIMER, Joshua (2012). “Perpetrators’ testimony and the restoration of humanity: S-21, Rithy Panh”, en: TEN BRINK, Joram y OPPENHEIMER, Joshua (Eds.). *Killer images*. London: Wallflower press, p. 244.

hacerse imagen gracias a la pintura. El exterminio sin imágenes se hace visible gracias a los murales del pintor que, desde su experiencia y desde testimonios ajenos, se propuso imaginar el horror. Será precisamente a partir de esas pinturas, y de Vann Nath como figura de autoridad, como Rithy Panh construya su filme *S-21, la machine de mort Khmère rouge*, donde recupera y afina algunas de las estrategias representativas que ya usaba en *Bophana*.

El uso del archivo es un ejemplo de cómo reincide en sus mismas estrategias con formas cada vez más afinadas. Sobre el metraje propagandístico que muestra a los jemerres luchando suena una canción revolucionaria jemer. Entonces vemos a Pol Pot caminando por un edificio en Phnom Penh y la música deja paso a un sonido lúgubre que se adueña de la atmósfera. De fondo se oyen bombas entremezcladas con sonidos atonales que configuran, de nuevo, una atmósfera fantasmal y siniestra. Las imágenes de las calles vacías de Phnom Penh se vuelven algo inquietante, la propaganda se torna en terror. Entonces vuelve el metraje propagandístico y resuena la canción, esta vez con la letra traducida en los subtítulos: *la sangre sublime de los valerosos obreros y paisanos / la sangre de los combatientes y las combatientes revolucionarios / la sangre se convierte en odio implacable / en lucha resuelta*. Y Panh vuelve a introducir un salto al presente que pone en relación ambas imágenes esta vez desde el montaje: de los planos de trabajadores (forzados) de la colectivizada Kampuchea Democrática un sencillo corte nos devuelve al presente de Camboya donde unos campesinos se agachan para plantar arroz. La misma idea que en aquel fundido de color en *Bophana* —también el color nos resitúa en el presente— aunque aquí se marca de manera más clara la relación entre estas personas, entre la revolución y la Camboya que apenas resurge, ambas fundadas en un mismo gesto.



S-21 se basa en el encuentro y se construye como un ritual. Tras esta primera secuencia con imágenes de archivo que contextualizan la historia del genocidio camboyano y sugieren su

relación con el presente del país, la cámara nos sitúa en una humilde casa de campesinos. Una madre le insiste a su hijo en que haga una ceremonia para olvidar las muertes que perpetró. El hijo era uno de los guardias en el S-21, y aunque reconoce su malestar, desplaza la responsabilidad de sus actos a las órdenes que recibía. Su padre interviene también, e insiste en que haga una ceremonia y diga la verdad para devolver la paz a los muertos y limpiar su karma. La secuencia sirve de metonimia del propio filme: nos sitúa, ya desde el inicio, en un punto de vista comprensivo con el perpetrador, alguien que tiene familia, que siente arrepentimiento por lo que hizo y que plantea la necesidad de testimoniar como parte de cierto ritual para expiar sus propios actos. Panh parte de esta cercanía⁴⁵, crucial en su manera de abordar el genocidio camboyano, para plantear un filme que hará las veces de esta ceremonia basada en el esclarecimiento de la verdad. Para ello reúne a varios torturadores y demás empleados en las instalaciones del S-21 y los confronta a dos de los poquísimos supervivientes del centro, así como a los archivos de su propio exterminio.



De ese modo, el encuentro se erige en dispositivo desde el que hacer que fluya la palabra y surja la verdad, algo que el cineasta explora mediante el uso de primeros planos como una manera de interrogar al sujeto, a veces confrontados por Vann Nath (como cuando les pregunta si no podían pensar por sí mismos ante las salvajes órdenes que recibían), en otras filmados

⁴⁵ Al fin y al cabo ostentan una doble condición problemática de cara a la memoria del genocidio. En la primera discusión con Vann Nath, ellos mismos se consideran en parte víctimas del régimen de Pol-Pot. La mayoría fueron reclutados cuando aún eran niños y adoctrinados por los jemeres rojos para cumplir sus órdenes en defensa del Angkar. Véase, al respecto, el testimonio de Duch, director del S-21: “En 1973, en el M13, recluté a niños. Los escogí según la clase social: campesinos de clase media o pobres. Los puse a trabajar y luego los llevé al S-21. Esos chiquillos se forjaron con el movimiento y el trabajo. Los obligué a vigilar e interrogar. Los más jóvenes se ocupaban de los conejos. Vigilar e interrogar pasaba por delante de la alfabetización. Su nivel cultural era bajo, pero me eran fieles y confiaba en ellos”, en PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe (2013). *Op cit*, p. 19.

mientras leen las confesiones u hojean las fotografías de cada prisionero y explican el funcionamiento de la prisión. Así lo explica el propio cineasta:

Filmar sus silencios, sus rostros, sus gestos: ése es mi método. No fabrico el acontecimiento, sino que creo situaciones para que los antiguos jermes rojos piensen en sus actos. Y para que los supervivientes puedan contar lo que sufrieron. Planteé las mismas preguntas a los verdugos. Diez veces, veinte si era necesario. Y aparecían detalles, contradicciones y nuevas verdades. Su mirada fluctuaba o se volvía huidiza. Pronto acababan diciendo lo que habían hecho.⁴⁶

El archivo constituye por tanto, desde la experiencia y la autoridad de los supervivientes, una evidencia del propio proceso que, confrontado ante los perpetradores, sirve de guía para la propia documentación del horror camboyano que Rithy Panh aborda a través del encuentro y la confrontación, en un dispositivo que pone en cuestión y trata de deconstruir, precisamente, la ideología que hizo posible el genocidio. Para Rancière, la estrategia del cineasta se resume en:

[...] redistribuir lo intolerable, en jugar sobre sus diversas representaciones: informes, fotografías, pinturas, reconstrucciones actuadas. Consiste en hacer cambiar las posiciones enviando a aquellos que acaban de manifestar otra vez su poder de torturadores a la posición de escolares instruidos por sus antiguas víctimas. La película liga diversas clases de palabras, dichas o escritas, diversas formas de visualidad —cinematográfica, fotográfica, pictórica, teatral— y varias formas de temporalidad para darnos una representación de la máquina que nos muestre al mismo tiempo cómo ha podido funcionar y cómo es posible hoy que los verdugos y las víctimas la vean, la piensen y la sientan.⁴⁷

5.7. El gesto como deconstrucción del horror

Además de la palabra, la confrontación con el archivo y la puesta en cuestión de la ideología desde la figura de autoridad que constituye, hoy en día, el superviviente, hay otra idea de puesta en escena que resulta central en el filme: una manera de concebir el testimonio que remite en parte a aquella escena que Claude Lanzmann filmó con Abraham Bomba en *Shoah*. Si en aquella el gesto de cortar el pelo era una manera de facilitar el recuerdo, aquí Panh deconstruye el testimonio desde una concepción des-dramatizada del gesto y una cierta idea de memoria gestual aprehendida. Al cineasta no le interesan tanto los recuerdos ni la memoria personal de estos sujetos, como lo que pervive de la ideología y el método del exterminio en sus propios gestos:

⁴⁶ PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe (2013). *Op cit*, p. 16.

⁴⁷ RANCIÈRE, Jacques (2010). *Op cit*, p. 101-102.

[...] les pedía a los “camaradas guardianes” que “hicieran gestos” de la época frente a la cámara. Preciso: no les pedía que “actuaran” sino que “hicieran gestos”, una manera de prolongar la palabra. Si era necesario, lo repetían diez veces. Veinte veces. Reaparecían los reflejos y pude ver lo que sucedió realmente. O lo que era imposible. El exterminio apareció en su método y en su verdad.⁴⁸

La instrucción es calcada al “haga como si cortara el pelo” de Lanzmann a Bomba, aunque la filmación va más allá, y la relación con el entrevistado que Panh desarrolla en su filme es radicalmente opuesta. Panh sitúa a los perpetradores en situaciones cotidianas de la prisión y les filma describiendo cada uno de los procedimientos que ejecutaban diariamente: traslado de presos, vigilancia, medidas de seguridad, torturas. Las diferentes situaciones que se daban día a día en la prisión toman cuerpo en una representación distanciada, tanto desde la mecánica representación que ofrecen los improvisados actores como desde una cámara que se les sigue y observa con detenimiento, pero desde una distancia marcada.



Aunque los requerimientos del director se centraban en los gestos, y en no pedirles que actuaran sino que ilustraran sus procedimientos con los mismos gestos que realizaban con los

⁴⁸ *Ibid*, p. 80.

prisioneros, hay una escena donde el resultado es diferente. Está filmada de noche, con una canción revolucionaria jemer sonando de fondo. Uno de los guardianes muestra cómo trataba a los prisioneros en la celda común. Durante la escena, que dura más de cinco minutos, el guardián simula atender a los prisioneros con extrema violencia, amenazándoles desde fuera de la celda, entrando una y otra vez a darles agua o responder a sus requerimientos e incluso mostrando cómo les pegaba y les insultaba.



En toda la filmación la cámara se mantiene fuera de la celda, estableciendo una distancia clara respecto a lo mostrado que, para Panh, resulta ser también una distancia ética necesaria desde la propia puesta en escena.

So it was instinctive to stop, to hold the camera at the door, not to follow in. Otherwise we'd be walking over the prisoners, if you like. And would knock over into the side of the guards. This is something that I realised after shooting. I instinctively didn't walk over the prisoners. If I had done, 'who would I be?'⁴⁹

El distanciamiento que provoca el filme, tanto en el espectador como en los propios testigos — perpetradores y supervivientes— se enfoca, por un lado, como una resistencia a la fascinación que la violencia ejerce sobre el que observa sus gestos; por otro, como un proceso crítico de toma de conciencia y reflexión sobre lo ocurrido. Un proceso que para el cineasta sirve para reflejar las inconsistencias y efectos de la ideología del Angkar en cada testimonio. En este sentido, la última discusión filmada de los torturadores con Vann Nath reincide sobre la propia conciencia de sus actos, y lanza de nuevo la cuestión que planea sobre todo el filme: “¿dónde queda lo humano?”

El final de *S-21* está filmado en Choeung Ek, el campo de exterminio situado a 17km de Tuol Sleng donde llevaban a las víctimas para ser ejecutadas. Allí, en plena noche (tal y como ocurría el exterminio) los perpetradores dan cuenta del proceso mediante el que llevaban a cabo las ejecuciones. El mismo guardián que abre el filme junto a su familia cuenta ahora cómo golpeaban en la nuca a sus víctimas y les rebanaban el cuello antes de lanzarlas a la fosa común. De este modo se completa el ritual, mediante el testimonio que revela la última parte del proceso de exterminio para la que los jemes tenían su propia palabra: *kamtech*, que podría traducirse por destruir o pulverizar. Según el propio Panh, “la lengua de masacre está en esa palabra. Que no quede ni rastro de la vida, ni rastro de la muerte. Que hasta la muerte sea borrada”⁵⁰. Tras la escena, un último plano nos devuelve al S-21: Vann Nath rebusca con un pincel entre restos quemados donde encuentra un botón que frota con los dedos y observa. Un botón que, de algún modo, sobrevivió a la pulverización y quedó como minúsculo indicio, apenas un trazo, de una víctima más.



⁴⁹ PANH en OPPENHEIMER, Joshua (2012). *Op cit.*, p. 245.

⁵⁰ PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe (2013). *Op cit.*, p. 90.

5.8. Filmar el testimonio del perpetrador

Desde una metodología similar de confrontación con el archivo, aunque abandonando la recreación gestual, Rithy Panh se enfrentará años más tarde a Kaing Guek Eav “Duch”, director del centro de detención y tortura al que todos los testigos, víctimas y victimarios, señalan en S-21. El filme resultante, *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), puede entenderse como la continuación natural de S-21, tanto a nivel temático como formal, aunque da cuenta de un contexto diferente: si el primero se filmaba a inicios del nuevo siglo, cuando aún no había comenzado en Camboya ningún proceso para juzgar a los responsables del genocidio, el segundo se encuadra en pleno corazón de este proceso: Duch está siendo juzgado en las Cámaras Extraordinarias de los Tribunales Camboyanos, y en 2009 se convertirá en el primer condenado por el genocidio de los jemeres rojos.

En esta situación, Panh confronta a Duch en una sala de los tribunales con los mismos archivos que ya aparecían en *Bophana* y S-21, con las pinturas de Vann Nath y también con los testimonios que sus propios camaradas ofrecían de él —al fin y al cabo, Duch era el protagonista ausente de S-21, aquel al que todos señalaban e incriminaban—, y le filma con varias cámaras, una de las cuales le enfoca en primer plano. El testimonio se aproxima, desde la puesta en escena, a la dinámica de un juicio⁵¹. La distancia queda evidenciada en todo momento, marcando la condición unívoca del sujeto como perpetrador y responsable del horror del S-21. A diferencia del resto de perpetradores que aparecen en S-21, el cineasta no permite a Duch ostentar la doble condición de víctima y verdugo.



De este modo, la palabra y la ideología se ponen en cuestión ante la evidencia del propio archivo. Panh sitúa al artífice y responsable directo del exterminio de las miles de personas que pasaron por el S-21 (sin contar el centro M13, que dirigió antes de llegar a Phnom Penh) con los propios archivos de su destrucción y le dirige un objetivo al rostro que parece plantear la

⁵¹ Cabe pensar aquí en la disposición de la sala de Nuremberg, modificada por primera vez para situar la pantalla donde se proyectarían las imágenes de archivo incriminatorias en el centro de la sala, frente al banquillo de acusados. Las filmaciones del juicio se organizaron de tal manera que se recogiera la expresión de los perpetradores ante las imágenes proyectadas, registrando de este modo lo que ocurría en sus rostros ante la evidencia visual de lo que hicieron. Véase el filme de Christian Delage *Nuremberg: the Nazis facing their crimes* (2006) así como su libro: DELAGE, Christian (2013). *Caught on Camera: Film in the Courtroom: from the Nuremberg Trials to the Trials of the Khmer Rouge*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

misma cuestión —¿dónde queda lo humano?— que Vann Nath planteaba a los antiguos guardianes del centro de tortura donde él mismo fue un prisionero. No interesan ya los gestos aprehendidos en los que reside la ideología, sino la ideología misma en boca de uno de sus fieles ejecutores, la posible explicación que alguien como Duch puede ofrecer en su testimonio ante las evidencias de su macabra obra y lo que la cámara pueda revelar en su rostro y sus reacciones. A Panh le interesa el sujeto en sí mismo, algo que entronca con la propia concepción que Panh tiene del testimonio: “No hay otro camino. Si quieres volver a la humanidad, entonces tienes que testificar. [...] Porque uno cree en la humanidad, el desafío es devolver a los torturadores a la humanidad. Y eso se hace mediante la acción de testificar”⁵².



Además de enfocar el testimonio desde la doble perspectiva del juicio y la comprensión del sujeto, las palabras de Duch también resultan confrontadas desde el propio archivo propagandístico, al que Panh vuelve una y otra vez en su cine. Mientras Duch explica la utopía jemer, vemos las imágenes de cráneos y huesos rotos apilados en un lento travelling montadas junto al archivo de trabajadores del régimen. La propia ideología queda puesta en cuestión desde la evidencia de la destrucción en las imágenes del propio régimen.



El final del filme muestra a Duch en su celda, y explica la sentencia del tribunal, que terminó condenándole a cadena perpetua negando de su petición de libertad. Aunque de algún modo el filme termine con el primer acto de justicia que se produce en Camboya respecto al genocidio

⁵² PANH en OPPENHEIMER, Joshua (2012). *Op cit.*, p. 246.

de los jemereros rojos, Panh no puede evitar, en cierto momento del rodaje, sentirse utilizado por el perpetrador:

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 jemer rojo, indagaba el enigma humano en la persona humana de Duch, y él me utilizaba? Esa idea me pareció insoportable.⁵³

La reflexión del cineasta aborda una tensión presente en todo el cine documental que aborda el testimonio de personas que han cometido actos abyectos, y pone sobre la mesa el debate del papel de la representación y el testimonio en estos casos. ¿Cómo distanciarse del uso perverso que el propio sujeto puede hacer del dispositivo de representación? ¿Cómo documentar la verdad, los hechos o erigir una reflexión sobre el horror sin convertirse en instrumento para la redención o la satisfacción del perpetrador?

En ocasiones, este distanciamiento puede formar parte del propio filme. En esa línea puede entenderse *Z32* (2008), filme del cineasta israelí Avi Mograbi que plantea de manera explícita estas cuestiones desde la forma cinematográfica elegida. Mograbi entrevista a un ex-soldado israelí que, en una misión clandestina para tomar represalias injustificadas contra la población palestina por un ataque recibido, asesina a varios policías palestinos que no tenían nada que ver con los hechos que la operación busca vengar. Una operación que el ex-soldado ejecutó a sabiendas de que no era justa ni ética. En su profunda exploración, Mograbi cuestiona cómo es posible que una persona cometa un crimen como ese, ahonda en las condiciones y la estructura que lo propician y explora en profundidad las emociones del ex-soldado, su sentimiento de culpa, su autojustificación y sus dilemas morales. La paradoja es que para poder mostrar la confesión del personaje, el director ha de enmascararlo de alguna manera; de no ser así, su vida podría correr peligro. A la vez, enmascararlo supone ocultar su identidad y evitar que pueda ser juzgado por el espectador, distorsionar la imagen que la cámara ofrece para evitar el encuentro de miradas que el cine precisamente posibilita. Al protegerle de este modo, el propio Mograbi encuentra un dilema ético que deriva el filme hacia la cuestión de la representación del horror en el arte.

Para ocultar la identidad del soldado, el cineasta recurre a la animación digital y la técnica de tracking para, primero, difuminar la cara, luego, dejar ver pequeñas partes del rostro —boca, ojos— y, finalmente, construir un rostro digital, anónimo y extraño que cubra el rostro original. Conforme la distorsión en el rostro evoluciona hacia técnicas más realistas, el extrañamiento aumenta. Hay una progresiva opacidad que durante la película evoluciona desde el clásico rostro difuminado a la creación de un rostro artificial profundamente realista,

⁵³ PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe (2013). *Op cit*, p. 24.

una cara digital que cubre a otra cara escondida. La máscara creada por Mograbi resulta cada vez más humana, explorando los límites del *valle inquietante*⁵⁴. De esta manera la animación cumple una función protectora, a la vez que ejerce un distanciamiento desde el extrañamiento que produce la imagen. Un extrañamiento que incomoda a la vez que provoca cierta fascinación, permitiendo así profundizar en los pensamientos del personaje que puede sincerarse con la comodidad de una máscara que le protege (*give a man a mask and he'll tell you the truth*).



Z32 se dirime, así, entre la pertinencia de mostrar un testimonio que refleja la corrupción del ejército israelí dando cuenta de un asesinato ilegal y la carga moral de estar dando voz e imagen a un asesino que con ello encuentra redención. Para plantear este dilema, el cineasta se inscribe completamente en la película que filma —hace visible el dispositivo de filmación, acompaña al soldado al lugar donde ocurrió el ataque, se muestra a sí mismo entrevistándolo— hasta el punto de inscribir también en la película sus propias dudas respecto a lo que está filmando. Lo hace a través de interludios musicales en los que relata sus inquietudes. “Estoy escondiendo a un asesino en mi película” canta el realizador en una imagen que aparece y desaparece sobre la imagen del protagonista conversando con su pareja, cuyo rostro también queda oculto bajo una máscara similar a la suya. La investigadora Raya Morag usa la denominación de “Brechtian-like songs” para referirse a estas irrupciones, haciendo alusión al distanciamiento que generan desde cierta épica (más o menos parodiada). Mograbi se pregunta si está ofreciendo un “escudo cinematográfico” a un asesino, y complementa la confesión del protagonista con su propia confesión como cineasta, revelando sus propias dudas sobre el filme que está realizando. De este modo, la dimensión performativa del filme —basada en la propia inclusión del cineasta en él— posibilita una distancia reflexiva que problematiza el discurso del perpetrador, pero también el del propio filme, planteando al espectador las mismas dudas que el cineasta se plantea respecto a su objeto.

⁵⁴ La conocida teoría del valle inquietante fue propuesta en 1970 por el investigador experto en robótica Masahiro Mori para explicar el efecto que puede llegar a producir el realismo extremo en las caras humanoides artificiales. Desde entonces ha sido ampliamente estudiada y aplicada a otros ámbitos, entre ellos al hiperrealismo en el cine. Véase KABA, Fethi (2013). “Hyper-realistic characters and the existence of the uncanny valley in animation films”, en: *International Review of Social Sciences and Humanities*, vol. 4, n.º. 2, p. 188.195.

Conforme el filme avanza, la máscara animada se desvela como una imagen intermediaria que amplía las resonancias figurativas del testimonio, explorando diferentes facetas de los sujetos. Como explica Nea Ehrlich⁵⁵, la evolución desde un simple filtro de desenfocado con pequeñas aberturas nítidas hasta una máscara más o menos definida que, finalmente, deriva en un rostro digital hiperrealista está íntimamente ligada a las connotaciones políticas del filme —las dificultades de identificación que genera el valle inquietante dificultan la posible empatía del espectador—, pero también tiene un efecto preciso sobre el deseo escópico. Hacia el final del filme, la identidad del soldado ya no está enmascarada. Como sostiene Ehrlich, su identidad ha sido sustituida completamente por ese anónimo rostro digital. Aparentando mostrar cada vez más, el filme está realmente llevándonos más y más lejos de su protagonista. La máscara resulta no sólo un recurso operativo para poder mostrar el testimonio de esta persona, sino un recurso expresivo que permite ahondar en el horror a partir de lo ocultado al espectador. La máscara, de alguna manera, convierte a esa persona en cualquier persona y sitúa su conflicto moral como el de alguien condicionado por la estructura —militar, social— de la que forma parte, amplificando de ese modo el conflicto a todos los que viven bajo la sombra de dicha estructura. A pesar de todo ello, tras la voz distorsionada y la máscara digital, el espectador es consciente de que hay una persona, alguien con el privilegio de esconderse tras su propia palabra.

5.9. Filmar la impunidad⁵⁶

En las obras analizadas hasta ahora los perpetradores se situaban en cierto sistema ético —más o menos impuesto— en el que reconocían y asumían su culpa, o al menos parte de ella, y desde ahí se configura la puesta en escena de su testimonio. ¿Pero qué ocurre cuando no hay un sistema ético compartido con el perpetrador, ni la posibilidad de imponérselo desde un proceso judicial? ¿Cómo filmar el horror, cuando el horror pervive y se reproduce aún en el presente?

La noche del 30 de septiembre de 1965 seis generales del ejército indonesio, entre ellos el Comandante General Achmad Yani, fueron secuestrados por otros militares y posteriormente asesinados. Los perpetradores tomaron también la radio nacional esgrimiendo haber evitado un golpe de estado, y se declararon fieles al presidente Sukarno, que gobernaba entonces el

⁵⁵ EHRLICH, Nea (2011). “Animated documentaries as masking”, en: *Animation Studies Online Journal*, vol. 6. Recuperado de: <https://journal.animationstudies.org/category/volume-6/nea-ehrllich-animated-documentaries-as-masking/>

⁵⁶ Una versión previa de la investigación contenida en este y el próximo apartado ha sido publicada en HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2017). “Fabulación y performance del asesino en los documentales de Joshua Oppenheimer”, en: *L'Atalante revista de estudios cinematográficos*, 23, p. 159-170.

país. El acontecimiento sirvió para que el General Suharto tomara el poder del ejército. Comenzó entonces una represión brutal dirigida al Partido Comunista de Indonesia (PKI), el tercero más grande del mundo por aquel entonces, acusándolos de estar detrás de la conspiración. Desde octubre de 1965 a marzo de 1966 más de medio millón de personas⁵⁷ fueron brutalmente asesinadas en el país a manos de milicias locales y organizaciones paramilitares apoyadas por el ejército controlado por Suharto. Puesto que fueron presentadas como una cruzada contra el comunismo en plena guerra fría, a pesar de dirigirse a diferentes estratos de la población, las purgas contaron con la complicidad de gobiernos occidentales y fueron celebradas desde la prensa extranjera. Poco después, en 1968, Suharto asumió la presidencia del país, que ostentaría durante treinta años en los que la historia de estos hechos fue convenientemente deformada⁵⁸:

The movement was a convenient pretext for implementing a preexisting plan for the army to seize state power. The army generals had already determined that their power grab should target the PKI as the enemy while maintaining the pretense that they were protecting President Sukarno.

The tragedy of modern Indonesian history lies not just in the army-organized mass killings of 1965-66 but also in the rise to power of the killers, of people who viewed massacres and psychological warfare operations as legitimate and normal modes of governance.⁵⁹

Desde entonces, el país no ha tomado medidas para juzgar el genocidio, pues los perpetradores se han mantenido de una manera u otra en el poder. De ahí deviene la constitución de una sociedad donde las víctimas se encuentran absolutamente relegadas al silencio y los perpetradores son vistos como héroes nacionales. En este contexto, el cineasta estadounidense Joshua Oppenheimer, junto a Christine Cynn y otros colaboradores en terreno, ha abordado con sus documentales *The act of killing* (2012) y *La mirada del silencio* (*The look of silence*, 2015) cómo los efectos del genocidio perviven en el presente de la sociedad indonesia, moldeando las relaciones entre víctimas y verdugos en una estructura marcada aún por la violencia y el terror. Esta particular situación también permite ofrecer un retrato de la pervivencia del mal en la sociedad y en aquellos que perpetraron las matanzas, a partir de cuyos relatos y representaciones Oppenheimer es capaz de desgarnar la verdad de un genocidio que aún permanecía relativamente oculto a la comunidad internacional. Si bien las víctimas se encuentran completamente silenciadas, los victimarios no tienen ningún inconveniente en presumir de sus hazañas, revelando de este modo la falsedad de la propaganda oficial del régimen y la verdad de lo que pasó.

⁵⁷ Aunque hay un consenso establecido en el mundo académico que cifra las víctimas del genocidio en aproximadamente 400-500.000 personas, hay diversos factores que dificultan el establecimiento de una cifra definitiva y se indica que las víctimas, entre las que había ciudadanos de etnia china y otros colectivos más allá de los comunistas, podrían doblar ese número. Véase CRIBB, Robert (2010). "Genocide in Indonesia, 1965-1966", en: *Journal of Genocide Research*, vol. 3, n.º. 2, p. 219-239.

⁵⁸ Véase TEN BRINK y OPPENHEIMER, *Op cit.* Especialmente los capítulos de Benedict Anderson y Ariel Heryanto.

⁵⁹ ROOSA, John (2006). *Pretext for mass murder*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, p. 225.

En el dossier de producción⁶⁰ de *The act of killing*, Oppenheimer relata cómo en 2004 filmó, por vez primera, a dos líderes de los escuadrones de la muerte en el norte de Sumatra. Ante la cámara, los dos hombres se mostraban entusiasmados por poder contar con todo detalle cómo asesinaron en ese lugar a más de diez mil personas. Tras la filmación, y ante la sorpresa del cineasta, uno de ellos sacó una pequeña cámara fotográfica y quiso inmortalizar el momento con la colaboración de un miembro del equipo como improvisado fotógrafo. Oppenheimer filma cómo posan: el dueño de la cámara primero levanta el dedo pulgar y luego muestra, orgulloso, el signo de la victoria.



En el mismo dossier, el cineasta conecta esta anécdota con las abyectas imágenes de presos humillados y torturados por soldados estadounidenses en la cárcel militar de Abu Ghraib que descubrió dos meses más tarde. Sobre todo ello, reflexiona:

Lo más inquietante de estas imágenes no es la violencia, sino lo que nos sugieren sobre cómo esas personas querían ser vistas y recordadas en ese momento. Es más, la performance, la actuación y el posado parecen ser parte del proceso de humillación.

De estas imágenes nace la intuición de que la puesta en escena de la violencia está íntimamente relacionada con sus manifestaciones más extremas, y su asimilación por parte de la sociedad. La impunidad y el orgullo con los que los perpetradores posan lleva a pensar también sobre la propia capacidad humana para el mal. De ahí germina la doble propuesta cinematográfica con la que Oppenheimer, Christine Cynn y el resto de sus colaboradores —muchos permanecen en el anonimato en los créditos, hecho que da la medida del contexto represivo en el que filmaron— pretenden radiografiar el presente de Indonesia: por un lado, *The act of killing* pone en marcha un dispositivo que se retuerce sobre sí mismo desde la fabulación y la entrega del control creativo a los propios perpetradores para dar cuenta de cómo estos se ven y quieren ser vistos, de cómo tejen toda una red de historias, fantasías y recuerdos moldeados que les permiten vivir con su pasado; por otro, *La mirada del silencio* añade a ese dispositivo una mirada que permanece censurada en la sociedad indonesia, esto es, la de la víctima, y la confronta con los perpetradores en encuentros que solo son posibles a través del cine y de la presencia del

⁶⁰ Documento recuperable en <http://theactofkilling.com/press-notes/>.

propio director. Ambos filmes, más allá de sus diferencias, se basan en el testimonio fabulado del perpetrador para estructurar, desde ahí, una determinada intervención sobre lo real desde las posibilidades del documental performativo.

Tras un largo proceso de investigación en el que conoce a diversos miembros de los escuadrones de la muerte que perpetraron el genocidio, el cineasta se topa con Anwar Congo, que será el personaje principal de *The act of killing*. Congo fue uno de los gánsters que el ejército utilizó en Sumatra Septentrional para llevar a cabo las matanzas, y desde entonces es tratado con honores en el país. El dispositivo cinematográfico con el que Oppenheimer aborda el testimonio de Congo se ramifica en dos enfoques principales: por un lado, Anwar y sus compañeros tienen la posibilidad de poner en escena una película que ellos mismos conciben sobre sus hazañas, y revisarla frente al televisor (y la cámara que filma sus propias conversaciones sobre el metraje que están viendo). El cine de género negro, como imaginario visual, forma parte de sus vidas e incluso de sus técnicas para matar, y por ello resulta ser un vehículo natural para recuperar ese pasado desde las dramatizaciones. Para ello disponen de atrezzo, libertad para diseñar las escenas y la búsqueda de localizaciones y colaboración del equipo de filmación, así como de diferentes personas que participan en las recreaciones, que suelen ser familiares o conocidos de los propios perpetradores.

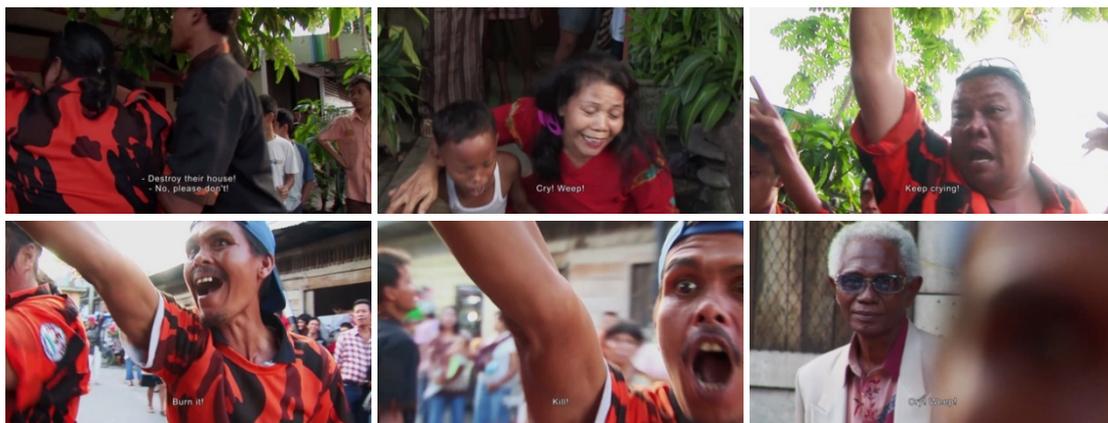
Por otra parte, a Oppenheimer le interesa dilucidar cómo estas personas se ven a sí mismas, y cómo quieren ser vistas en la Indonesia actual. En definitiva, cómo pueden vivir con lo que han hecho, cómo le dan sentido a sus vidas a partir de ello y cómo el horror pervive hoy en la sociedad indonesia. Aunque durante la película filma a varios perpetradores, el cineasta se centra en Congo, que poco a poco muestra ciertos remordimientos por lo que hizo y los comparte con sus colegas. Así, el director complementa esas escenas diseñadas por los propios perpetradores con una filmación interactiva de sus conversaciones, demostraciones y diversos momentos de su vida cotidiana. Una filmación que parte de una relación intensa y cercana con el sujeto —siguiendo la estela de Robert Flaherty y su costumbre de convivir largo tiempo con los protagonistas de sus filmes— realizando un trabajo dramático con él que abarca meses de filmación y una implicación manifiesta del cineasta como sujeto que forma parte del filme, y de lo filmado. Lejos del marco de control y confrontación con la verdad que estructura Rithy Panh en *S-21*, Oppenheimer desvela el genocidio desde las propias fantasías de unos perpetradores que no encuentran oposición alguna en su sociedad. Es precisamente desde esa libertad como el cineasta consigue elaborar un retrato del propio genocidio y su pervivencia en la sociedad indonesia.

La primera imagen de *The act of killing* muestra un enorme edificio con la forma de un pez del que salen varias mujeres bailando en sincronía. El siguiente plano muestra a Anwar Congo y su compañero Herman Koto bajo una majestuosa cascada, brazos extendidos y rostros que rezuman alivio, serenidad. Mientras un travelling nos muestra a las mujeres realizando gestos de armonía, una voz, amplificada por un megáfono, da órdenes para que sonrían y muestren

paz y felicidad. “¡Estos son primeros planos! —espeta la voz—, ¡Que las cámaras no las capten con mala cara! ¡Sonrían! ¡Alegría de verdad, no solo placer! ¡Y belleza natural! ¡Esto no es una farsa!”. El plano cambia entonces, la filmación ya ha acabado pero la cámara de Oppenheimer sigue grabando a unos asistentes reparten toallas a las actrices, visiblemente angustiadas por la extrema humedad del lugar. La farsa se descubre. Desde aquí se manifiesta una distancia en parte cómica, en parte crítica, que Francisco Montero ha explicado de manera certera: “todo el filme se cimenta en la confrontación entre el elevado grado de consciencia de sus artífices y la aberrante falta de consciencia de sus protagonistas”⁶¹.



Tras esta escena, y una secuencia de créditos que contextualiza la historia de las matanzas como base para el filme, la cámara nos muestra a Congo y Koto caminando por una calle de Medán, acompañados por un niño —que va de la mano de Koto— y otros paramilitares de la Pemuda Pancasila⁶². Buscan a una mujer que quiera participar en una recreación interpretando a una comunista a cuya casa prenden fuego. Finalmente encuentran a una mujer y un niño con los que pueden obrar su teatrillo: una cámara nerviosa tiembla mientras la escena se precipita. La mujer se aferra al niño y suplica a un montón de furiosos gansters que no quemen su casa. La cámara, que filma las caras desencajadas de esos hombres que gritan con ira, efectúa un zoom violento hacia el fondo del plano que la obliga a reenfocar, hasta que vemos el rostro de Congo, que observa de lejos parapetado tras sus gafas negras.



⁶¹ MONTERO, José Francisco (2013). “The act of killing: deslizamientos de la Mirada, emergencia del horror”, en: *Miradas de cine*. Recuperado de: <http://miradas.net/2013/09/actualidad/the-act-of-killing.html>

⁶² Una organización paramilitar de ultra-derecha, a la que ambos pertenecen, que estuvo directamente implicada en las matanzas de 1965-66 y está fuertemente vinculada con el poder. Una de las escenas del filme muestra al vicepresidente de Indonesia Jusuf Kalla en un acto de la organización, recibiendo con honores la chaqueta distintiva de la misma y pronunciando un discurso en apoyo al espíritu de la juventud pancasila y la virtud de los gánsters.

Con la focalización en la mirada del perpetrador la película prelude su objeto. Oppenheimer va a centrarse en desplegar esa mirada en imágenes, utilizando el cine, por un lado, para poner en escena las fantasías e historias que los propios perpetradores cuentan y diseñan para dar sentido a su pasado; por otro, para reevaluar ese proceso desde cierta distancia crítica que, además, requiere de la intervención manifiesta del cineasta, de una relación cercana con el perpetrador y de cierta contorsión del dispositivo que no deja de entremezclarse en las imágenes. Así, la puesta en escena de los perpetradores es filmada por el equipo, entre cuyas cámaras se incluye la de Oppenheimer, que, además de intervenir en ocasiones en las situaciones filmadas (desde el fuera de campo), más tarde muestra el metraje filmado a Congo registrando sus reacciones y las de sus colegas y familiares. También en estas filmaciones Oppenheimer puede intervenir con su propia voz, estableciendo constantemente un diálogo que rompe con la propia puesta en escena, hace explícito el dispositivo de filmación y manifiesta también el punto de vista del director.

En una de las primeras secuencias del filme Congo muestra la azotea donde mataban a cientos de personas, y cuenta con despreocupada frialdad el método, copiado de una película de mafiosos, que pusieron en práctica para aligerar el proceso y no tener que limpiar tanta sangre. Consiste en sentar a la persona que va a ser ejecutada y rodear su cuello con un alambre convenientemente atado a un poste, con un palo en su extremo que permite tirar de él. Congo hace una demostración con una persona que le acompaña situándose como víctima. Ambos sonríen a cámara. Tras la demostración, un plano medio de Congo, con el alambre rodeando su cuello, explicándonos cómo trataban de olvidar todo eso con buena música, bailando y tomando drogas. En un momento dado se deja llevar por la explicación y comienza a bailar para la cámara, jocosamente. Oppenheimer pasa a un plano general donde vemos a Congo bailando, con el alambre aún en su cuello, mientras la persona que le acompaña declara “es un hombre feliz”.



Más tarde Oppenheimer muestra estas imágenes a Congo, acompañado por Koto y otros miembros de su familia. Su primera observación es sobre lo inadecuado del color de su ropa. “Siempre voy de oscuro. No debí llevar blanco, parece que voy vestido para un picnic”. Se fija en su aspecto, propone teñirse el pelo de negro. Oppenheimer le pregunta en cierto momento cómo se siente viendo esas imágenes, a lo que Congo responde que se sentía más libre entonces. Las imágenes no parecen provocar en él más que cierta nostalgia por aquellos tiempos de violencia y juventud. “Éramos muy crueles, veíamos películas sádicas y éramos más crueles que en las películas”. La intervención del director profundiza de este modo en la ausencia de empatía, en la impunidad con la que Congo muestra cómo mataba y mira esas imágenes sin reacción alguna —incluso con su nieto pequeño en la habitación—. La naturalización extrema de la violencia.



El filme se completa con los encuentros que Congo mantiene con diferentes autoridades y figuras sociales —políticos, periodistas, dirigentes paramilitares— que muestran la complicidad institucional y social con el exterminio y su dimensión biopolítica, esto es, la connivencia de diferentes instituciones sociales en su ejecución. A veces, Oppenheimer introduce también entrevistas con algunos de estos colaboradores más allá de los encuentros, elaborando con todo ello —y de algún modo, gracias a la autoridad del verdugo al que acompaña— la radiografía de un país cuya sociedad se ha estructurado con el genocidio en sus cimientos, celebrando la masacre como acto fundacional y, por tanto, introduciendo en su imaginario la connivencia con la aniquilación de buena parte de sus compatriotas. Compatriotas que devienen en una otredad intolerable cuya representación ha sido cuidadosamente moldeada desde el propio régimen: en *The act of killing*, Anwar Congo se sienta ante un televisor que emite un filme producido por el gobierno sobre las matanzas de comunistas, donde los comunistas son representados de la forma más abyecta posible para justificar su exterminio. Anwar relata cómo algunos niños quedaban traumatizados por el filme —de obligado visionado en colegios—, y a pesar de todo él se sentía orgulloso porque mató a “los comunistas que se ven tan crueles en la película”.

Frente a la firme estructura de puesta en escena con la que Panh o Lanzmann confrontan a los perpetradores —Lanzmann, incluso, tiene que hacerlo desde una cámara oculta— Oppenheimer concibe una relación comprensiva con él, que le da voz, libertad creativa y diseña todo un proceso dramático dilatado en el tiempo que pretende profundizar en cómo el asesino asimila su pasado y proyecta su identidad en la representación. Una libertad creativa que tiene

su correlato en la propia impunidad de Indonesia, y es por tanto un reflejo claro del contexto social en el que se está filmando. El realizador explora de este modo esa necesidad de contar que en ocasiones aflora en los que han cometido actos tan abyectos —además de la verborrea de Anwar, quizás el caso más paradigmático del díptico lo constituye Amir Hasan, aquel maestro de educación artística de *The look of silence* que ilustró un libro sobre las matanzas que cometió en el Snake River—. Oppenheimer, sin embargo, profundiza en estos actos cuestionando la historia oficial desde la palabra del verdugo, pero también cuestionando la propia palabra del verdugo desde el cine y la performance ante la cámara, devolviéndonos una imagen tan problemática como la realidad que filma.

Uno de los aspectos más ásperos del filme lo constituye la figura de la víctima, que si bien consigue su propio relato en *The look of silence*, permanece silenciada e incluso bajo una opresión intolerable en las escenas que los perpetradores construyen en *The act of killing*. En uno de los momentos donde los perpetradores hablan de sus hazañas y reconocen haber falseado la historia para culpar a los comunistas, Oppenheimer centra la cámara en un primer plano de Suryono, vecino de Congo cuyo padre fue asesinado durante el genocidio. Poco antes ha compartido su historia con ellos, edulcorándola lo suficiente como para no acusarlos de nada. En esta escena, ataviado con distinta ropa, le han hecho interpretar el papel de una víctima de torturas. Visiblemente afectado tras la escena, el primer plano muestra cómo escucha en silencio las palabras de los perpetradores, cerrando los ojos y apretando los labios sin atreverse a decir nada.



En esa cercanía con lo filmado, Oppenheimer no solo focaliza con su cámara en ciertos detalles, como el rostro de las víctimas o los gestos descarados de extorsión. También se permite pequeñas fugas que contrastan con el discurso de los verdugos: las opiniones del control de realización mientras Anwar aparece en un programa televisivo en *The act of killing* o los primeros planos de tenderos siendo claramente extorsionados por uno de ellos, incluso en ocasiones su propia intervención desde detrás de la cámara incide directamente en la situación filmada. La perspectiva del cineasta texano difiere ampliamente de la tradición que representan Lanzmann o, en cierta medida, Panh. La propia cercanía con los perpetradores revela una búsqueda de sentido en sus propias palabras que se dirige a la propia posibilidad de ejecutar y convivir con el mal:

Lanzmann traza una línea roja ante la cuestión de por qué los perpetradores hicieron lo que hicieron. Yo no trazo esa línea. Acercándome a ellos como seres humanos, trato de entender el cómo. A través de cuestionar cómo viven con lo que han hecho, cómo cuentan lo que han hecho, cómo quieren ser vistos y cómo se ven a sí mismos, trato de vislumbrar por qué hicieron lo que hicieron. Lanzmann dijo una vez que es obsceno preguntar por qué. Estoy completamente en desacuerdo. Creo que si queremos entender cómo seres humanos hacen esto a otros seres humanos —porque todo acto de maldad en nuestra historia ha sido cometido por seres humanos— tenemos que mirar a la gente que lo hizo como seres humanos y entender cómo y por qué lo hicieron⁶³

En definitiva, si Rithy Panh confrontaba a verdugos y supervivientes en pleno corazón del horror jemer en *S-21: la machine de mort Khmère Rouge* y Avi Mograbi introducía los testimonios a cámara de un asesino en *Z32*, un documental reflexivo y ensayístico que se vuelve sobre sí mismo para evaluar su carga moral, Oppenheimer lleva a escena, literalmente, la mente del asesino para reevaluarla desde su propia mirada, para recorrerla e iluminarla desde la dramatización en un dispositivo que se retuerce sobre sí mismo, y que tiene como sujeto —activo, consciente— al propio Anwar Congo. En todo ese proceso, Oppenheimer se mantiene como un observador externo que proporciona un punto de vista claro frente a las dramatizaciones alucinadas lideradas por Congo, y que dota de sentido al documental desde la escritura del montaje. A pesar de todo ello, la cercanía con Congo es manifiesta y evidente, y constituye una de las elecciones —quizás de las más arriesgadas en términos éticos— del cineasta, aunque también dota de un sentido diferente al propio testimonio y su naturaleza en la representación. Si la posibilidad de estar siendo utilizado por Duch era lo que no soportaba Rithy Panh, Oppenheimer asume plenamente este riesgo, lo acepta y hace de esa contradicción el objeto mismo de su documental.

5.10. Fabulación del perpetrador

En múltiples ocasiones Oppenheimer ha reconocido en Jean Rouch su mayor influencia cinematográfica. Su estrategia para documentar el testimonio de los perpetradores que aparecen en *The act of killing* remite directamente a las poéticas colaborativas que Rouch ponía en juego con sus sujetos en filmes como *Yo, un negro* (*Moi, un noir*, 1958) o *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été* 1961), y también a una cierta evolución del método de Rithy Panh en *S-21*. No es casual encontrar rasgos en la poética de Rouch que sirven para entender mejor la relación que Oppenheimer establece en sus películas con la realidad de Indonesia, y más concretamente con sus sujetos y con la verdad en su filme. En *Yo, un negro* Rouch refleja las vidas de jóvenes

⁶³ LUSZTIG, Irene (2013). "The fever dream of documentary: a conversation with Joshua Oppenheimer", en: *Film Quarterly*, 67 (2), p. 52.

nigerianos en la ciudad de Abidjan, en Costa de Marfil. En las palabras que dan comienzo al filme, Rouch explica cómo les propuso “rodar un filme donde interpretasen su propio papel, donde tuviesen el derecho de hacer y decir lo que quisiesen”. Así, Rouch filma a Oumarou Ganda y Petit Touré, quienes a su vez crean dos personajes ficticios desde los que *fabular* un determinado relato: Edward G. Robinson y Eddie Constantine. Así explica Sergi Sánchez el efecto de esta fabulación en el relato:

La fabulación reafirma lo real del personaje precisamente porque el personaje es real y no utiliza la fabulación como un modelo sino como una potencia. En el transcurso de esa fabulación el personaje se convierte en otro, es otro, y arrastra a su pueblo consigo: la ficción desde la realidad modula la voz del pueblo⁶⁴

En sus páginas de *La imagen tiempo* dedicadas a Jean Rouch, el filósofo Gilles Deleuze concibe el concepto de *simulación de un relato*, y apunta que es entonces cuando “el cine puede llamarse cine-verdad, tanto más cuanto que habrá destruido todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad”⁶⁵. Esta idea del relato simulado hace mención a la destitución de la *forma veraz* en la búsqueda de otra verdad solo alcanzable desde la investigación cinematográfica, desde otra concepción de la figuración fílmica.

Desde las primeras escenas en las que recrean torturas y asesinatos en *The act of killing*, Oppenheimer se centra en el rostro de Anwar Congo. Aun cuando actúa como perpetrador, en ocasiones sus acciones y las reacciones de los que actúan como víctimas le hacen detenerse o variar sus actos. Durante la recreación de la masacre de Kampung Kolam, llevada a cabo en 1965 por la Pemuda Pancasila, familiares de los perpetradores, mujeres y niños, actúan como víctimas. Tras el grito de “corten” que finaliza la escena, varios niños no pueden detener el llanto. Una mujer se desvanece y tienen que abanicarla. El pánico, aun en una mera recreación, ha sido real y sus efectos son manifiestos. Congo comenta entonces que, a pesar de que le pedían más sadismo, veía a esos niños y no podía seguir con la representación. Paradójicamente, es la propia representación —y no los hechos reales que ilustra— la que le pone en el lugar de la víctima. Por otra parte, el llanto de los niños y el desvanecimiento de una de las mujeres quedan como reacciones naturales al horror, ante la desnaturalización que imponen los verdugos, con la excepción puntual de Congo, que poco a poco parece recorrer un arco de transformación hacia cierta empatía.

⁶⁴ SÁNCHEZ, Sergi (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine digital*. Oviedo: Universidad de Oviedo, p. 220.

⁶⁵ DELEUZE, Gilles (2015). *Op cit*, p. 203.



Un arco que hacia el final del filme se potencia con la inversión de roles en la representación: Congo hace de víctima torturada por Koto y sus colegas, y cuando el alambre rodea su cuello parece sufrir un ataque de ansiedad y pide detener la escena. Estar en el lugar de la víctima se le hace intolerable.



Más tarde Oppenheimer le muestra las imágenes y Congo llama a sus sobrinos para que vean cómo “torturan a su abuelo”. Cuando se marchan, se fija en la pantalla, con expresión seria, y asegura haberse sentido aterrorizado y sin dignidad alguna, preguntando si era eso lo que sentían sus víctimas cuando les torturaba. El cineasta le responde que sus víctimas se sentían mucho peor porque él sabía que estaba en una representación, mientras que ellos sabían que iban a morir. La cámara recoge entonces la reacción de Anwar derrumbándose en primer plano.

Recuperando la idea de Montero sobre el contraste entre el alto grado de conciencia de los cineastas y la aberrante falta de conciencia de los protagonistas en *The act of killing*, se observa claramente que la implicación que Oppenheimer permite a Anwar y el resto de ejecutores es distinta de la que Rouch facilitaba a sus sujetos. Allá donde Rouch pretendía tender puentes hacia una etnografía compartida en el cine y usar la ficción como posibilidad de representación, Oppenheimer mantiene una visión crítica, un juicio al fin y al cabo sobre lo que está filmando, que no permite dejar enteramente la película en las manos de sus sujetos, y utiliza la fabulación del perpetrador como una manera de documentar no solo lo que tuvo lugar en Indonesia en 1965, sino cómo los propios perpetradores se ven y representan a sí mismos. Quizás la escena donde más claramente se manifiesta la posición del director es la última confrontación de *La mirada del silencio*, cuando Oppenheimer insiste en reproducir el vídeo del asesino del hermano de Adi, ya fallecido, ante el rechazo vehemente de toda su familia.

Las herramientas discursivas que Rouch concibió se ponen en juego aquí desde otras posibilidades técnicas —y, por tanto, otra relación con lo filmado en base a esas

posibilidades—. Por un lado, el rodaje extendido en el tiempo permite un trabajo dramático continuado con el sujeto. Por otro, la tecnología de filmación digital permite mostrar las imágenes, y filmar precisamente cómo el sujeto mira y se evalúa a sí mismo en esas imágenes en un dispositivo que se dirige hacia la autoconsciencia y la autorrepresentación desdoblada: el sujeto se representa a sí mismo en las imágenes, la cámara filma cómo ese mismo sujeto ve su representación y poco a poco esta representación deviene en un dispositivo para situarle en el lugar del otro, para desdibujar los límites que su propia subjetividad había impuesto a ese otro deshumanizado que constituye la víctima.

El final del filme tiene lugar en la misma azotea donde Congo hizo la demostración de cómo ahorcaba a sus víctimas con un cable. Allí, Oppenheimer repite la escena después de semanas de filmación y trabajo con él, aunque lo hace durante la noche, sin ningún acompañante más allá de los miembros del reducido equipo. Congo pasea por el lugar con tranquilidad y cierta afectación. Cuando empieza a contar lo que hacían allí, su cuerpo parece colapsar en náuseas incontrolables. Ha desaparecido ese velo de la autorrepresentación distanciada de sus propias hazañas, la idea de presumir, de culpar a los comunistas, de presentarse como un héroe trágico. Ya solo queda un hombre cuyo cuerpo parece tratar de vomitarse a sí mismo en el mismo lugar donde asesinó a miles de personas.

Tras marcharse del lugar, termina el filme y los créditos pasan sobre la imagen del edificio con forma del pez dorado, con seis mujeres ataviadas con ropajes coloridos que se contonean suavemente mientras Anwar Congo y Hernan Koto, el primero vestido de caballero, el segundo con un llamativo vestido rosa, bailan torpemente. Sobre la imagen del pez y las mujeres que se mueven suavemente, el mismísimo icono de las mentiras que cuentan los perpetradores, el icono de su historia deformada, un torpe baile de dos asesinos disfrazados es lo único que queda para dar cuenta del horror que sus propias historias esconden y enseñan al mismo tiempo.



6. La imaginación del horror en el documental animado¹

El cine documental puede entenderse como un campo de constantes innovaciones que, a pesar de todo, mantiene un fuerte anclaje a cierta tradición del realismo de la transparencia, a la idea de una cámara que registra y reproduce lo real en un soporte fílmico, al cine, en definitiva, como el revelador registro mecánico de una realidad física (Kracauer, Bazin). De ahí que los diferentes modos del documental que identifica Nichols sean diferentes formas de relación con un real en las que progresivamente se difumina la mediación en favor de la inmediatez y la ilusión de transparencia. De acuerdo con las reflexiones ya citadas de Stella Bruzzi, la aparición de la reflexividad y la performatividad en el documental puede entenderse como una crítica, desde el propio campo de expresión del cine documental, a esta ontología de la transparencia. Si, por una parte, el documental ha constituido, como sostiene Pablo Piedras², un campo de experimentación para la expresión de subjetividades gracias a la progresiva democratización de los medios técnicos y a su condición de ámbito artístico situado casi siempre en los márgenes de la industria cinematográfica, por otra, su hibridación con diferentes medios de expresión aparentemente alejados del canon documental sirve para ampliar sus posibilidades epistemológicas y, por qué no, revisar su propia ontología. Esto es lo que plantea, precisamente, la hibridación entre documental y animación cuando, más allá de utilizarse esta última como un recurso puntual, el propio dispositivo del documental se basa en el lenguaje animado y sus posibilidades.

En su tesis doctoral dedicada a la animación documental³, Bella Honess Roe explora la historia de las intersecciones entre ambos medios hasta llegar al cine contemporáneo, en el que surgen los primeros largometrajes documentales animados y el posible género de la animación documental adquiere visibilidad. Como explica Paul Ward⁴, aunque la animación documental puede detectarse desde aquel cortometraje de Windsor McCay en 1918 sobre el hundimiento del buque *Lusitania* tres años atrás⁵, no será hasta finales del siglo XX y principios del XXI

¹ Una versión previa de parte de la investigación de este capítulo ha sido publicada en HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2015). "Deformar a la Gorgona: la imagen animada como estrategia para documentar el horror", en: *Con A de Animación*, 5, p. 114-125. Parte de este trabajo también proviene de la tesina de fin de máster del autor: HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2014). *Trazar lo irrepresentable: la imaginación del horror en el documental animado a partir de Vals con Bashir*. Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10230/22991>

² PIEDRAS, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

³ HONESS ROE, Annabelle (2009). *Animating documentary*. PhD dissertation. University of Southern California. Aunque existe una versión editada de este trabajo (HONESS ROE, Annabelle (2013). *Animated documentary*. London: Palgrave Macmillan), puesto que la versión editada es más reducida, para este trabajo se ha optado por citar la tesis doctoral original.

⁴ WARD, Paul (2011). "Animating with facts: the performative process of documentary animation in *The ten mark* (2010)", en: *Animation: an interdisciplinary journal*, 6 (3), p. 294.

⁵ *The Sinking of the Lusitania* (Windsor McCay, 1918) constituye para Bella Honess Roe la primera reconstrucción animada, y uno de los primeros filmes en representar un acontecimiento histórico con animación, aunque hay

cuando suscite la atención de la crítica y la academia. Más allá del uso ilustrativo, didáctico o enfático que la animación adquiere cuando es utilizada en documentales más o menos convencionales, obras como *Chicago 10* (Brett Morgen, 2007), *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) o *Crulic, camino al más allá* (Anca Damian, 2011), por no citar multitud de cortometrajes que ya habían ahondado en las posibilidades de la animación en su vertiente documental, proponen dispositivos documentales basados completamente en la imagen animada como estrategia de representación.

Para Honess Roe, la animación “tiene el potencial de expandir el alcance de la epistemología documental del ‘mundo exterior’ de eventos observables al ‘mundo interior’ de la experiencia subjetiva”. No sólo por las temáticas que aborda y las posibilidades de la imagen animada para ello, sino por la procedencia de dichas imágenes, que reflejan la interpretación subjetiva de un artista. En este sentido, siguiendo a Honess Roe, “la convergencia de animación y documental es una evolución expansiva de ambas formas”⁶, pues precisamente la primera amplía las posibilidades epistemológicas y el rango expresivo del segundo.

En línea con la explicitación de los mecanismos de representación y la subjetivación propias del documental performativo, la animación propone un doble distanciamiento: por un lado, establece una distancia expresiva respecto al tema tratado en la que surgen nuevas posibilidades visuales. La imagen animada, en palabras de Jordi Sánchez-Navarro, permite “trascender el poder explicativo de la imagen real entrando en ámbitos de puro diálogo visual. A partir de su potencial para representar tanto miméticamente como no miméticamente y de evocar mediante la pura imagen conceptos para los que la imagen real podría resultar insuficiente, la animación ha ampliado el rango de lo explicable”⁷. Por otro lado, la animación constituye una explicitación de la mirada del director y del director de animación, y por tanto establece una distancia dialéctica con la realidad. Como afirma Nea Ehrlich, “el lenguaje formal de la animación enfatiza su propia construcción representando eventos de una manera estilizada que hace al animador no tan ‘invisible’ como influencia como el director de documentales de acción real”⁸. Si Bazin hablaba de una “subjetivización inevitable”⁹ en la pintura, la animación es claramente heredera de esta tradición y presenta una apropiación de la realidad completamente mediada por el autor, una suerte de metacomentario, como propone Sybil DelGaudio¹⁰, del propio documental. Esta distancia se hace más patente cuando la animación interactúa con otro tipo de imágenes, como la fotografía y las filmaciones de

ejemplos previos de usos de la animación en contextos no ficcionales. Véase HONESS ROE, Annabelle (2009). *Op cit*, p. 36-53.

⁶ HONESS ROE, Annabelle (2009). *Op cit*, p. 319.

⁷ SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (2013). “Una verdad en dibujos: autobiografía, crónica y memoria histórica en la animación”, en: CUETO, Robeto (Ed.) *Animatopía, los nuevos caminos del cine de animación*. San Sebastián: Donostia Zinemaldia, p. 113.

⁸ EHRLICH, Nea (2011). *Op cit*.

⁹ BAZIN, André (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, p. 26.

¹⁰ DELGAUDIO, Sybil (1997). “If truth be told, can ‘toons tell it? Documentary and animation”, en: *Film History*, 9:2, p. 192-193.

archivo. En esta mediación, frente a la común transparencia del documental convencional y su relación con la ilusión de objetividad que Bazin veía en la fotografía, la animación explicita su carácter de construcción artística problematizando la posición del espectador frente a lo real del relato documental que está viendo. Así lo explica Paul Ward:

Documentary animation is built on a highly reflexive performativity that foregrounds process and construction; furthermore, this is the logical conclusion of what (Stella) Bruzzi refers to as ‘the performative element’ in the sense that it thereby foregrounds alienation and distance. The viewer’s position while is watching an animated film that purports to be about real events and real people is an odd and ambivalent one, precisely because the viewer knows that the real person is being represented through a completely fabricated, frame-by-frame construction.¹¹

Esta doble distancia, expresiva y dialéctica, y la liquidez del lenguaje animado para integrar diversos tipos de fuentes y documentos en un discurso visualmente uniforme permiten desarrollar diferentes estrategias de representación que proponen nuevas relaciones con lo real, que para Ward tienen que ver con la idea de lo performativo en el documental propuesta por Bruzzi. Partiendo de estas posibilidades expresivas, y de esa tendencia a reflejar mundos interiores y experiencias subjetivas¹², así como el propio proceso de creación de la obra en sí, la animación puede constituir un vehículo privilegiado para explorar y documentar el horror desde perspectivas renovadoras. En un pasaje donde, paradójicamente, señala los límites del realismo en la animación, Paul Wells destacaba, frente a la imposibilidad del lenguaje animado para alcanzar la objetividad, su potencial para mostrar realidades subjetivas:

Indeed, the very subjectivity involved in producing animation, as it is played out through the medium’s intrinsic capability to resist realism, means that any aspiration towards suggesting reality in animation becomes difficult to execute. For example, the intention to create ‘documentary’ in animation is inhibited by the fact that the medium cannot be objective. Having said that, the medium does enable the filmmaker to more persuasively show *subjective reality*.¹³

Releyendo esta idea desde los códigos del documental performativo, que pone en cuestión la naturaleza misma del conocimiento, recentra la atención en su dimensión experiencial y redefine el propio concepto del documental mediante la explicitación de sus mecanismos de construcción que, a su vez, explicitan los procesos de construcción y percepción de la propia realidad, la animación puede constituir un recurso formal que, desde el distanciamiento expresivo y dialéctico que propone, amplía los límites del documental. Siendo así, ¿qué particularidades tiene la imagen animada para explorar el horror en el cine documental y a qué límites se enfrenta?

¹¹ WARD, Paul (2011). *Op cit*, p. 297.

¹² Pienso en trabajos como *A is for Autism* (Tim Webb, 1992), *Abductees* (Paul Vester, 1995), *Snack and drink* (Bob Sabiston, 2000), *Camouflage* (Jonathan Hodgson, 2001), *Ryan* (Chris Landreth, 2004), *The accident* (Sara Nesteruk, 2007) o *Andersatig* (Dennis Stein-Schomburg, 2011), entre otros.

¹³ WELLS, Paul (1998). *Understanding animation*. London: Routledge, p. 27.

6.1. La desfiguración ante el horror

La idea baziniana del cinematógrafo como máquina para el registro y la reproducción física de lo real, apuntada ya como una tradición fundamental que cimenta, todavía hoy, el propio concepto de documental, supone la cristalización más extrema de la mimesis platónica. Frente a esta idea del arte como registro de la realidad que gobierna el clasicismo, el arte moderno propone una ruptura con lo representativo en pos de un trabajo creativo más ligado a la expresión y la subjetivación, en el doble sentido de afirmar al sujeto-autor y de constituirse en sí misma como sujeto-obra sin estar supeditado a un referente. Es paradójico que el cine, el arte más moderno, haya servido en gran parte para recuperar la idea de reproducción que la pintura había superado definitivamente, apuntalando sus bases en referentes como la ópera o la novela para constituirse como el arte narrativo por excelencia del siglo XX, heredero de un nuevo clasicismo y condicionado por un determinado realismo que ha acabado por limitar sus posibilidades expresivas. Hemos apuntado ya cómo esta concepción ontológica del cine ha lastrado especialmente al cine documental con una pretensión de objetividad que no solo resulta inalcanzable, sino que desprecia otros caminos estimulantes para abordar lo real.

Aunque este movimiento que describimos en el cine haya sido cuestionado por la modernidad cinematográfica que Deleuze cartografió en su imagen tiempo, eso que Lyotard explica como un “nuevo modo fílmico” desplegado por cineastas italianos, franceses y más tarde alemanes que, según Bazin, “tienen la misma concepción estética del realismo”, la idea del tiempo registrado y el movimiento inscrito en la imagen, es decir, la misma idea de la reproducción se mantiene como núcleo ontológico del cine.¹⁴ En el mismo texto citado, Lyotard pone de manifiesto la relación entre la figuración cinematográfica en la modernidad, con su inclusión de instantes puros y autónomos, desgajados del flujo de la narración, y el inconsciente freudiano, entendido como una realización del deseo que entremezcla pulsiones de índole diferente en una figuración imaginaria y entremezclada sin relación alguna con el tiempo. El filósofo francés identifica estos momentos como *hechos fílmicos*, partiendo de la descripción del fin de la pintura de Georges Braque: no como un arte que tenga por objeto simular una situación real, sino constituir un *hecho pictórico* (algo similar a lo que Gilles Deleuze apuntaba con su concepto de la *imagen-tiempo*).

En sus *Histoire(s) du cinéma* Jean-Luc Godard habla de la pintura como un arte “que renace de lo que ha sido quemado” cuando aborda el horror. Alude directamente a la obra de Goya,

¹⁴ LYOTARD, Jean-François (2015). “Idea de un filme soberano*”, en: *La Fuga*, 17. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/idea-de-un-filme-soberano/751>

auténtico documentalista pictórico de los horrores de su tiempo¹⁵, así como al *Guernica* de Picasso, que constituye una propuesta estética completamente opuesta.



Goya refleja en sus estampas de *Los desastres de la guerra* (1810-1820) —aunque, como señala Susan Sontag¹⁶, no serían publicados hasta 35 años después de su muerte— todo tipo de situaciones horribles —desde brutales agresiones y linchamientos hasta violaciones, torturas, decapitaciones y profanaciones de todo tipo, pasando, cómo no, por el hambre y la miseria— mediante un grabado que combina realismo con expresionismo e influencia de cánones representativos de la pintura más academicista. En los cuerpos desnudos y masacrados conviven la belleza de proporciones armónicas con el horror de la tortura y la desfiguración. El canon se corrompe cuando desciende del ideal al horror, de la representación armónica a la realidad de la guerra más cruenta. La pintura documenta el horror mediante figuras que individualizan la masacre de la guerra, sentando las bases de lo que décadas más tarde abordará el fotoperiodismo de guerra desde sus propios códigos¹⁷. “Las crueldades macabras en *Los desastres de la guerra* pretenden sacudir, indignar, herir al espectador — escribe Sontag—. El arte de Goya, como el de Dostoievski, parece un punto de inflexión en la historia de la aflicción y los sentimientos morales: es tan profundo como original y exigente”.



Es un estilo fundamentalmente distinto al que el pintor pondrá en práctica años más tarde en sus *Pinturas negras*. En *Saturno devorando a su hijo* (1819-

¹⁵ Como antes lo fue, en la disciplina del grabado, Jacques Callot con sus *Miserias de la guerra* (1633). Véanse SONTAG, Susan (2003). *Op cit*, p.54-58. y SUSIGAN, Cristina (2016). “Os desastres da guerra: iconología política do sofrimento”, en: *Hist. R., Goiânia*, 21 (2), may-ago, p. 62-79.

¹⁶ SONTAG, Susan (2003). *Op cit*, p.55.

¹⁷ Quizás uno de los rasgos más claros de las sinergias entre fotoperiodismo y pintura es la proliferación de motivos visuales como la Pietà en fotografías de conflictos que muestran galardones de prestigio como el World Press Photo. Véanse, por ejemplo, la fotografía de Samuel Aranda ganadora de la edición de 2011, tomada durante las protestas en Yemen o la polémica fotografía de Paul Hansen que fue galardonada en la edición de 2012, que muestra a varios hombres portando el cadáver de dos niños asesinados en Gaza (el premio le fue retirado posteriormente por su uso de técnicas de retoque digital).

1823) Goya sitúa al titán devorando el cuerpo informe y mutilado de su propio hijo recién nacido de Rea, pues teme ser destronado por su propia prole. La composición muestra a Saturno descentrado, de rodillas para arriba, surgiendo de una densa sombra —casi más visible que la propia figura, o formando parte de su materialidad— mientras el cuerpo a medio devorar del hijo —un cuerpo pequeño, pero adulto— ocupa el centro del cuadro. Goya nos enfrenta al horror desde la propia expresión de Saturno, ojos en blanco, boca desencajada mientras devora el brazo de su hijo, más iluminado, ya sin cabeza y chorreando sangre. El acto de canibalismo se conforma así desde una propuesta figurativa que trabaja el referente de la pintura clásica —*Saturno* (1636) de Rubens— desde cierto expresionismo materializado en el cuerpo deforme del dios, en su expresión desquiciada, en la densa sombra que rodea la figura y el claroscuro que compone con la figura principal y el cuerpo mutilado que sostiene.



Por su parte, Picasso plantea en su *Guernica* (1937) una desfiguración a partir del cubismo que, unida a la enormes dimensiones del tapiz —3,5 metros de alto por 7,8 de ancho—, exigen una mirada contemplativa y expandida. A pesar de la depuración y distorsión de las formas, la escena y las diferentes figuras son reconocibles, de izquierda a derecha: el toro, la pietà de la madre que sostiene el cuerpo inerte de su hijo, la paloma que se confunde con el fondo del cuadro, el soldado muerto, el caballo herido por lo que parece ser una lanza, la mujer que asoma por la ventana sosteniendo una vela, la mujer arrodillada y el hombre que grita al cielo (parece estar en llamas), todo ello iluminado por una lámpara situada en la parte superior de la composición.



La deconstrucción figurativa que Picasso propone tiene su eco en obras posteriores que han abordado la representación del horror, como la representación que Max Bueno de Mesquita —superviviente de Auschwitz y Mauthausen— hace del método de exterminio en las

cámaras de gas en sus conocidas pinturas de 1972¹⁸, como *In the gas chamber* o *My sister Kitty in the gas chamber*. Hay en sus cuadros una completa desfiguración de los cuerpos, un uso del color donde destaca la figuración de la herida o la sangre que brota de un rostro boca abajo. Los sujetos, más o menos reconocibles, parecen romperse en un grito mientras dirigen sus extremidades hacia arriba o se retuercen en posturas de dolor. Desde la completa desfiguración y deformación de la carne y el alejamiento extremo —mediante el color, pero también mediante la disposición de los cuerpos— de todo referente, las pinturas de Bueno de Mesquita consiguen dar imagen a la no-imagen por excelencia de lo irrepresentable: la de la muerte en las cámaras de gas. Una imagen intolerable que falta, que no puede tener equivalente alguno si no es desde la absoluta desfiguración.

La estela del *Guernica* se manifiesta claramente en una obra como *Sabra and Shatila massacre* (1982-83) del artista iraquí Dia Al-Azzawi. Con unas dimensiones similares a la de Picasso, constituida por cuatro paneles rectangulares que unidos hacen 3 metros de alto por 7,5 metros de ancho, la obra de Al-Azzawi propone la misma visión expandida, contemplativa, aunque la densidad de motivos y figuras cercenadas desplaza la obra aún más si cabe hacia la abstracción y la cacofonía visual. Apenas son reconocibles ciertos rostros inertes y otras figuras —entre ellas una paloma, en directa relación con la obra de Picasso— dispersas por el cuadro, en su mayoría compuesto por formas que se confunden unas a otras, entremezclándose en una estridencia visual que da imagen a la brutalidad de una masacre atroz.



Una misma tensión frente a lo figurativo recorre todas las obras analizadas: la tendencia hacia cierta desfiguración para dar testimonio de una realidad más allá de lo visual, que se filtra desde una percepción subjetiva y toma cuerpo en imágenes que hacen visible lo invisible. Si la pintura ha conquistado este estatus expresivo, ¿cabe pensar en un modo filmico que ponga en práctica estas posibilidades estéticas en relación a la realidad alejándose de la ontología de la

¹⁸ Tras sufrir una grave crisis mental que le llevó hasta el intento de suicidio, en 1972 Bueno de Mesquita fue internado en la clínica del Dr. Jan Bastiaans, psiquiatra holandés que desarrolló un tratamiento post-traumático para supervivientes de la shoá basado en la utilización de LSD. Su obra fue desarrollada durante y tras su tratamiento. Véase la descripción del pintor en sus obras incluidas en el Portal Nacional de Museos de Israel: por ejemplo, <http://www.museumsinisrael.gov.il/en/items/Pages/ItemCard.aspx?IdItem=ICMS-GFH-Art-Bue56>

reproducción? ¿Puede tomarse el documental animado como un modo fílmico que desplaza al cine de lo real hacia la desfiguración?

6.2. Trazar la realidad: la legitimación de un lenguaje

La aparente paradoja que parece enfrentar la combinación de animación y documental, más allá de plantear un problema ontológico —que, en el fondo, descansa sobre una concepción arcaica de lo que es o debería ser el documental— se basa en ciertos presupuestos culturales. Como argumenta Honess Roe, mientras “la primera conjura ideas de comedia, entretenimiento para niños y fantasía; el último lleva consigo (a menudo fuera de lugar) asunciones de seriedad, retórica y evidencia”¹⁹. Aunque, como sostiene Sonia García López²⁰, la irrupción de la tecnología digital ha hecho replantear esta concepción ontológica de la imagen de base fotográfica como reflejo objetivo de la realidad, resaltando la necesidad de nuevas maneras de entender la relación de las imágenes con lo real —y aquí entran la animación o el hiperrealismo de la imagen digital, amén de otras estrategias y posibilidades de representación—, el mismo dilema esencialmente cultural se puede rastrear desde otros precedentes directamente emparentados con la imagen animada.

En 1991 Art Spiegelman completa *Maus: relato de un superviviente*, una serie de historietas aparecidas durante 13 años en su revista *RAW* que se publicó en dos tomos: *Mi padre sangra historia* (1986) y *Y allí empezaron mis problemas* (1991), más tarde reunidos en un único libro²¹. La obra, conocida por abordar la Shoá desde las posibilidades expresivas de la historieta, se basa en las entrevistas que el autor hace a su padre, Vladek Spiegelman, judío superviviente de Auschwitz, y profundiza de este modo en la historia personal del padre desde el punto de vista, explícito y manifiesto, del hijo, dando forma a la transmisión de la historia y retratando la difícil y compleja relación entre ambos.

En la historieta se plasman dos líneas temporales, el presente de los diálogos con su padre y algunas vivencias del propio Art y su mujer Françoise; y el relato del pasado de Vladek, que constituye el núcleo narrativo y cronológico de la obra. De este modo, Spiegelman no se limita a reflejar la historia de horror y supervivencia de su padre, sino que introduce en el cómic su propio proceso de realización, profundizando sobre la relación con su padre y con la propia

¹⁹ HONESS ROE, Annabelle (2011). “Absence, excess and epistemological expansion: towards a framework for the study of animated documentary”, en: *Animation: an interdisciplinary journal*, 6(3), p. 215.

²⁰ GARCÍA LÓPEZ, Sonia (2013). “La huella ausente: los vasos comunicantes de la animación y el documental”, en: CUETO, Roberto (Ed.). *Animatopía, los nuevos caminos del cine de animación*. San Sebastián: Donostia Zinemaldia, p. 163-173.

²¹ SPIEGELMAN, Art (2014). *Maus, relato de un superviviente*. Barcelona: Reservoir Books.

memoria traumática y heredada de la Shoá. Así explica Raquel Crisóstomo la autoconsciencia de la obra:

Spiegelman ilustra literalmente el problema del relato del horror en primera persona, con el añadido de hacerlo desde dos primeras personas narrativas: la del padre que cuenta a su hijo (y de paso al lector) su relato de superviviente, y la del hijo que narra al lector sus reflexiones y sobre todo sus emociones ante lo que el padre ha vivido, además de la inquietud que sufre por el éxito inesperado de su obra y la culpa por el aparente uso comercial que está realizando de la memoria paterna y del horror vivido por millones de personas.²²

De esta forma Spiegelman combina ambos puntos de vista sobre la historia en una suerte de metacomentario sobre la propia obra y su elaboración, interpone una distancia dialéctica que remite al mecanismo brechtiano de mostrar que se está mostrando y mezcla también diferentes líneas temporales explorando los propios mecanismos de la memoria. A toda esta red (meta)narrativa se añade el recurso figurativo de representar a los personajes mediante animales, identificando a los nazis como gatos, los judíos como ratones, los estadounidenses como perros, los franceses como ranas y los polacos como cerdos. Spiegelman transfigura de este modo la estructura de la fábula para aplicarla a las características específicas del genocidio nazi, proponiendo una interpretación abierta sobre las implicaciones de cada representación. En ocasiones el propio dibujante ha afirmado provocativamente que Hitler fue su colaborador en *Maus*²³, y que estas metáforas le pertenecen realmente al dictador nazi. En un brillante análisis sobre el asunto, y partiendo de las propias confesiones de Spiegelman en *Metamaus*, Jordi Costa explica así la función de estas metáforas:

[...] la decisión [de representar a los nazis y judíos como gatos y ratones respectivamente] obedecía tanto a una referencia a la representación del judío como roedor —y, por tanto, como plaga a exterminar— en la tradición de la propaganda antisemita divulgada por el poder nazi como a la dialéctica entre el depredador y la presa establecida por el cartoon clásico [...]²⁴

[...] su decisión de dibujar a los polacos bajo perfiles porcinos también operaba en distintos niveles: por un lado, al hacer justicia a la memoria de un padre que, en un punto determinado de su odisea superviviente, encontró el obstáculo del latente antisemitismo polaco; por otro, al situar en ese contrapunto animal a una especie situada fuera de la cadena alimentaria del depredador felino, pero también a un animal que, en la gran metáfora de una Europa en estado guerra como granja post-orwelliana, servía para encarnar a una fuerza de trabajo funcional pero a la postre sacrificable.²⁵

²² CRISÓSTOMO, Raquel (2011). *De ratones y héroes. Una aproximación cultural a Maus*. Ediciones Marmotilla, p. 21.

²³ Véase FEIN, Esther B. (1991). "Holocaust as a cartoonist's way of getting to know his father", en: *The New York Times*, 10 de diciembre de 1991. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/1991/12/10/books/holocaust-as-a-cartoonist-s-way-of-getting-to-know-his-father.html>

²⁴ Para un análisis pormenorizado de esta inversión de roles entre gatos y ratones, véase CRISÓSTOMO, Raquel (2011). *Op cit.*

²⁵ COSTA, Jordi (2013). "Lo real, lo irreal y lo animado: el cine de animación ante el desafío del realismo", en: CUETO, Roberto (Ed.). *Animatopía, los nuevos caminos del cine de animación*. San Sebastián: Donostia Zinemaldia. , p. 147-148.

La caracterización de los personajes como animales antropomórficos adquiere así la entidad de comentario sobre la propia Historia, interponiendo una distancia expresiva que funciona a varios niveles: aunque aparentemente rebaje la dureza del relato desde los códigos del cómic popular, la aparente superficialidad de la operación introduce una crítica más aguda aprovechándose de esa distancia expresiva y de los mismos códigos de género —los *funny animals*— en los que se basa. Es así como *Maus* da cuenta, según Costa, “del tipo de fricciones que pueden tener lugar cuando un lenguaje esencialmente apoyado en la estilización se enfrenta a lo real”²⁶. Lejos de renunciar a la especificidad de este lenguaje, Spiegelman no solo hace pleno uso de sus posibilidades expresivas, sino que las convenciones estéticas del cómic son subvertidas en su uso documental, y posibilitan un determinado discurso sobre lo real a partir de una distancia expresiva y dialéctica. Esta doble distancia opera en diversos recursos: desde la figuración en animales antropomórficos hasta la propia narrativa entrecruzada entre pasado y presente, así como la explicitación del punto de vista subjetivo y del proceso de realización de la obra mediante la figura de Artie (el propio autor).

Spiegelman construye *Maus* no sólo a partir de las conversaciones con Vladek, sino complementándolas con una extensa investigación sobre el genocidio y su contexto histórico, contrastando el relato paterno con archivos y testimonios de otras personas o acudiendo a referencias visuales para dotar a los dibujos de un realismo coherente con el tema²⁷. En definitiva, *Maus* es una obra que toma rasgos propios del documentalismo para transfigurarlos desde las posibilidades expresivas del cómic²⁸. Su publicación supuso “una ruptura, el síntoma innegable de que algo pasaba en un soporte comunicativo gráfico que popularmente era cosa de niños”²⁹. Pero además, su carácter híbrido y su multiplicidad de recursos de distanciamiento hacen referencia a cierta necesidad de superar categorizaciones y cánones establecidos a la hora de acercarse al horror, al recuerdo y a la historia familiar. Desde su publicación, la obra ha sido difícil de categorizar en un solo género y ha generado cierta confusión en el mundo periodístico y editorial³⁰. El propio Spiegelman destaca como tema central de la obra la cuestión de cómo imaginar el horror relatado y cómo contarlo, es decir, el alcance de la propia representación, siempre en relación a la memoria del desastre:

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

²⁷ Se puede consultar más información al respecto en SPIEGELMAN, Art (2012). *Metamaus*. Barcelona: Random House Mondadori.

²⁸ Abriendo camino a una corriente de cómic documental y periodístico que se extendería más tarde, recuperando una noción del dibujante documental que había sido común en épocas pasadas. Véase MELERO DOMINGO, Javier (2012). “Footnotes in Gaza: El cómic-reportaje como género periodístico”, en: *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 18(2), p. 541-561.

²⁹ CRISÓSTOMO, Raquel (2011). *Op cit.*, p.181.

³⁰ Se puede argumentar que *Maus* tiene elementos de autobiografía, biografía, ficción histórica, testimonio, entrevista e incluso de subgéneros del cómic como los *funny animals*. Mientras el periódico *The Times* la encuadraba en la categoría de ficción, el *Publisher's weekly* lo hacía en no-ficción. A petición del propio autor, y tras una ácida y obtusa respuesta por parte de un editor del periódico, el *New York Times* lo cambió de ficción a no-ficción. Véanse SPIEGELMAN, Art (2012) *Op cit.*; FEIN, Esther B. (1991). *Op cit.* y KIMMELMAN, Michael (1991). “Review/Art; Examining how ‘Maus’ evolved”, en: *The New York Times*, 27 de diciembre. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/1991/12/27/arts/review-art-examining-how-maus-evolved.html>

El tema de *Maus* es la recuperación de la memoria y, en última instancia, su creación. *Maus* no es solo la historia de un hijo que tiene problemas con sus padres y no es solo la historia de lo que vivió el padre. Trata de un dibujante que intenta imaginar lo que vivió su padre. Trata de elegir, de descubrir qué puede contarse, qué puede revelarse y qué puede revelarse más allá de lo que uno sabe que está revelando.³¹

En este sentido, la de Spiegelman es una obra que se interroga a sí misma, que cuestiona su propio medio y la legitimidad de su autor para abordar el horror. Como proponía Adorno en su dialéctica negativa —ningún pensamiento puede ser verdadero sino se cuestiona a sí mismo—, la obra de Spiegelman se pone a sí misma en cuestión desde sus páginas y se construye así desde un movimiento reflexivo y performativo donde el propio autor adquiere un papel central. *Maus* se erige así, tomando las palabras de su autor, como un intento de imaginar, pese a todo, una historia que tiene lugar en el centro mismo del horror.

Frente a la distancia expresiva que supone la historieta, que para Spiegelman es “más flexible que el teatro, más profundo que el cine, más eficiente e íntimo”³², la fotografía de Vladek aparece ocasionalmente como un súbito recordatorio al lector de lo real de la historia que está leyendo a través del rostro de su protagonista, vestido con el mandatario traje a rayas. La fotografía se integra en la historia como un objeto que el padre muestra al hijo durante una de sus entrevistas, desvelando su historia y cómo el propio Art decidió introducirla en el libro, pero se muestra en una viñeta ligeramente ladeada que destaca frente al resto de la página, casi como si una versión en miniatura de la propia fotografía estuviera ahí mismo, sobre la página. No contiene ningún dibujo ni inscripción, sino que conserva su integridad como documento.



Puede argumentarse que la imagen rompe con la inmersión de la historieta al quebrar la distancia expresiva —de repente Vladek ya no es un ratón gruñón y astuto, sino que adquiere rostro y *nos mira* desde un pasado remoto pero materializado en la imagen— aunque profundiza en la distancia dialéctica, pues introduce a uno de los sujetos narradores en la obra

³¹ SPIEGELMAN, Art (2012). *Op cit.*, p. 73.

³² SPIEGELMAN en FEIN, Esther B. (1991). *Op cit.*

a través de una imagen disonante con la propia estética utilizada, que funciona en sí misma como un resto de la realidad que se relata —ya no es un objeto que Vladek muestra a Art, sino un objeto que Art nos muestra a nosotros, que pasa a formar parte de la obra como marca de la realidad misma de la que proviene—. Un procedimiento formal cuyo eco veremos en las obras animadas que conforman el análisis de este capítulo, que se basa en la interacción entre dos regímenes distintos de imágenes donde la imagen de archivo, además de participar en este juego de distancias, da cuenta del sustrato real que alimenta a la imagen dibujada.

En 1992, tras haberse publicado meses antes el segundo tomo de *Maus*, Art Spiegelman es galardonado con el Premio Especial Pulitzer. La distinción supone el reconocimiento definitivo a una obra que había traspasado las barreras culturalmente impuestas al cómic, abordando un tema como la Shoá desde los códigos estéticos propios de la historieta. Al convertirse en el primer cómic en ganar un Pulitzer, *Maus* sirve de punto de inflexión a un medio históricamente denostado demostrando hasta dónde llega el potencial expresivo de la historieta cuando se enfrenta al horror. Se ha escrito, con pretensión aduladora, que *Maus* es una obra que reinventa el cómic o que Art Spiegelman “no hace cómics” sino “literatura pictórica”³³, pero tal y como argumenta Joseph Witek, “la brillantez de *Maus* de Art Spiegelman no proviene de que el artista trascienda el cómic, sino de un profundo entendimiento de las tradiciones y convenciones del cómic sin miedo a reinventar las posibilidades del medio”³⁴.

6.3. La animación como figuración del recuerdo traumático

En 1998 las cineastas Orly Yadin y Sylvie Bringas estrenan *Silence*, un cortometraje de 11 minutos que cuenta la historia real de Tana Ross, que fue separada de su madre y enviada al campo de concentración de Theresienstadt cuando apenas era una niña. Allí casualmente coincidió con su abuela, que consiguió ocultarla hasta que llegó la liberación. Tras ello se trasladaron a Suecia con sus tíos, donde Ross viviría hasta los veinte años, cuando se marcharía definitivamente.

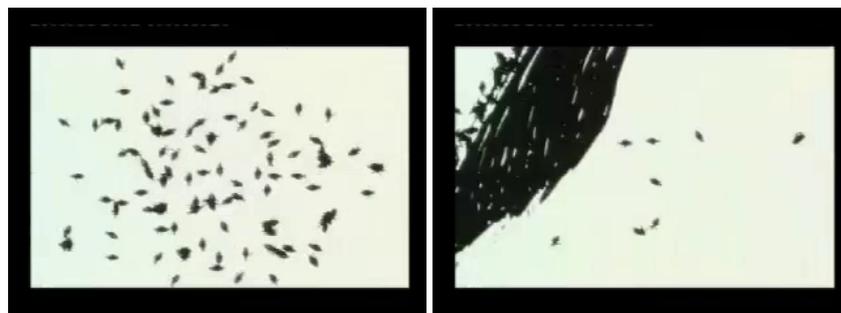
La niña, que había aprendido a esconderse y guardar silencio para sobrevivir en el campo, mantuvo ese silencio también en su vida en Suecia. Su familia, que quería alejarse todo lo posible de la terrible historia que la precedía, hizo que no contara a nadie lo que había vivido. Tras varias décadas, Ross tiene el impulso de romper ese silencio y contacta con Yadin para

³³ LANGER, Lawrence L. (1991). “A fable of the Holocaust”, en: *The New York Times Book Review*, 3 de noviembre de 1991. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html>

³⁴ WITEK, Joseph (2004). “Imagetext, or, Why Art Spiegelman Doesn't Draw Comics”, en: *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, 1(1), p.40, recuperado de: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/witek/index.shtml

realizar un documental. La cineasta al principio considera rechazar la propuesta; Ross apenas puede proporcionarle documentación visual sobre los hechos, no hay imágenes de archivo que considere adecuadas para la historia y no quiere filmar una simple entrevista. “No podía imaginar, inicialmente, cómo producir un film que arrojara nueva luz sobre las experiencias de los supervivientes y cómo llegar a una nueva audiencia” escribe³⁵.

Finalmente, Yadin y Bringas encuentran la animación como una forma ideal para documentar la infancia de Tana Ross en un campo de concentración. “Si pudiéramos animar las experiencias de la infancia de Tana y entrar de esa manera en el campo de la imaginación, entonces el film podría funcionar”³⁶, escribe la cineasta. De este modo, *Silence* parte de unas imágenes de archivo de los desfiles del régimen nazi, mostradas como una ensoñación, para introducir la voz de Ross que contextualiza su propia historia. Cuando dice su nombre aparece una fotografía en la que su madre la sostiene cuando aún era un bebé. Entonces esta fotografía se desvanece y, conforme Ross cuenta que la enviaron a un campo de concentración, comienza el viaje animado que propone el documental, compuesto por imágenes que mutan constantemente, pequeños gestos —Tana escondiéndose en una maleta, en las faldas de su abuela...— y escenas en un blanco y negro palpitante y contrastado que ilustran la narración —basada en un poema de la propia Ross— o proponen agudas metáforas visuales que la llevan más allá, como unas hormigas que, tras ser barridas del plano, se transforman en pequeñas personitas que se dispersan caminando, conformando así una sutil metáfora visual del propio exterminio nazi. La animación hace visible la propia desaparición desde el barrido/borrado. Para la directora de animación responsable de esta escena, Ruth Lingford, es una imagen que “tiene un efecto tanto visceral como incitador al pensamiento”³⁷.



Tras la liberación, el viaje de la joven Tana a Suecia y la vida con sus tíos se ilustra en un estilo diferente —mientras la primera parte está animada por Lingford en un contrastado blanco y negro, en esta segunda parte el responsable de animación es Tim Webb—, lleno de colores pastel que contrastan con la violencia de las imágenes previas, que aún emergen ocasionalmente dando forma al trauma de la niña.

³⁵ YADIN, Orly (2005) “But is it documentary?”, en HAGGITH, Toby y NEWMAN, Joanna (Eds.). *Holocaust and the moving image. Representations in film and television since 1933*. London: Wallflower Press, p. 168-169.

³⁶ *Ibid*, p. 169.

³⁷ LANGFORD, Ruth en KERNER, Aaron (2011). *Film and the Holocaust: new perspectives on dramas, documentaries and experimental films*. London: Continuum, p. 248.



La liquidez de la animación y la combinación de ambos estilos permite a las cineastas entremezclar la experiencia del horror con la perspectiva imaginaria de los recuerdos de una niña. Partiendo de su propia historia real y su narración como documento —su voz es la que guía el cortometraje— será como Yadin y Bringas propongan un recorrido animado que no solo profundiza en la experiencia vivida por Ross en Theresienstadt, sino en su pervivencia traumática y su silencio posterior. Hay una intención manifiesta de trascender las convenciones y los límites del documental para proponer una experiencia diferente al espectador en relación al horror nazi: el lenguaje animado permite distanciarse de los hechos, colmar la ausencia de evidencia visual y realizar una interpretación, y no una reconstrucción de esos recuerdos. Más allá de la mera ilustración de los hechos, la animación ofrece al espectador una representación expresionista y completamente subjetiva que profundiza en las vivencias y recuerdos de Ross y sus consecuencias. En este sentido, Honess Roe afirma:

Our understanding of Ross's story comes not from the animated characters' resemblance to Ross or the other people in the story. Neither does it come from accurately reconstructing scenes of the camps or post-War Sweden. The nature of the medium, its subjective mode of creation and the interpretative and symbolic implications in the hand-created images, lends itself to carrying meaning beyond its iconicity.³⁸

Con su cortometraje, Yadin y Bringas proponen una manera de documentar que se aleja de la objetividad propia del documental para afianzar la subjetividad tanto del relato como de la propia historia de infancia de Tana Ross. No obstante, *Silence*, que puede considerarse como la ilustración de un poema biográfico, juega con la distancia expresiva de la animación en varios momentos, interactuando, desde esa desfiguración expresiva, con las imágenes de archivo. Por una parte están las imágenes filmadas —los desfiles del inicio, las puertas de Auschwitz desde la vía de tren al final— y la mencionada fotografía de madre e hija que enseguida se difumina y pasa a formar parte de la propia animación: el bebé se desgaja de los brazos de la madre y se transforma en representación animada. Puede tomarse esta fotografía como una manera de contextualizar la historia que, además, sirve de transición entre las imágenes de archivo y la animación contrastada que dará forma a los recuerdos del campo de Theresienstadt. La imagen vuelve a aparecer también en la transición entre la experiencia del campo y la liberación. Todas estas imágenes están más o menos integradas en el lenguaje

³⁸ HONESS ROE, Annabelle (2009). *Op cit*, p. 296.

animado mediante movimientos o diferentes efectos de color o edición. Pero es más tarde, casi al final del cortometraje, cuando la imagen fotográfica, esta vez una fotografía diferente en la que sólo aparece su madre, irrumpe de pleno en la imagen, sin fundirse en absoluto con la animación. Cuando la protagonista va en el tren y se dispone a abrir el paquete que sus tíos le han entregado, descubre las cartas que su madre les envió desde Auschwitz antes de morir, descubriendo de este modo una parte de su propia historia que desconocía. Entonces las cineastas introducen la imagen fotográfica, sin manipulación alguna, haciendo que el espectador se identifique con el momento que vive la joven en el vagón de tren —el escenario no es baladí— que la aleja de su familia adoptiva.



Como ocurría con el rostro de Vladek en *Maus*, la intrusión de la fotografía, en relación con el propio shock que sufre la protagonista al leer las cartas de su madre, provoca un doble efecto. Por un lado, rompe con la distancia expresiva pues interrumpe el flujo animado. Pero al constituir la materialización, a través de la fotografía, de un sujeto que forma parte (ausente) del filme, la imagen de archivo profundiza en la distancia dialéctica. Durante unos segundos, sostenemos la mirada a la fotografía de la madre perdida. La distancia con lo real y la subjetivación que interpone el relato animado toma cuerpo en esa fotografía íntima. Un retrato cotidiano de un pasado perdido que recuerda al espectador lo real de la historia que los dibujos animados representan.

6.4. La imagen intermediaria: la animación como velo

La animación suele ser tomada como un recurso visual para dar imagen a lo que no puede ser filmado. En *Silence* funciona precisamente en este sentido: ante la ausencia de metraje o archivos que reflejen la historia personal de Tana, ante la imposibilidad de filmar sus recuerdos de infancia, la animación constituye una vía para imaginar su experiencia bajo el horror y dar imagen a su historia desde la complicidad con su palabra. Como en otros cortometrajes que exploran la memoria y la experiencia subjetiva, la animación deviene en un medio para dar imagen a lo que no tiene imagen.

Si bajo las imágenes de *Silence* no hay más que palabras que describen una experiencia remota y una ausencia intolerable —la que precisamente queda figurada en la fotografía de la madre como resto de la desaparición— es porque Yadin y Bringas se enfrentan con sus imágenes a una desaparición sin rastros. La animación deviene entonces en un método para dar imagen a la ausencia, para construir una figuración allá donde ha desaparecido toda posibilidad de representación. Como los *travelings* de Resnais y Lanzmann, como la carretera a la que apunta la cámara de Akerman en *Sud*, en la tensión entre la fluidez de la animación que da forma a los recuerdos de Ross y la fotografía de su madre que irrumpe en la suavidad de los trazos se figura el mismo abismo de lo irrepresentable que conforma toda estética de la ausencia: aquí, no obstante, la animación construye una imagen que acoge el horror y le da forma, siempre desde la imaginación y la subjetivación.

¿Qué ocurre, sin embargo, cuando nos situamos en otro régimen escópico del horror, en aquel donde el horror se muestra sin pudor, genera sus propias imágenes y lo visual es, por tanto, un campo de batalla en el que el horror desarrolla su propia estética? La animación no sería entonces un medio para dar imagen a lo que no tiene imagen, sino la posibilidad de elaborar una contraimagen desde la que poder hacer frente cierta estética del horror.

En su cortometraje *Reality 2.0* (2012), el cineasta mexicano Víctor Orozco plantea un ensayo animado sobre la violencia en su país natal, una violencia que construye su propia representación consciente del escaparate que suponen los medios para el terror de sus métodos. Su primera imagen la constituye un avión que aterriza con dificultades, se tambalea y derrapa en la pista mientras toma tierra hasta que explota. La explosión llena el plano y sirve de nexo con el siguiente, que nos muestra al cineasta en un bus de Alemania, donde está afincado. La liquidez de la rotoscopia, que uniformiza visualmente planos de origen remoto, permite que esta primera imagen *explote* en la cara del cineasta, que se frota los ojos disipando el humo resultante y dirige su mirada hacia el conductor del bus, hacia el paisaje que discurre en una Alemania que le resulta extraña, que compara con México. Así, el primer plano se reencuadra como una visión, una ensoñación de aquel que recuerda su tierra natal. “Era otoño, y mal acababa de llegar a Alemania cuando ya extrañaba la familia, los amigos, los tacos y el sol de México”. Con esta voz en primera persona Orozco construye su discurso desde la subjetividad, una subjetividad a dos aguas entre una ciudad europea y extraña a sus ojos que le servirá como punto de partida y distanciamiento para explorar la violencia remota del México que dejó atrás. Como el propio cineasta reconoce, esta toma de distancia no le salvará de sumergirse en una violencia que ha tomado no sólo las calles, sino las pantallas y los medios — esa llamada prensa roja— donde los cadáveres sirven para la escenificación del horror.

El punto de partida del cortometraje es la ejecución, publicada en la web del periódico *Dallas Morning News*, de un sicario del cartel de “los Zetas”. Desde aquí, las imágenes de Orozco plantean una reflexión en torno a esa *realidad 2.0* que los narcos han erigido como respuesta ante la instrumentalización del terror empleada por gobiernos como el estadounidense bajo la

gestión de George Bush. Una realidad que apuntala toda una estética del horror propia, autoconsciente, ante la que la rotoscopia, la imagen animada bajo la que late una imagen real, sirve de distanciamiento, de protección similar a aquel escudo de Atenea del que Perseo se sirvió para no mirar directamente la cabeza de la Gorgona que pretendía decapitar. Las imágenes que sirven de base a esta rotoscopia se mueven entre la cotidianeidad y el horror, dos dimensiones entremezcladas en la realidad mexicana, en cuya cultura la muerte adquiere un papel central. Ante esta imagen distanciada, en la que solo se entrevé el horror, el sonido —las risas malévolas, los tiros, los gritos, la sangre que salpica— constituye un valor indicial que recuerda lo real de lo mostrado. Ante ello, la animación deviene un mecanismo reflexivo que descansa en lo imaginario, que permite no solo poner en relación las imágenes —desde videojuegos hasta videos ejecucionarios— de las que bebe esta estética, sino erigir una voz subjetiva ante el horror que encuentra en la animación, en su liquidez y su poder para la metáfora visual, la manera de constituir una contraimagen desde las propias imágenes del terror que está criticando.

Orozco no muestra estas imágenes, o lo hace desde una visibilidad distanciada, que desactiva lo intolerable para, precisamente, situarnos en una posición desde la que sea posible *mirar*, desde la que la mirada no sea voyeurística, sino reflexiva. Y lo hace precisamente construyendo imágenes propias desde el potencial expresivo de la animación. Sus imágenes no nos hablan de una ausencia intolerable, sino de una presencia abrumadora, de un exceso, el del horror, al que hay que contrarrestar desde nuevas estrategias de lo visible, estrategias que dejen de mostrar para permitir ver, que construyan una mirada *imaginaria* sobre lo irrepresentable, que paradójicamente ha tomado las pantallas, cargadas de imágenes que son armas del terror. En estas imágenes no hay, parafraseando a Nietzsche, un abismo que nos mira, sino un abismo en el que, sin darnos cuenta, ya hemos penetrado. No nos asomamos a un abismo que nos devuelve la mirada, el horror ya no es simplemente una mirada que proviene de lo ausente sino la presencia intolerable de un abismo que nos rodea, en el que ya estamos sumidos. La imagen, en todo caso, constituye un velo desde el que distanciarnos de todo ello para lograr, así, engendrar una mirada.



La animación permite a Orozco interponer una distancia crítica que permite fijar la mirada de un asesinato sin ceder al espectáculo que pretende constituir su ejecución. Ante el horror, la animación puede constituir una imagen intermediaria desde la que plantear una reflexión y una reinterpretación donde se afianza una voz subjetiva. *Reality 2.0* constituye de este modo un ensayo animado que reinterpreta la realidad y propone una estrategia documental que

combate la estética del horror-espectáculo y se desarrolla por completo en lo imaginario. La presencia del horror, ya sin imagen, se percibe solo a través del sonido y sus marcas visuales, aunque presentes, apenas pueden rastrearse como una huella de movimiento en las imágenes. La rotoscopia recubre pero toma el movimiento original como referencia. Permite la inmersión pero no borra el horror. Como le ocurre al propio cineasta, que desde la distancia del exilio no puede evitar sumergirse de nuevo en toda esa violencia de su tierra, la distancia expresiva de estas imágenes facilita la visión, la posibilidad de una mirada, a la vez que nos sumerge en el horror a través de una experiencia inmersiva.

En esta paradoja descansa el potencial expresivo de la imagen animada para representar el horror, desplegando una poética basada en la imagen intermediaria y una determinada no-imagen que toma cuerpo en el juego de distancias. Solo la voz del cineasta, su pensamiento narrado y el dedo final que apunta al sol conforman la reflexión de un filme que actúa como un velo para recubrir el horror sin taparlo, sino precisamente exponiéndolo como aquel escudo brillante que devolvía una imagen deformada de Medusa, suficiente para que Teseo pudiera decapitarla sin necesidad de mirarla a los ojos.

6.5. La memoria que retorna y la que huye

Con su tercer largometraje, *Vals con Bashir*, dedicado a la memoria de la guerra del Líbano y la masacre de refugiados civiles palestinos en Sabra y Chatila³⁹, el israelí Ari Folman popularizó el género del documental animado, que hasta entonces se había limitado casi por completo al cortometraje. Planteado como una investigación en busca de un recuerdo esquivo —Folman sabe que estuvo a unos metros de la matanza, pero no retiene recuerdos del momento— el filme se basa en testimonios reales, filmados en un estudio, que constituyen la base para la animación. Salvo 50 segundos de metraje de archivo incluidos al final, todo el filme se compone de imagen animada. El cineasta cuenta cómo, durante la fase de financiación del filme e incluso durante su distribución, tuvo que enfrentarse a resistencias constantes por parte de productores precisamente por esta combinación de animación y documental⁴⁰. Tras

³⁹ La masacre, declarada como un acto de genocidio por la Asamblea General de las Naciones Unidas en 1982, tuvo lugar entre el 16 y el 18 de diciembre de 1982 y fue perpetrada por la milicia de la Falange Libanesa con el apoyo logístico y la connivencia del ejército israelí. Aunque las Fuerzas de Defensa Israelíes contabilizaron una cifra más baja, se estima que hubo entre 2000 y 3500 víctimas. No hay estimaciones de heridos, aunque hubo muchas mutilaciones. Véase AUDE, Signoles (2008). “Sabra and Chatila”, en: *Online Encyclopedia of Mass Violence*. Recuperado de: <http://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/document/sabra-and-chatila>

⁴⁰ “So when I went to documentary funds they told me, ‘it can’t work because it’s animated, it’s not a documentary’. And when I went to animation they told me, ‘It can’t work, it’s a documentary!’”. FOLMAN en PILARCIK, Neko (2008). “Ari Folman on *Waltz with Bashir*”, en: *FilmMonthly*, 31 de diciembre de 2008. Recuperado de: http://www.filmmonthly.com/interviews/ari_folman_on_waltz_with_bashir.html. “En lo que respecta a la financiación, debo confesar que la idea de un documental de animación daba mucho más miedo que el tema político

su realización, marcada por un presupuesto limitado —había solo ocho animadores y cuatro ilustradores en el equipo y fue realizada principalmente con el software Flash, conformando así una propuesta visual atípica en la cartelera animada⁴¹— el filme obtuvo una gran recepción crítica y cosechó múltiples premios⁴². Como *Maus* con el cómic, *Vals con Bashir* sirvió de este modo para confirmar la madurez de la animación para representar la realidad a pesar de las expectativas o convenciones culturales de la audiencia y gran parte de la industria.

El filme comienza con un mal sueño: una manada de perros atraviesa rabiosa la ciudad, destrozando cuanto encuentran a su paso, en una imagen que contrasta el naranja del cielo con el azulado de los edificios y las pocas personas paralizadas por el terror. Al final se detienen frente a una fachada con una ventana por la que asoma un tipo asustado. Los perros ladran y gruñen. Su nombre es Boaz Rein-Buskila, y estamos presenciando su pesadilla.

La siguiente secuencia nos muestra a Rein-Buskila junto a Ari Folman, director del filme. Están en un bar, donde el primero le cuenta su recurrente pesadilla. La conversación, que según Folman data de 2006, supone el detonante del filme. Su amigo, ex-soldado de las Fuerzas de Defensa Israelíes durante la guerra del Líbano de 1982, sueña repetidamente con veintiséis perros, tantos como llegó a asesinar durante sus misiones en el Líbano. Al contrario que él, Folman, que también sirvió en el ejército en esa época, apenas recuerda la guerra: sabe que estuvo en el Líbano, y en Beirut, pero no hay recuerdos que le acechen. Esa misma noche, “por primera vez en veinte años” una visión irrumpe en su mente.

Es una escena enigmática, acompañada de la envolvente música de Max Richter, en la que Folman parece despertar en un inmenso mar negro, acompañado de otros dos jóvenes soldados. Tras abrir los ojos se incorpora y los tres caminan hacia la orilla mientras unas bengalas caen irradiando una luz anaranjada que contrasta con la oscuridad. Esta luz anaranjada, que después entenderemos que tiene que ver con el trauma que hace sentir culpable al protagonista —y por ende a los israelíes a los que representa—, cambia paulatinamente hacia tonos grisáceos y desaturados, más cercanos a la estética naturalista más comúnmente asociada al documental, indicando el tránsito de lo onírico a lo memorístico (si es que ambos pueden separarse categóricamente). Entonces, los personajes, con Folman a la cabeza, se visten y comienzan a caminar por la ciudad hasta llegar a una calle donde una agitada multitud de mujeres se aproxima hacia ellos entre lamentos. La cámara panea la

del film. Al margen de Arte, ningún canal de televisión quería darnos su apoyo. Me dirigí a 38 cadenas de televisión de todo el mundo”. FOLMAN en RENZI Eugenio y SCHWEITZER, Ariel (2009) “A la realidad por la animación. Entrevista a Ari Folman”, en: *Cahiers du Cinema España*, nº20, febrero 2009.

⁴¹ Véase KAUFMAN, Debra (2008). “How they did it: Waltz with Bashir”, en: *StudioDaily*, 18 de diciembre de 2008. Recuperado de: <http://www.studiodaily.com/2008/12/how-they-did-it-waltz-with-bashir/>

⁴² Además de ganar premios en multitud de festivales (compitió por la Palma de Oro en el Festival de Cannes) fue premiada, entre otros, con el Globo de Oro a Mejor Película de habla no inglesa, el César a la Mejor Película extranjera y el premio al Mejor Film Extranjero en los British Independent Film Awards. También fue la primera película de animación nominada al Óscar a Mejor Película Extranjera.

escena, que se interrumpe en el rostro de Folman, clavado entre las mujeres que corren entre sollozos con la mirada perdida.



La escena, que se repite con variaciones hasta cuatro veces en el metraje⁴³, se configura como la memoria reprimida de un trauma: recurrente e incompleta, cercenada en su final. A partir de ella Folman emprende la búsqueda que conforma *Vals con Bashir*. Comienza a investigar en sus propios recuerdos apoyándose en el testimonio de aquellos que estuvieron con él en el Líbano. La coralidad de estos testimonios dibuja un retrato de la guerra desde el punto de vista de los soldados israelíes, pero también sirve como una suerte de terapia (fingida) al director, que pretende recuperar su propia memoria a partir de la memoria de los otros. *Vals con Bashir* funciona así como una búsqueda que bucea en los recovecos de la memoria y el trauma, reflejando la experiencia de la guerra desde un punto de vista subjetivo apoyado en la libertad expresiva que permite la animación para reflejar experiencias interiores y entremezclar la dimensión onírica, la imaginaria y la memorística poniendo en cuestión precisamente la relación que existe entre estos tres ámbitos.

Desde sus primeras escenas, la película focaliza su atención en la naturaleza de la memoria más que en los hechos de la guerra, y en el propio proceso de recordar y su relación con lo imaginario. Durante el filme, se suceden escenas con configuraciones cromáticas sensiblemente distintas —naranja y negro para la visión traumática, azul y naranja para otro tipo de imágenes oníricas y visiones de la memoria, colores naturalistas y desaturados para el metraje de carácter más documental— aunque la liquidez de la animación permite que todas ellas se integren y varíen suavemente (véase de nuevo la escena anteriormente comentada, en su quinta imagen, donde la luz anaranjada se diluye en el gris). Es así como la animación no

⁴³ De hecho el tema musical que la acompaña, titulada *The haunted sea*, se desgrana en cuatro partes diferentes (además de una versión solista al violín usada en los créditos) en la banda sonora compuesta por Max Richter. Las cuatro son diferentes variaciones sobre la misma melodía, melancólica y envolvente, interpretada al violín sobre una base de órgano y cuerdas.

establece barreras definidas entre la experiencia onírica, el recuerdo y los hechos en sí, sino que precisamente ilumina sus continuos trasvases.

Tras sufrir la visión, Folman visita a su amigo Ori Sivan, que explica la memoria como algo dinámico, que rellena los agujeros con información nueva y hechos que no han ocurrido. Para ilustrarlo le cuenta un experimento donde preguntaban a varios sujetos sobre diferentes lugares utilizando fotografías de su infancia entra las que introducían una falsa de un parque de atracciones. Los elementos del parque —la noria, el globo— traspasan la propia imagen y se introducen en el paisaje real, al fondo del plano de Folman, tras la ventana. La maleabilidad de la animación se utiliza aquí para ilustrar la propia contaminación visual entre imaginación y realidad que se da en la memoria. Es así como la película cuestiona no solo el recuerdo, sino la misma percepción de los hechos y su representación, planteando desde sus primeros compases la duda sobre lo real de los testimonios y de sus propias imágenes.

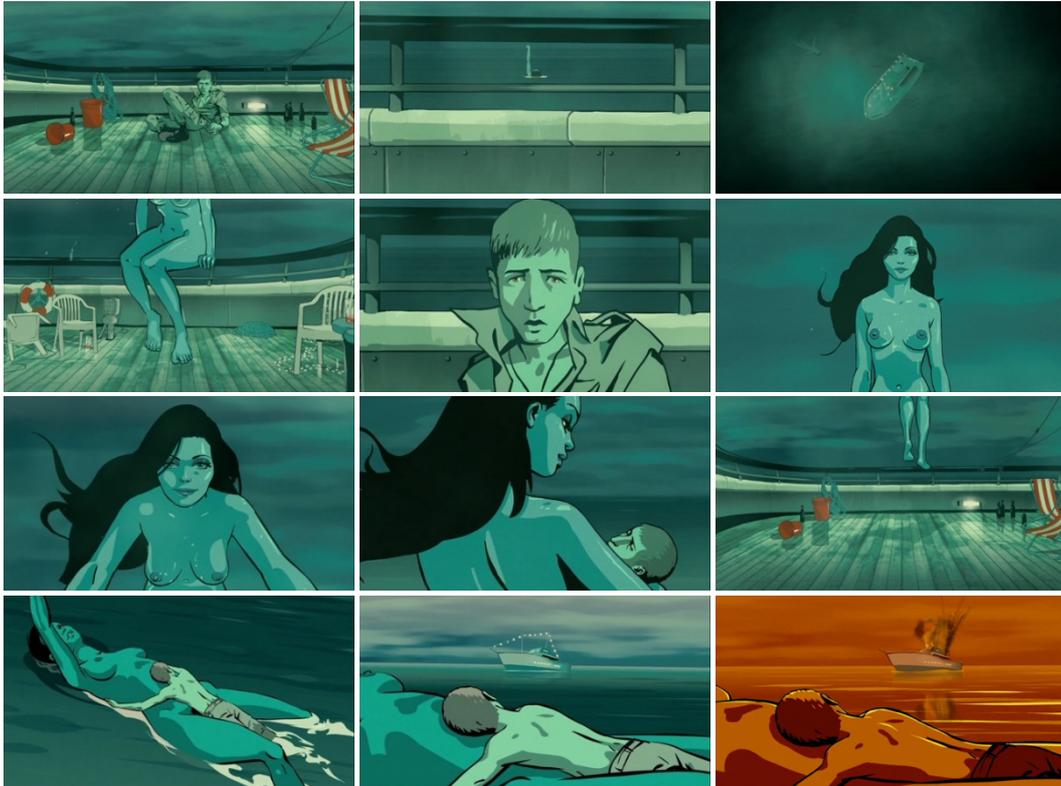


6.6. Distancia e inmersión en el horror

Uno de los primeros testimonios que Folman recoge es el de Carmi Cna'an⁴⁴, uno de los que aparece con él en la visión recurrente de Beirut y que ahora vive en Holanda. Éste le cuenta cómo fue su partida a la guerra, a bordo de un barco civil en el que todos los soldados se emborrachaban y celebraban una fiesta. Él, sin embargo, se mareaba, vomitaba y tiene que tumbarse a dormir. En pleno sueño, el joven soldado abre los ojos. No queda nadie en el barco, y le rodea una atmósfera silenciosa y densa. Por la borda divisa a alguien aproximándose lentamente a nado, en brazadas lentas pero seguras, hasta que llega al barco y trepa a la cubierta. Es una mujer gigantesca, con un cuerpo precioso y desnudo. En un gesto profundamente maternal, se inclina ante él y le toma en sus brazos, lanzándose posteriormente de nuevo al mar. La siguiente imagen muestra a Cna'an tumbado sobre el cuerpo desnudo de la misteriosa mujer gigante que nada apaciblemente, alejándose del barco. Justo entonces un avión cruza el cielo y deja caer una bomba, haciéndolo volar en pedazos. La

⁴⁴ Él y Rein-Buskila son los dos únicos personajes inventados para el filme, con los que Folman da cuerpo a algunas de las cientos de historias recabadas en la investigación previa. Están interpretados por los actores Yehezkel Lazarov y Mickey Leon respectivamente.

escena entonces pasa del azul al naranja volviendo a hacer referencia a la luz de aquellas bengalas de las que surge el trauma.



Cuando hablan de los detalles del barco, Cna'an advierte a Folman de que le cuenta la experiencia tal y como está en su imaginación, "pero quizá no fuera así". Esta tensión entre el hecho real y el acto (imaginario) de recordar es la que subyace en cada uno de los testimonios que conforman la película, y la que precisamente explora la animación desde su liquidez y su capacidad expresiva e inmersiva, estableciendo correspondencias entre recuerdo e imaginación, percepción subjetiva y representación. La anécdota de la nadadora, tal y como la relata su protagonista, se erige así como una figura del propio miedo, de la sensación de desamparo de un joven soldado, apenas un niño, enviado a una guerra incierta.

Tras la conversación, Folman se marcha en taxi al aeropuerto. Sentado en el asiento de atrás, permanece pensativo. Entonces el paisaje nevado de Holanda se torna de súbito en otro, soleado y lleno de árboles, por el que se cruza un tanque. Folman cuenta cómo tras la charla con su amigo las imágenes de la guerra aparecen de nuevo en su memoria. "No fue una alucinación, ni un sueño", explica. Es así como la animación compone una figuración de la memoria como una imagen que aparece y envuelve al que recuerda. La memoria (hasta entonces) inconsciente se materializa en una visión repentina del pasado que vuelve.



La escena del *vals* de Shmuel Frenkel, que da nombre a la película, es otro ejemplo de deformación imaginaria y focalización subjetiva. Su grupo de soldados está acorralado en una trinchera de una calle principal de Beirut, siendo tiroteado desde múltiples ángulos. Bajo la desesperación del momento, Frenkel decide tomar una metralleta de otro soldado y salir de la trinchera para iniciar una ofensiva. Para evitar el fuego enemigo, el soldado se desplaza de manera circular realizando multitud de movimientos esquivos, de manera que parece bailar un vals (que suena durante esa parte de la escena, en la que los tiros de cámara se centran en Frenkel y los carteles de Bashir Gemayel). Lo que consigue esta secuencia es destacar el carácter subjetivo de la percepción del tiempo, la intensidad con la que un suceso extremo es vivido y recordado. El propio Folman, al relatarla, cuenta que no sabe si fue un minuto o una eternidad. La potencia del hecho en sí hace de la percepción, y del almacenamiento en la memoria, un relato deformado que no se atiene a la temporalidad normal. El punto de vista del film queda cristalizado en esta secuencia: se refleja la guerra desde el prisma del soldado a partir del posicionamiento profundamente subjetivo.

Lo mismo ocurre en escenas como la vuelta a casa de Folman durante un permiso, cuando la gente de la ciudad se desplaza a cámara rápida mientras él camina apaciblemente, o aquellas en las que se hace presente, de un modo u otro, la muerte: cuando le avisan del asesinato de Bashir y tiene una visión de su ex-novia Yaeli, o cuando, camino de Beirut, fantasea con su propia muerte y la visualiza afectada por su pérdida.



Toda esta dimensión de deformación expresiva, facilitada por el lenguaje animado, que profundiza en lo onírico, lo memorístico y lo subjetivo —una subjetivación siempre centrada en el perpetrador, que nunca da voz a la víctima— provoca en el espectador una distancia expresiva con un doble efecto en relación al horror: por una parte deforma sus imágenes, lo aligera y lo convierte en soportable. Por otra, posibilita una experiencia inmersiva que entraña una relación profunda con el relato y el horror tras sus imágenes, y que permite llevar al espectador más lejos, más adentro de la experiencia relatada. A ello contribuye esa cualidad distanciadora del lenguaje animado —ilustrada por la nadadora que recoge a Cna'an— que el

propio Yoni Goodman, director de animación del film, menciona en una entrevista realizada por Judith Kriger⁴⁵:

Animation has a kind of “detaching” quality about it, so you can take the audience further. [...] We intentionally played with this -making people see all these horrible things that happened during the war. As a viewer, you accept it -you tell yourself, this is animation, so you open yourself up to it. [...]

I think when you see something and your mind tells you: it's OK; it's not real, so you tend to open up. Then you think—wait a minute— this is real. It's something disturbing that I'm watching... but it already sunk in. You can open yourself up more to the subject.

La palabra exacta que usa Goodman es *detaching*, cuyo significado se acerca más a separar o desprender. Aunque Goodman se refiere al distanciamiento que la animación genera en el espectador, podemos pensar cómo también el símbolo se desprende de la realidad a la que se refiere, pero la realidad sigue estando ahí. Se infiere, por tanto, que la distancia que la animación supone conlleva una deformación que hace posible sostener la mirada al horror. Profundizando en esa idea, la animación puede ser entendida como una *desfiguración*, una representación que huye de lo referencial para explorar las posibilidades expresivas de una imagen distanciada. Así, las características de la imagen animada permiten a Folman concebir un documental que, lejos de reproducir la realidad o representarla desde códigos del realismo, refleja desde lo imaginario cómo fue vivida cierta realidad, cómo fue filtrada a través de una determinada subjetividad. En esa paradoja de documentar desde lo imaginario es donde la imagen animada encuentra su potencial para representar la memoria traumática del horror, siempre apoyada en la palabra de los que testimonian, en ese ejercicio de memoria en primera persona que constituye el recuerdo. Así lo describe Iván Pintor:

Desde el lugar de indecibilidad en el que el Folman-narrador intenta remontar su amnesia, la palabra se convierte en *Vals con Bashir* en un ejercicio de negatividad: sólo sobre rostros que no son, sólo sobre fisonomías dibujadas, la palabra puede evocar el fantasma de lo sucedido y su connivencia con la muerte sin que se le anteponga la exigencia de la imagen fotográfica.⁴⁶

La explicitación de la mirada del cineasta contenida en el lenguaje animado no distorsiona el valor de verdad del filme sino que lo complementa de alguna manera, pues al ilustrar testimonios del pasado desde el punto de vista del funcionamiento de la memoria está dando imagen a algo que no puede ser filmado. Además de los testimonios recogidos, que conforman una fuente documental clara, el valor epistemológico de las imágenes es innegable. El documental animado, tal y como lo propone Folman, deviene en una combinación de ilustraciones subjetivas que toman de base el testimonio para elaborar un documento que desafía los cánones del documental y cuestiona la propia naturaleza construida de la realidad y

⁴⁵ KRIGER, Judith (2012). “Finding pleasure in the imperfection: Yoni Goodman”, en: *Animated realism. A behind the scenes look at the animated documentary genre*. Massachusetts: Elsevier Inc, p. 11-12.

⁴⁶ PINTOR IRANZO, Iván (2009). “Yo bombardeé Beirut...”. En *Cultura/s La Vanguardia*, 18 de febrero de 2009, p. 26-27.

su eco en la memoria. La animación se utiliza como un lenguaje distanciado, una propuesta formal que introduce diferentes capas de sentido cuyo valor documental reside precisamente en la experiencia fílmica que propone al espectador a través de su condición de *imagen intermediaria*.

6.7. Al encuentro de lo real

Hacia la mitad del metraje, Folman acude a visitar a la Dra. Zahava Solomon, psiquiatra especialista en estrés postraumático, para preguntarle por su recurrente visión de Beirut. “¿Cómo es posible que no pueda recordar un suceso tan dramático?”, cuestiona Folman. Solomon explica entonces el trastorno disociativo, ilustrándolo con la anécdota de un joven fotógrafo que la visitó una vez. El joven estuvo en la guerra. Cuando la doctora le preguntó cómo superó todo aquello, él le contó que se lo planteó como un largo viaje, en el que “veía todo lo que estaba pasando como si fuera a través de una cámara imaginaria”. La película ilustra la anécdota entonces con una serie de imágenes congeladas, emulando desde el dibujo la estética del fotoperiodismo. Imágenes de alto contraste, veladas en algunas partes, con destellos de luz propios del soporte fotoquímico. Son escenas que mezclan la cotidianidad con la guerra con encuadres pensados, con la densidad del grano de plata, con texturas fotográficas. Imágenes que muestran la destrucción de las ciudades y la población extenuada. “Entonces, pasó algo. Su ‘cámara’ se rompió”, relata Solomon. La última imagen, un plano general de un espacio desolado y visiblemente arrasado, comienza a girar, como si se tratara del fotograma de una película detenido en el halo de luz del proyector hasta que alguien lo vuelve a poner en marcha. Escuchamos el sonido del motor del proyector, la imagen cobra vida, refleja el movimiento del viento sobre el paisaje, el tenue parpadeo de la luz del proyector sobre la niebla, un lento travelling aproximándose levemente al tétrico lugar.



Solomon relata que la situación se volvió dura para él al llegar al hipódromo de Beirut —el lugar de la escena—, donde le impacta la visión de montones de caballos masacrados. Hay un cambio de plano y se nos muestran los cuerpos arrasados de los caballos, algunos muertos o desmembrados, otros todavía agonizando, en un lento desplazamiento de cámara sobre el lugar. “Había utilizado un mecanismo para permanecer al margen de los acontecimientos. Como si estuviera viendo una película de la guerra, en lugar de estar participando en ella”, relata la especialista. “Aquello le protegió. Una vez que se vio inmerso en los acontecimientos, no pudo seguir negando la realidad. El horror le rodeaba y enloqueció”. Pasamos entonces de la imagen de un caballo agonizante que respira con dificultad a un plano detalle de su ojo, rodeado de moscas, en el que se refleja como un espectro la sombra del que mira.



En esta pequeña anécdota, que ocupa apenas dos minutos del filme, se resume todo el sentido del dispositivo que propone *Vals con Bashir*, de la experiencia frente al horror que ofrece al espectador. Esa “cámara imaginaria”, que mediante las imágenes Folman relaciona directamente con la imagen fotográfica, constituye una distancia frente al horror de la guerra. Una distancia que protege, que aísla al individuo del horror en el que está inmerso. La distancia se rompe cuando una experiencia interpela violentamente al observador. Entonces la imagen cobra vida, vuelve a moverse. La anécdota refleja una distancia y su súbito acortamiento, el aislamiento y la toma de conciencia frente al horror. En el ojo de la víctima se refleja como una sombra el que mira, el que es testigo del horror. El horror rodea al observador, lo envuelve; entonces ocurre la toma de conciencia, más profunda gracias a la inmersión que permite el distanciamiento inicial frente a una realidad hostil. La imagen es habitada por el que observa, la empatía se hace posible entonces desde el reconocimiento.

En estos mismos términos funciona el dispositivo del filme, que propone al espectador una distancia expresiva frente al horror de la guerra y de la masacre. A partir de testimonios filmados, Ari Folman emplea una técnica mixta de animación —utilizando dibujo animado, animación en flash, cut-out y ocasionalmente 3D— que permite complementar lo relatado por los testigos con toda una reconstrucción animada en la que se difuminan las fronteras de la memoria y lo onírico. La animación deviene en una reinterpretación de lo percibido, de lo relatado y de lo soñado, erigiéndose como una técnica privilegiada para explorar el horror de la

experiencia bélica desde un enfoque profundamente subjetivo tanto desde el punto de vista narrativo como desde el de la elaboración de las imágenes.

En su *Waltzing with Bashir*, la investigadora israelí Raya Morag plantea una profusa crítica al filme, precisamente por situar el trauma originario de la amnesia de Folman no tanto en sus acciones durante la masacre como en el hecho de que sus padres, como esos prisioneros asesinados, también fueron deportados décadas atrás.

[...] the film follows the course of the subject's recognition of an earlier trauma [...], which is also Israel's founding trauma.

This redemptive narrative structure [...] prevents the circumstances surrounding the massacre to be dealt with — how it came to happen, who allowed the Phalangists to enter the camps, what is the ethical meaning of the IDF presence, etc.⁴⁷

Para Morag la propia estructura narrativa del filme se orienta a la resolución de este trauma más que a dirimir la verdad de la matanza. Volvemos, no obstante, a aquella observación de Austin sobre lo verdadero y lo falso en relación a lo performativo. El filme de Folman no pretende documentar la matanza tanto como la manera en la que un recuerdo traumático se instala en la memoria y toma una nueva forma al contarse. Un aspecto puramente performativo de la memoria: el discurso da forma al recuerdo. Por otro lado, nos parece que la correspondencia entre ambos recuerdos traumáticos no es tan inocente, y que el papel de las fuerzas israelíes en los hechos queda meridianamente claro. Si bien el estilo de la imagen animada varía sutilmente en cuanto a la utilización de colores y el diseño de la atmósfera visual, lo cierto es que el filme mantiene un aspecto visual bastante uniforme en todo su desarrollo. A través de ello, tal y como analiza Honess Roe⁴⁸, tanto la experiencia onírica como la perceptiva obtienen la misma importancia, el mismo peso epistemológico a la hora de explorar la realidad. Se puede afirmar que *Vals con Bashir* es un documental que no cuenta la guerra del Líbano o la matanza de Sabra y Chatila, sino la experiencia subjetiva y el recuerdo de esa guerra y esa matanza. Al focalizar sobre aspectos que carecen de materialidad o no pueden ser filmados, como los sueños, los recuerdos o las visiones, el filme ofrece una visión puramente subjetiva de la experiencia bélica, una interpretación a partir de los testimonios que va más allá de la mera reconstrucción para profundizar en los propios entresijos de la memoria y la imaginación.

La escena detonante del filme, aquel despertar de Folman en el inmenso mar negro de Beirut, encuentra su ansiado final cuando acaba la película y el recuerdo es por fin liberado. Mientras el periodista Ron Ben-Yishai relata cómo ocurrieron los hechos en Chatila, qué procedimiento siguieron los perpetradores y cuál era el alcance de la masacre, la música desaparece para dejar paso al sonido de las mujeres palestinas gritando y lamentándose. Llega entonces el final del

⁴⁷ MORAG, Raya (2013). *Waltzing with Bashir. Perpetrator trauma and cinema*. Londres: I. B. Tauris, p. 133, 135.

⁴⁸ HONESS ROE, Annabelle (2008). *Op cit*, p. 302.

sueño recurrente de Folman; la cámara virtual recorre la calle por la que las mujeres caminan presas del pánico y se detiene en el rostro del israelí, que las observa con manifiesta inquietud. Justo en ese momento —y aquí está la clara relación con la escena del hipódromo en el sentido de acortamiento brusco de la distancia— la animación deja paso a las imágenes de archivo, al contraplano esquivo que buscaba Folman. Son imágenes filmadas para la BBC después de que el general Amos Yaron ordenara detener la masacre, y en ellas multitud de mujeres descubren los cadáveres apilados y chillan con desesperación.



Vemos que los gritos que acompañaban a los últimos planos animados pertenecen a esas mujeres, materializadas y presentes a través de la imagen real. No son gritos creados para el filme, son gritos recogidos en aquel aciago momento. Entonces se hace el silencio, y se nos muestran los explícitos y terribles planos de los cadáveres que la animación ya nos había mostrado, pero que ahora se materializan desde la crudeza del video.



Atendiendo a la conexión entre la escena del hipódromo antes relatada y la escena final, se puede argumentar que ambas ponen en práctica un mismo mecanismo de acortamiento de distancia, de encuentro de miradas. Mientras aquel fotógrafo había vivido la guerra a través de un mecanismo de distanciamiento que le permitía soportar el horror que presenciaba, y que finalmente se desintegró cuando una experiencia traumática realmente le golpeó y despertó su empatía —interpretado con una imagen congelada que cobra vida, que adquiere movimiento, tiempo—, aquí Folman culmina el documental con unas escenas que documentan en vídeo el sufrimiento, el terror y la impotencia de los familiares de los masacrados. Como ocurría en *Silence* o *Maus*, donde la imagen fotográfica suponía el quiebre de la distancia expresiva y dialéctica que la imagen dibujada interpone con lo real, aquí es la imagen grabada la que adquiere la categoría de prueba y vincula el relato animado con los cadáveres filmados y los lamentos de los supervivientes. La irrupción de las imágenes y su efecto en el espectador se alinea con el descubrimiento del origen del trauma por el que Folman no conseguía recordar su propia experiencia en la guerra, ahondando así en la identificación con el personaje que guía

todo el filme. Si la animación constituye el distanciamiento, como la cámara imaginaria desde la que aquel fotógrafo miraba la guerra a su alrededor, el vídeo es la imagen viva, la imagen que ha recobrado la capacidad de impactar, de romper toda distancia para *rodear* al espectador, para implicarlo en el horror. La animación es la imagen contemplativa, distanciada, que permite una mayor inmersión pero que no es capaz de *dañar* de manera tan directa como lo hacen las imágenes filmadas. El propio Folman lo explica así en el comentario del director: “esos 50 segundos de metraje de archivo ponen el filme entero en proporción. Ponen mi historia personal en proporción. Ponen la animación en proporción. Te muestran que eso realmente ocurrió”⁴⁹. En este sentido, el carácter de la imagen en vídeo parece testimoniar el terrible suceso con una legitimidad que la animación no puede alcanzar. En su reseña sobre el film, Ivan Pintor destaca su carácter probatorio en el marco del relato animado:

Frente al carácter onírico de la animación, los semblantes de las víctimas, como la imagen del superviviente Vladek en *Maus*, adquieren la categoría de pruebas de un proceso histórico sobre el que suena la respuesta atribuida por Ben-Yishai a Sharon: “¡Gracias por decírmelo y Feliz Año!”⁵⁰

Se puede argumentar, tal y como ha hecho parte de la crítica⁵¹, que hay una subordinación de la estrategia del documental animado al mayor realismo que conlleva el vídeo, aunque la operación parece más compleja: hay una estrategia de acercamiento a la realidad en base a una distancia y una ruptura final de esa distancia, estrategia cuya esencia queda cristalizada ya en la escena del hipódromo, y que al final del film adquiere toda su fuerza mediante el juego de distancias. Al igual que la imagen grabada pone en contexto a la animación, la animación pone en contexto esas imágenes que, de otra forma, serían una ínfima parte más de ese vasto archivo de imágenes descontextualizadas del horror que circula a diario en los medios masivos. Como bien apunta Honess Roe, “las imágenes del informativo televisivo pueden revelar la verdad del hecho, pero la verdad de la experiencia es, para Folman, tanto sobre su incomprendibilidad como sobre lo que realmente pasó. [...] Es a través del viaje animado como comprendemos el verdadero sentido de la guerra para Folman”⁵². El potencial desestabilizador de esas imágenes, más allá de su potencial para impactar, proviene de la profunda experiencia inmersiva que propone la imagen animada, de ese viaje animado por la memoria y la experiencia traumática que constituye a la vez distanciamiento e inmersión. Mientras esas imágenes televisivas pueden mostrar las ruinas todavía humeantes del horror, son las imágenes animadas la que tienen la capacidad de componer figuras que den forma al grito, al trauma, a la pesadilla y a la memoria herida del desastre.

⁴⁹ El comentario del director aquí citado está incluido en los extras de la edición en Blu-ray inglesa de *Waltz with Bashir* editada por Sony Pictures Home Entertainment en 2009.

⁵⁰ PINTOR IRANZO, Ivan (2009). *Op cit*, p. 27.

⁵¹ “the animation techniques used until that moment are lacking in seriousness: once the tragedy is directly broached, they must be abandoned” (Peter Bradshaw para *The Guardian*, consultable aquí: <http://www.theguardian.com/film/2008/nov/21/waltz-with-bashir-folman>); “la animación acaba desbordada y Folman sólo puede concluir su drama apelando a la imagen de los cuerpos muertos registrados en video” (Óscar Brox para *Miradas de cine*, consultable aquí: <http://miradas.net/2009/02/actualidad/criticas/vals-con-bashir-2.html>)

⁵² HONESS ROE, Annabelle (2008). *Op cit*, p. 308.



7. Imágenes de la desaparición

Que “*Shoah* no mostró nada” no fue lo peor que Jean-Luc Godard ha declarado sobre Claude Lanzmann. En 1998, en una entrevista para *Les inrockuptibles* a propósito de sus *Histoire(s) du cinéma*, Godard abordó la cuestión de representar o documentar los campos de concentración. Especulando sobre la existencia de filmaciones del interior de la cámara de gas hechas por los propios nazis, Godard no tuvo reparo en afirmar que él mismo, con los recursos adecuados, podría encontrarlas en veinte años. Algo que Lanzmann contestó como si de una afrenta se tratara, declarando que si encontrara esas imágenes, él mismo las destruiría pues nos colocarían en el punto de vista exacto del verdugo. Para Godard, la cuestión no es tanto sobre el punto de vista heredado de esas imágenes, no necesariamente invariable, sino sobre la prohibición en sí misma:

Il ne s'agit pas de prononcer des interdictions comme le font Lanzmann ou Adorno, qui exagèrent parce qu'on se retrouve alors à discuter à l'infini sur des formules du style "c'est infilmable" — il ne faut pas empêcher les gens de filmer, il ne faut pas brûler les livres, sinon on ne peut plus les critiquer. Moi, je dis qu'on est passé de "plus jamais ça" à "c'est toujours ça" - et je montre une image de *La Passagère* de Munk et une image d'un film porno ouest-allemand où on voit un chien qui se bat avec un déporté, c'est tout: le cinéma permet de penser les choses.¹

Más allá de las cuestiones morales (que no hacen más que desviar la discusión de lo cinematográfico a lo ético) el mismo debate reaparece periódicamente con películas que abordan el horror desde la palabra o las imágenes de sus perpetradores de la misma manera que la reconstrucción ficcional de ciertos acontecimientos puede herir sensibilidades o incurrir fácilmente en el morbo y la espectacularización del horror. Pero este debate tiene menos que ver con cuestiones particulares de cada película y más con cierta posición ética respecto al horror instalada en la noción de lo irrepresentable. Si este es un concepto que marca un límite al poder (y la pertinencia) de las imágenes y sitúa parte de la experiencia del mundo más allá de ese límite es porque lo identifica con lo abyecto, con esa experiencia de otredad extrema y a la vez anclada en la fundación del propio ser que describe Julia Kristeva. Lo irrepresentable traza una frontera que separa claramente un nosotros de un ellos, es un concepto que conlleva una acusación, que pretende restituir el horror desde la experiencia sublime, restituir la mirada a partir de su propia negación (lo que no se puede ver, pero las imágenes muestran). Hemos argumentado ya cómo en el cine moderno lo irrepresentable abre toda una nueva dimensión de lo no-visible, eso que hemos identificado como estética de la ausencia.

¹ GODARD, Jean-Luc (1998) en BONNAUD, F. y VIVIA A. “Jean-Luc Godard - Histoire(s) du cinéma”, en: *Les Inrockuptibles*, 21 de octubre de 1998. Recuperado de: <https://www.lesinrocks.com/1998/10/21/cinema/actualite-cinema/jean-luc-godard-histoires-du-cinema-11230570/>

Cuando traza sus iluminadoras correspondencias entre el uso del fuera de campo en Tourneur y Lynch², Santiago Fillol repara en los paralelismos de la Shoá con la propia figuración cinematográfica de la desaparición, advirtiendo cómo la desaparición histórica tiene su repliegue en la propia historia del cine. Fillol encuentra en algunas secuencias de Tourneur la mecánica inaudita de una desaparición sin rastro, sin consecuencia ni explicación, sin más efectismo que el silencio, que denomina como *continuidad en suspensión*. La expresión más aterradora (por real) de este mecanismo la encuentra en una secuencia de *Shoah* en la que Lanzmann entrevista a trabajadores que vivían en las cercanías del campo de exterminio de Sobibor. Uno relata cómo llegaron trenes llenos de personas que colmaron de bullicio el lugar. Al día siguiente, cuando fue a trabajar, un “silencio ideal reinaba en la estación”. La lógica de la desaparición, la misma que el cine reproduce y asimila desde el fuera de campo, obrada en la realidad. En el epílogo que escribe para el libro, Nicole Brenez relaciona el fuera de campo con lo *infigurable*, con la representación de aquello que no tiene imagen, pero que se hace perceptible en la imagen:

“[...] el fuera de campo aparece entonces no solo como un espacio más, una zona susceptible de *ilimitar* la imagen, sino más bien, y particularmente, como una fuerza motriz que introduce el deseo. En términos freudianos, podríamos decir que el fuera de campo desencadena la pulsión escópica; pero también, en términos lyotardianos, que el fuera de campo inyecta lo figural, es decir el deseo como algo que perturba el orden del discurso.”³

Si la desaparición se obra en fuera de campo y es un mecanismo que pugna por su propia invisibilidad a la vez que convoca la mirada (el deseo), ¿cómo darle imagen? ¿Cómo hacer presente su mecánica figurativa? ¿Cómo representar la desaparición, si la representación se basa precisamente en *hacer presente*, en tomar el lugar de algo? ¿Cómo dar testimonio del propio proceso de desaparición? Incluso en el caso de los *rouleaux* de Auschwitz, de aquellas valiosísimas palabras enterradas que sobrevivieron de los miembros del sonderkommando, su más exacto testimonio es la precaria forma en que nos llegaron, burlando *in extremis* el borramiento de todo rastro que lleva consigo el exterminio. Su frágil pervivencia es el testimonio más exacto de la dimensión del exterminio nazi.

Si Georges Didi-Huberman alumbró el camino de una posible fenomenología del horror y de las *imágenes-jirón* que superaba ese carácter místico o sublime inherente a estos acontecimientos fue gracias a propuestas artísticas —como muestra, la propia exposición de Clement Chéroux para la que se realiza la primera versión del texto, y que tan encarnizado debate generó— que fueron tanteando el camino, enfrentándose a ese límite de la representación y buscando estrategias para no solo mostrar las imágenes supervivientes del horror, y posibilitar una mirada reveladora sobre ellas, sino hacer visible la propia lógica del horror, para interrogarla y entenderla, para imaginarla incluso.

² FILLOL, Santiago (2016). *Op cit.*

³ BRENEZ, Nicole (2017). “Ecos de murmullos en cuartos lejanos”, en: FILLOL, Santiago. *Op cit.*, p. 290.

Otro camino sería el que señalaba Jean-Luc Nancy cuando afirmaba que “mostrar lo que mata toda posibilidad de imagen es imposible, salvo si se rehace el gesto del asesino”⁴. Ese que siguieron Rithy Panh o Joshua Oppenheimer, volviendo a los gestos, a las estructuras simbólicas que sostenían el horror, y que emergen en el presente a través de la performance.

¿Qué sucede, no obstante, cuando no quedan rastros del exterminio? Cuando el propio exterminio ha sido ejecutado y solo queda la ausencia, la historia ha de contarse asumiendo sus agujeros, sus huecos, y buscando, a pesar de todo, imágenes justas con lo acontecido.

7.1. La búsqueda a tientas

El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional consistió en una cruenta dictadura, la más sangrienta y violenta que tuvo Argentina en toda su historia, instaurada por el ejército militar a partir del golpe de estado del 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983, cuando la derrota en la Guerra de las Malvinas precipitó su caída. Erigida a partir de un golpe que, como señalaba Rodolfo Walsh en su célebre *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*⁵, derrocó a un gobierno que ellos mismos integraban y de cuyas políticas represivas eran ejecutores. Desde 1976, y con la complicidad de la Iglesia católica, las clases altas y la mayoría de empresarios y partidos políticos, establecieron una política del terror basada en el secuestro, la tortura y el encarcelamiento y posterior asesinato clandestinos en campos de concentración —hasta 340 en toda Argentina— que terminó con hasta 30.000⁶ personas desaparecidas⁷.

La condición del desaparecido fue la principal característica de la represión, disfrazada desde las fuentes gubernamentales como una lucha contra la subversión. Algo similar ocurrió con las dictaduras de países vecinos propiciadas en la Operación Condor: el mecanismo de desaparición inspirado en aquel célebre decreto de Himmler, inspirado a su vez en una ópera de Wagner, tomó una nueva forma como política represora que se extendería en toda

⁴ NANCY, Jean-Luc (2006). *Op cit*, p. 66.

⁵ Esta carta, que el escritor envió a diversos medios un día antes de ser desaparecido, puede consultarse en: https://es.wikisource.org/wiki/Carta_abierta_de_un_escritor_a_la_Junta_Militar

⁶ Puesto que los militares aún no han liberado toda la documentación sobre la dictadura, este número es una estimación. Véase “Una duda histórica: no se sabe cuántos son los desaparecidos”, en: *Clarín*, 6 de octubre de 2003. Recuperado de: https://www.clarin.com/ediciones-antiores/duda-historica-sabe-desaparecidos_o_B1FG1JglCKl.html

⁷ Véanse CATOGGIO, Maria Soledad (2010). “La última dictadura militar argentina (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado”, en: *Online Encyclopedia of Mass Violence*. Recuperado de: <http://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/node/2943> y CALVEIRO, Pilar (2007). “La experiencia concentracionaria”, en: LIDA et al (Comp.). *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de estado*. México D.F.: El Colegio de México, p. 187-203.

Latinoamérica⁸. Esta condición clandestina impedía la protección judicial de los secuestrados —no eran detenidos, pues no había registro alguno de su detención— y sumía la incerteza de su muerte en la incertidumbre de la propia desaparición. Frente a este mecanismo, las propias imágenes del cine encuentran un abismo donde se deforma la propia memoria del acontecimiento: ¿qué ocurrió? ¿cómo encontrar una certeza del pasado robado cuando solo quedan palabras que bucean en la memoria huidiza y moldeada por años de represión y miedo?

La primera película que se enfrentó a la desaparición de una persona durante la dictadura argentina fue *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), una investigación cinematográfica sobre la desaparición de Juan Marcos Herman en Bariloche, cuya realización tomó a Carlos Echeverría cuatro años. La película, que por miedo no fue formalmente estrenada en Argentina hasta 2005, aglutina testimonios de compañeros y familiares del desaparecido, así como de diferentes personas que podían estar implicadas en los hechos que rodean el secuestro, incluyendo también a militares más o menos ligados a Bariloche.

Desde la primera entrevista Echeverría hace visible el dispositivo, mostrando la cámara, la preparación y al entrevistador —un actor, Esteban Buch— que lleva el peso de la película en primera persona. Aunque las posteriores entrevistas tienen una puesta en escena más convencional —busto parlante, entrevistador en off—, la cámara permanece en todo momento atenta a las reacciones de los entrevistados. La primera persona, encarnada en el actor que conduce la investigación —y que ha de enfrentarse en ocasiones a situaciones violentas con algunos de los testigos militares, mostrando incluso su documento de identidad para facilitar el diálogo—, encuentra su apoyo hacia la mitad del filme en una persona del equipo, que hasta el momento se ha mantenido en el fuera de campo. Es Horacio Herman, hermano del desaparecido. Desde aquí se otea que *Juan, como si nada hubiera sucedido* es un *The look of silence* frustrado, una película que pretende restituir el nombre y la entidad de la víctima en una sociedad en la que el miedo hace prácticamente imposible desplegar el dispositivo que sí consigue construir Oppenheimer desde su presencia como exótico cineasta norteamericano en Indonesia. “¿Cómo reaccionarían los entrevistados si supieran?”, se pregunta el equipo de Echeverría en el preciso momento en que tiene lugar esa revelación.

Aunque el filme no llega a aclarar la historia, sí se lanza a por sus certezas: la cámara muestra la incomodidad y la resistencia de ciertos testigos —militares, empresarios, abogados—, las inconsistencias en el discurso y los vínculos que hilan unos testimonios y otros, apuntando irremediabilmente hacia la desaparición como un proceso que, con todo, deja ciertas huellas. De esta manera Echeverría revela la incapacidad asumida por la propia justicia frente a la evidencia encontrada por el cine: “la justicia no consiguió dar con ningún oficial que estuviera

⁸ Véase PAREDES, Alejandro (2004). “La Operación Cóndor y la guerra fría”, en: *Universum (Talca)*, 19(1), 122-137, DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000100007> y VV.AA. (2015). *A 40 años del Cóndor*. Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del Mercosur, recuperado de: <http://www.raadh.mercosur.int/wp-content/uploads/2015/11/A-40-a%C3%B1os-del-C%C3%B3ndor.pdf>

en la ciudad en la época —reflexiona el protagonista presente del filme—. Yo los encontré a todos”.

Ya en los 80, desde la caída de la dictadura, Echeverría recurre a rasgos del documental performativo para dar forma a una búsqueda incierta de la que el propio filme constituye a la vez el proceso y el resultado. *Juan, como si nada hubiera sucedido* es un filme cargado de impotencia, que demuestra la posibilidad de investigar las desapariciones y, sobre todo, la nula voluntad de las instituciones argentinas para hacerlo. En este sentido, Echeverría es capaz de documentar tanto los indicios que los testimonios revelan sobre el caso como el tupido velo impuesto desde las autoridades militares y políticas que es, en el fondo, lo que le impide ir más allá. En definitiva: más que una crítica a la naturaleza de la verdad, de la memoria o del testimonio mismo, el filme es una crítica al silencio impuesto en la sociedad argentina a través del miedo, y por ello se resiste a que la historia caiga en el olvido.

Siguiendo su estela se puede situar el filme *M* (2007), en el que Nicolás Prividera plantea una búsqueda en torno a la desaparición de su madre, Marta Sierra, bióloga del Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria secuestrada en su casa cinco días después del golpe militar⁹. Tres décadas más tarde del aciago suceso —y dos después de que se finalizara el filme de Echeverría— Prividera emprende una búsqueda en la que agota todas las vías institucionales que le ofrece la Argentina democrática. Aunque el miedo de los ochenta no está presente, en el fondo Prividera parte de una imposibilidad similar a la de Echeverría. Por eso termina embarcándose en su propia investigación a golpe de teléfono y visita a los que conocieron a su madre. En todo momento el filme se canaliza desde la presencia y el cuerpo del propio cineasta, que no solo dirige sino que experimenta la búsqueda y aporta su rostro y sus palabras como diálogo constante con una historia que se le resiste. De este modo, desde el discurso pero también desde el propio cuerpo, se materializa el punto de vista subjetivo en un filme que, a su vez, interpela a toda una generación que ha heredado el horror de la desaparición de sus progenitores.

En diversos momentos el director incluye sus propias reflexiones, en diálogo con su hermano, en las que critica los testimonios que recibe de militantes y compañeros de Marta. Al igual que Echeverría, Prividera hace de la búsqueda el propio objeto del filme; como aquel, resulta un trabajo inacabado que descansa sobre las contradicciones e inconsistencias entre los diferentes testimonios. En una entrevista con Roger Koza, Prividera explica de este modo, tan ligado a lo performativo, por qué elegía el cine para “convertir la memoria en historia”:

Porque solo el cine permite hacer palpables los silencios, los balbuceos, las dudas. Y lo central en esta historia, en nuestra historia, son esas huellas de la represión, que no se ven a simple vista, o en los diversos “textos” que intentan narrarla, sino en sus grietas. A la vez, el punto de vista intenta

⁹ PRIVIDERA, Guido. “Marta Sierra”, en: *El INTA durante la última dictadura, 1976-1983* [Recurso web]. Recuperado de: <http://laintervencion.inta.gob.ar/index.php/caso/marta-sierra/>

imponer un sentido, pero si es honesto debe hacer visible, también, su propio trabajo de construcción.¹⁰

La búsqueda adquiere su imagen en un plano donde el director mira a cámara con una fotografía de su madre, que también mira a cámara, proyectada tras de él. Es una imagen donde se figura la fractura brutal que hace de ese encuentro un imposible. Dos miradas que se clavan en el espectador, la del director que busca la certeza de lo que ocurrió con su madre, la de la madre que nos mira desde un pasado remoto, un cuerpo desaparecido materializado solo en pasado a través de una imagen proyectada. Entonces Nicolás vuelve su cabeza hacia la imagen, y esta cambia: ahora vemos otras imágenes de Marta en las que no mira a cámara, sino que la cámara la registra en diferentes gestos cotidianos. Viejas fotografías familiares que registran un pasado ya inasible, tan remoto como inimaginable para el hijo que apenas la conoció. En estas imágenes ya no hay conexión: aunque Nicolás la mira incansable, sus ojos ya no se encuentren en ningún momento. Finalmente, con la última fotografía el director se levanta y marcha fuera de campo. Queda tan solo la imagen de Marta —ella es, sin duda, la que se encuentra verdaderamente *fuera de campo*— en pantalla por un breve instante.



Al igual que Echeverría, Prividera busca incansablemente las certezas en una historia llena de agujeros. Si *Juan, como si nada hubiera sucedido* se basa en la transparencia de su dispositivo para construir un documental de denuncia filmado en un contexto todavía hostil, *M* se enfrenta, ya sin ese miedo, a los mismos vericuetos burocráticos que topan con el mismo velo¹¹. Pero la

¹⁰ KOZA, Roger (2007). “Entrevista a Nicolás Prividera, director de *M*”, en: *Con los ojos abiertos*, 25 de julio de 2007. Recuperado de: <http://www.conlosojosabiertos.com/entrevista-a-nicolas-prividera-director-de-m/>

¹¹ Aunque en 1983 el gobierno constitucional de Raúl Alfonsín creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) para investigar las violaciones a los derechos humanos de la dictadura que le precedía, y en 1985 se celebró el Juicio a las Juntas —primer proceso penal contra los dirigentes de la dictadura que se saldó con condenas por delito de lesa humanidad, sentando así precedente para incluir la desaparición forzosa en esta categoría—, todavía en pleno 2018 hay miles de denuncias y casos sin resolver, además de procesos judiciales

investigación de Prividera se dispersa en todo tipo de fuentes, no centra su atención en el momento de la desaparición o en los responsables del crimen tanto como en las consideraciones políticas y las reflexiones personales de los que vivieron aquellos tiempos con su madre, como si tratara de dar forma a un diálogo imposible con su memoria. Ambas películas toman lo irrepresentable como un agujero de sentido desde el que plantear preguntas, una incógnita que despejar en la ecuación. Y ambas ejercen una resistencia estoica ante el olvido.

Algo parecido ocurre en el cine de Patricio Guzmán cuando aborda las desapariciones de la dictadura chilena de Pinochet, cuyas víctimas se estiman en unas 35.000 personas (entre torturas, ejecuciones y desapariciones)¹². En *Nostalgia de la luz*, documental que cuenta cómo el desierto de Atacama es el privilegiado lugar de observación desde el que los astrónomos investigan el cielo mientras las familiares de desaparecidos continúan buscando los restos de sus seres queridos en la arena, hay una escena donde un superviviente toca una pared polvorienta plagada de nombres parcialmente borrados. Está en un antiguo campo de concentración donde él mismo fue preso. Mientras desliza los dedos por los desconchones va recordando y pronunciando uno a uno cada nombre de los que estuvieron allí con él. Es una escena que resume la idea que impulsa al filme: la búsqueda incansable de restos que ayuden a reconstruir una memoria arrebatada.

Como observa Jordi Costa, también su último documental, *El botón de Nácar*, “intenta resolver otra contradicción anclada en lo geográfico: el hecho de que el país con la costa más kilométrica viva de espaldas al mar quizá tenga que ver con la negación de una culpa colectiva —o dos: la colonial y la dictatorial—”. Desde un enfoque más ambicioso (por su tema) y cercano a lo ensayístico (por su forma, jalonada continuamente por la voz en off poética y reflexiva del propio realizador), Guzmán plantea otra parábola entre dos objetos encontrados en el fondo marino. Dos botones que ponen en relación dos épocas diferentes como reliquias que conservan en su fragilidad una marca de un pasado ausente. Una relación iluminadora entre dos crímenes atroces: el genocidio de los indígenas de la Patagonia a principios del siglo XX¹³ y el cometido por la dictadura de Pinochet setenta años más tarde. De nuevo, la búsqueda incesante de trazos que ayuden a reconstruir la ausencia intolerable de las desapariciones.

Más allá de esta estética de la ausencia puede situarse el cine de Carolina Astudillo. Aunque debido a su formación y residencia en Barcelona, la mayoría de sus obras se centran en el caso

abiertos, pues los militares no han cedido sus archivos para su investigación. Véase CRENZEL, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

¹² Aunque se han formado diversas comisiones de reparación que han revisado específicamente cada caso, reconociendo la calidad de víctimas y estableciendo, en según qué casos, una paga compensatoria ciertamente limitada, las asociaciones de familiares y detenidos continúan presionando para que los documentos y pruebas sean finalmente liberados.

¹³ Véase ALONSO MARCHANTE, José Luis (2014). *Menéndez, rey de la Patagonia*. Santiago de Chile: Catalonia, donde el autor sitúa al más grande latifundista del sur de Chile, José Menéndez, cuyo nombre ha bautizado escuelas en Chile y España, como responsable directo del exterminio.

español, su cortometraje *Lo indecible* (2012) constituye una obra crucial en la documentación del testimonio del horror chileno. El dispositivo es preciso: Astudillo monta el testimonio de una mujer secuestrada y torturada por las fuerzas de la dictadura en 1974 con planos de diferentes personas de Chile leyendo en alto los testimonios de la Comisión Valech (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura). El testimonio de la tortura se amplifica en la pluralidad de voces, pues da voz a las miles de mujeres represaliadas, torturadas y/o asesinadas por el régimen, a la vez que consiguen revelar lo intolerable, lo que se resiste a ser dicho, en el testimonio de la vieja maestra, que en la última frase del cortometraje plantea la inquietante y desoladora pregunta sobre el propio acto de testimoniar el horror: “¿y para qué?”

7.2. Inventar(se) en la memoria

Frente a películas como *Juan, como si nada hubiera sucedido* o *M*, que cercan minuciosamente un agujero que se les hace insoportable, ante el que ejercen una resistencia estoica en pos de una verdad que nunca llega (al menos por completo), una película como *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) plantea una estrategia radicalmente opuesta: el agujero aquí es precisamente la posibilidad para erigir una ficción desde la que plantar cara a una historia heredada llena de agujeros de sentido en la que es imposible reconocerse. Eso es precisamente lo que plantea el filme de Albertina Carri en el contexto del cine de memoria, y más concretamente del exterminio llevado a cabo por la dictadura militar argentina: la imposibilidad de reconocerse en la generación perdida, la imposibilidad de una verdadera transmisión, la imposibilidad de asumir una identidad quebrada y, por tanto, la necesidad de reconstruirla y criticarla desde la propia representación. Un documental que problematiza la memoria a partir de su propia hibridación, y de centrar su atención precisamente en los efectos del horror sobre la generación que no lo vivió a pesar de quedar marcada por él.

Desde esta idea de una *ficción de la memoria*, Albertina Carri parte del recuerdo frágil de sus padres desaparecidos para afirmar su propia identidad desde las posibilidades del documental performativo. Más allá del mero ejercicio de solipsismo, es precisamente la ficción la herramienta que permite a Carri no simplemente desentrañar la maraña de una historia confusa, sino *imaginar* (y representar) *pese a todo* algunas de las escenas que quebraron su infancia y diseccionar toda la historia desde una voz ensayística que se expresa no solo en el relato en off, en los apuntes líricos o reflexivos que introduce en diversos momentos la cineasta, sino en su manera de construir y deconstruir imágenes. Carri juega constantemente con las distancias y con la atención del espectador para resaltar precisamente la naturaleza artificial y errática de la memoria.

El testimonio con el que arranca la película está filmado en la antigua calle donde se situaba la casa familiar de los Carri. La que habla es una vecina que enseguida reconoce a Albertina. Aun así, habla desde una ventana entreabierta de su casa, con unas gafas de sol oscuras y no deja que el equipo pase a filmarla. Aunque insisten en que son de la universidad, que todo es para un trabajo de clase, la señora se resiste y solo Albertina parece captar su interés.



A pesar de la verja, las gafas y la distancia, una cámara y un micrófono consiguen registrar, aún de manera precaria, la breve conversación. Cuando le preguntan por hechos concretos miente al principio —dice que la que vivía allí era su hermana— y luego asegura no recordar —“es que a veces estaba, a veces no estaba”, responde—. Evita pronunciarse sobre el secuestro ni implicarse de algún modo con los Carri excepto en relación a las niñas, focalizando insistentemente su testimonio en Albertina—“ella dormía en mis brazos y comía conmigo, yo le daba de comer”, llega a afirmar—. A pesar de todo, y de la insistencia del equipo, insiste en no ser filmada. La exposición de Albertina durante todo el diálogo y su interpelación directa en el fugaz encuentro impregna toda la escena y es tema de conversación para el equipo justo después, cuando marchan del lugar. Hay una tensión que se mantiene durante toda la filmación: el contraste entre el interés por Albertina y la negativa a hablar sobre lo que pasó, el hecho de que le estén mintiendo para que se deje filmar¹⁴, las inconsistencias del testimonio que se hacen patentes en el diálogo, el equipo que sabe que la mujer no está diciendo toda la verdad, la mujer que sabe que le mienten —“a saber dónde voy a salir”—, que no quiere hablar ante una cámara pero no puede evitar el morbo de encontrarse ante la niña a la que cuidaba décadas atrás, cuyas preguntas ahora la incomodan.

El cine hace que todo eso sea visible hasta cierto punto, que la tensión de la escena se traduzca inevitablemente en las imágenes. Apenas hay distancia o puesta en escena en ellas, son imágenes crudas, que llevan las marcas de su filmación precaria.

¹⁴ Cuando la conversación termina, una serie de planos muestra a los vecinos de alrededor mirando con desconfianza al equipo o directamente hacia la cámara. No es el único momento del filme que puede causar dudas sobre la ética que ha guiado el rodaje —hay un momento en que se filma a niños en ese mismo barrio, probablemente sin autorización y sin la presencia de sus padres—, aunque teniendo en cuenta el contexto político-social del filme, estos gestos podrían entenderse como parte de cierto posicionamiento militante.

Tras este primer testimonio cargado de inesperada intensidad, Carri introduce a Analía Couceyro, una actriz que declama su nombre a cámara y anuncia que va a interpretar a la realizadora. Desde este distanciamiento brechtiano, tensado por su propia presencia en el filme, Carri desactiva la dimensión emocional que la historia y los encuentros tienen para ella, construye cierta épica desde la potencia de lo falso y posibilita una reflexión sobre la dificultad para construir y sostener una identidad en el seno de una memoria herida y arrebatada. Es esta mediación de la actriz la que permite a Carri distanciarse de la emoción en los testimonios. Además de que el desdoblamiento, como bien observó Martín Kohan, es lo que permite erigir una mirada. “Tiene que haber dos Carri en la película, para que una pueda mirar a la otra; y tiene que haber una película sobre la película, para que los espectadores podamos verla mirar”¹⁵.

Con la presencia de Couceyro, Carri examina cada uno de los testimonios poniéndolos en relación a su propia experiencia. A partir de aquí, la puesta en escena está repleta de recursos godardianos, en el sentido de que trastocan la gramática convencional del documental con formas —repeticiones, cortes de rúcord, pasajes o citas recitadas a cámara, performance fingida de la actriz ante documentos y testimonios, rupturas de la distancia en blanco y negro, focalizar al espectador en el fuera de campo— que corrompen toda ilusión de transparencia. Así, Couceyro se sienta en un banco a fumar mientras las palabras de una de las compañeras de militancia de los desaparecidos resuenan aún en su cabeza. Couceyro trabaja con su ordenador mientras de vez en cuando vuelve la cabeza hacia una pantalla en la que una entrevistada cuenta “el nombre de guerra de su mamá”.

En cierto momento, mientras resuenan los testimonios, la actriz escribe: “exponer la memoria en su propio mecanismo; al omitir, recuerda”. Una sentencia que parece centrar la atención en las omisiones en los testimonios. Más allá de las anécdotas cotidianas y banales que todos cuentan, ¿cómo acercarse a lo que omiten, a esa necesaria parte de la verdad?¹⁶

Desde esta idea de un ejercicio de negatividad y de liberación formal se puede entender cómo el filme plantea una relectura crítica de la memoria a partir de examinar sus diferentes manifestaciones discursivas —testimonios, principalmente— y la manera en la que están plagadas de lagunas cuyo vacío da sentido a la propia experiencia artística que propone, donde Carri trata asumir y desbrozar esta historia de horror sin zanjarla, pues eso sería imposible y falso, pero pensándola desde las imágenes.

¹⁵ KOHAN, Martín (2004). “La apariencia celebrada”, en: *Punto de vista*, n. 78, abril de 2004, p. 27.

¹⁶ Hacia el final del filme Carri profundiza en esta ironía afirmando que moriría con gusto por la humanidad si todo el mundo fuera como en los recuerdos.

7.3. La mirada infantil hacia lo irrepresentable

Las primeras imágenes de *Los rubios* muestran una pequeña casita de campo de juguete. Mientras oímos a un miembro del equipo de rodaje dando indicaciones a otro para subirse a un caballo —como si de un *déjà vu* se tratara, solo veremos estas imágenes al final del filme aunque ya las hayamos oído sin saberlo— diversos planos nos describen la casa: sus animales, sus marcos verdes, la familia que la habita representada con muñecos *Playmobil*. Entonces la directora corta a un plano del espacio real, la casa conocida como *El campito* donde se crió con sus hermanas y una tía. Como la propia cineasta reconoce, es un lugar fundacional de su memoria, desde donde fantaseaba con ver volver a sus padres.



El corte de montaje conecta ambos espacios, que en realidad son el mismo. Ese espacio onírico recreado con muñecos no es meramente un lugar para lo imaginario, sino que mantiene su correspondencia con lo real a través de la propia infancia de la realizadora, verdadera tierra prometida inalcanzable del filme. *El Campito* donde Carri pasó su infancia nos retrotrae a esa mirada fascinada y misteriosa propia de los niños.

La directora volverá varias veces a este mundo de juguete para poner en escena, siempre desde esa particular forma infantil y liberada de la imaginación, situaciones de la vida de su familia, aunque el verdadero potencial del dispositivo para dar imagen a los agujeros de la memoria reluce cuando Carri representa una visión alucinada e infantil del secuestro de sus padres, el

momento que desafía la posibilidad de toda imagen. Lo hace desde los códigos del juego, desde la expresividad propia de la imaginación infantil: un *ovni* acaba dando alcance al coche en el que huyen, el tiempo parece detenerse y la nave desciende varias veces hasta abducirlos y llevárselos en la oscuridad.



Lejos de reconstruir el rapto, o sus posibles variantes, *Los rubios* nos traslada a la perspectiva subjetiva. De nuevo, el posicionamiento del filme es claro: se centra en entender y explicar cómo una niña puede percibir y comprender algo tan radical como la desaparición súbita de sus padres más que en revelar cómo ocurrió (pues, en el fondo, el propio proceso conlleva la eliminación de toda certeza sobre cómo ocurrió). Carri vuelve a aquel recuerdo décadas más tarde a través de estas imágenes para profundizar en la fractura que un acontecimiento así genera en un niño, en la imposibilidad de comprender el horror e integrarlo en su experiencia. Pero, por encima de todo, estas imágenes apuntalan la idea de una desaparición sin indicios ni explicaciones, es decir, revelan la mecánica figurativa del proceso a través del concepto de la abducción: un rapto puramente vertical, ejercido desde un poder superior, y que resulta imposible demostrar. Una desaparición, al fin y al cabo, como la de la niebla en la noche, misteriosa y fría, que no deja rastro.

7.4. Ensayo de un filme documental

La escena en la que Carri-Couceyro declama a cámara que sus padres fueron secuestrados y supuestamente¹⁷ asesinados en 1977 no forma parte propiamente de *Los rubios*. Carri nos traslada al rodaje de la misma a través de las imágenes de vídeo. Vemos el transporte por el campo embarrado, el equipo situándose en la localización, una de las cámaras de vídeo grabando desde el trípode y finalmente a la actriz colocada en su lugar mientras Albertina la filma desde una cámara de cine. La imagen cambia en ese momento y vemos el plano que (supuestamente) ha filmado la cineasta, una larga panorámica que recorre el paisaje. De fondo, oímos a Albertina Carri explicando cómo será la escena, partiendo exactamente del detalle mencionado: “la cámara de video filma a la de cine”. A partir de este punto, la descripción de la voz alcanza a las imágenes. Vemos exactamente el paneo que la directora explica a su

¹⁷ Albertina Carri se cuida de enfatizar esto, puesto que la desaparición impide saber con certeza cuándo y cómo fueron asesinados, e incluso, técnicamente, si lo fueron, más allá de lo evidente.

compañera de equipo. Entonces Carri explica que Couceyro ha de recitar un texto a cámara, pero el paneo continúa, ya en silencio, y el rostro de la actriz nunca llega. Vuelve la voz de Carri, y esta vez el paneo se interrumpe. Vemos ahora a la directora mientras habla con su actriz. Ella le indica lo que ha de decir y Couceyro lo memoriza. Para asegurarse, lo repite por última vez: “fueron secuestrados en 1977 y se supone que secuestrados ese mismo año”. La cineasta asiente, y se marcha a su lugar tras la cámara. La actriz también se dirige a su posición, y queda el plano vacío del lugar que ocupaban, sostenido durante unos segundos, que acaba con la escena.

Este ejercicio de negatividad desde la (doble) puesta en escena domina todo el filme. A riesgo de simplificar un poco, podría decirse que *Los rubios* está escrita desde la cámara de video, y la de cine en todo caso forma parte de la *performance* que pone en juego la cineasta con todos los elementos que forman parte del filme, ella incluida. Así, *Los rubios* es más la historia de un grupo de personas que se embarcan en la realización de una película sobre el pasado de una de ellas que el resultado de ese proceso. Casi como un filme ensayado durante la realización de otro filme que nunca llegó a hacerse, sostenido en el desdoblamiento del tótem Carri-Couceyro, en esa doble Albertina que alterna entre una ficción de la memoria y los “brutos” de un documental político inacabado.

El efecto que este desdoblamiento tiene sobre los diferentes testimonios es preciso: subvierte todo el canon de documental político del que proviene. Si tomamos a cada una de estas entrevistas o filmaciones de testigos relatando sus recuerdos como *cuerpos documentales* en sí mismos¹⁸, la dinámica del filme focaliza la atención del espectador no tanto sobre el contenido de estos documentos —el propio relato de los entrevistados, sus expresiones, su gesto mientras cuentan lo que recuerdan— como en la reacción de la actriz, esto es, en la focalización sobre el que escucha este múltiple relato. Carri se preocupa más por lo que puede o necesita escuchar su generación que por lo que dice aquella a la que pregunta. Más allá de que pueda resultar desafiante, o quizás precisamente siendo consciente de ello y de su posible efecto en el contexto político-social argentino, todo el filme se construye desde este gesto fundador y, según se mire, rebelde¹⁹. No solo en relación a los testimonios —no se trata simplemente de una pataleta irrespetuosa—, sino en relación al (los) discurso(s) y a la propia verdad. En su dialéctica negativa, el filme arrastra testimonios, rostros y palabras en una corriente creadora que surge precisamente de ese gesto de mirar hacia otro lado, de pretender no escuchar, de reír falsamente ante unos testimonios que se enredan en lo cotidiano sin entrar en lo político. *Los rubios* mira continuamente más allá de los testimonios, es un filme que se construye desde la certeza de no poder reparar ese agujero de sentido, y por ello no puede

¹⁸ Retomando el término que Vicente Sánchez-Biosca propone en su análisis de *Duch, le maître des forges de l'enfer* en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2017). *Op cit.*

¹⁹ Ante esta posición, criticada entre otros por el citado Martin Kohan, una película como la ya analizada M, estrenada cuatro años más tarde, podría verse como una respuesta que trata de devolver la palabra y dialogar con aquella generación.

más que presentar todo discurso como falso e incompleto²⁰, revelando sus inconsistencias y contradicciones (recordemos que la dialéctica negativa no se dirige a una síntesis del pensamiento, sino a la evidencia de sus contradicciones).

Además de la clara posición ética y política de este gesto, su potencial creador permite erigir toda una ficción a partir de esos huecos en vez de pretender llenarlos con respuestas que son ontológicamente incapaces de resumir la verdad. Ese violento repliegue no se olvida de la verdad, por más que decida no desgranarla. En el testimonio que ofrece una de las vecinas de la calle de los Carri queda meridianamente claro que fue ella la que les delató. Ella misma lo reconoce cuando sostiene que primero los militares irrumpieron en su casa y se apresuró en corregirles, indicándole donde vivían “los rubios”.



El testimonio acaba y la cineasta abandona nerviosa el lugar con su equipo. Queda patente que han encontrado un testimonio crucial, que algo importante acaba de ocurrir. Acaban de filmar a la persona responsable de que raptaran a Roberto Carri y Ana María Caruso, aunque el filme en ningún momento así lo indica. Son las evidentes contradicciones y la relación con el resto de testimonios las que iluminan esta revelación, que queda suficientemente clara en el filme. Más allá de aclarar esto, de buscar más detalles sobre lo ocurrido, más allá de acusaciones incluso, Carri centra atención de nuevo sobre lo figurativo. Sobre esa diferencia impuesta: los rubios.

Varios testigos coinciden en recordar a la familia Carri-Caruso con el pelo rubio que da título al filme²¹. Un rasgo que dice más sobre cómo eran percibidos y señalados que sobre cómo realmente eran. Si el antropólogo Joan Frigolé relaciona la deshumanización del otro con una destrucción simbólica (previa a la destrucción total) que niega toda semejanza (el extremo de esta negación sería el propio genocidio)²², ¿cómo no ver esta diferencia inventada, este señalamiento del otro, como un lapsus que revela la propia lógica figurativa del genocidio?

²⁰ Hay algo aquí de ese axioma “*Todo el mundo miente, incluso el que dice la verdad*” tan lacaniano, que se aplica no solo a los testimonios que ocultan la verdad, sino a los que creen estar diciendo la verdad.

²¹ La vecina mencionada anteriormente incluso recordaba a Ana María Caruso muy delgada. En el filme *Albertina* cuenta cómo se lo mencionó a su hermana, que entró en cólera. Su madre nunca fue delgada, como ellos nunca fueron rubios. Es un detalle que forma parte de cierta diferencia impuesta, de cierta percepción deformada que buscaba señalar más que definir o describir.

²² FRIGOLÉ REIXACH, Joan (2003). *Cultura y genocidio*. Barcelona: Universitat de Barcelona, p. 12.

El final del documental puede leerse, desde esta idea, como un gesto de desacato, de burla, pero sobre todo de rechazo al terror. Alguien prepara la cámara para grabar y Analía Couceyro, ataviada con una peluca rubia, camina hacia el horizonte. La Carri de la ficción que se aleja, desapareciendo en su *Campito*, en su propia memoria.

Entonces, la actriz se vuelve, una mano recoge la cámara que filma desde un poste y se repite el plano, esta vez con algo más de cielo y los cinco miembros del equipo de rodaje caminando juntos. Mientras, la voz de Charly García canta que “algo ha cambiado”. De la diferencia impuesta, de ese señalamiento que supuso la exterminación de gran parte de toda una generación, el equipo unido ha hecho un gesto de resistencia.



7.5. Buscando la imagen perdida

Aunque la filmografía de Rithy Panh vuelve una y otra vez sobre el genocidio camboyano y sus consecuencias en Camboya, no fue hasta 2013 —veinticuatro años después de estrenar su primer documental— cuando por primera vez incluyó su historia personal en un filme. *La imagen perdida* (*L'image manquante*) comienza con las imágenes de un viejo almacén lleno de películas ajadas. Vemos algunos fotogramas al trasluz, con imágenes de una Camboya que ya

no existe, antes de la victoria jemer que arrasó con el país. Alguien toma una tira de celuloide entre sus dedos y la estira ante sus ojos. Entonces ese mismo plano se traslada al filme y vemos a una bailarina tradicional camboyana moviéndose con delicadeza en medio de lo que parece ser un templo, ataviada con joyas y un atuendo tradicional. Es una de las pocas imágenes que se salvó del cine camboyano antes de los Jemeres Rojos. Una preciosa imagen de un pasado arrasado por el genocidio. El hollín de los muros y el mal estado de las latas y del filme retorcido parece indicar que el lugar se ha incendiado. Metros y metros de celuloide mal conservado que conforman el testimonio precario de una época que quiso ser borrada.



Es una de las pocas imágenes que se salvó del cine camboyano antes de los Jemeres Rojos. Una preciosa imagen de un pasado arrasado por el genocidio. El hollín de los muros y el mal estado de las latas y del filme retorcido parece indicar que el lugar se ha incendiado. Metros y metros de celuloide mal conservado que da testimonio precario de una época que quiso ser borrada.



Tras el título, una ola que golpea a la cámara, la hunde y la vuelve a reflotar hasta que llega otra, y otra. La imagen perdida es una imagen que siempre vuelve, aunque nunca llegue por completo. Una búsqueda imposible y obstinada en pos de imágenes que puedan ocupar el lugar de las imágenes que ya no están, o que jamás pudieron ser filmadas. Como Carri, Panh plantea una búsqueda que, aunque necesariamente inacabada, da forma al propio dispositivo del filme. También lo hace desde los códigos de una posible ficción, aunque ambientada en un pasado ya desaparecido. Como sostenía Sylvie Lindeperg respecto a *Shoah*, *La imagen perdida* propone un determinado espacio ficcional de resurrección y diálogo con los aniquilados. Para dar forma a esa ficción Panh utiliza unas figuras de arcilla, talladas y pintadas por el escultor

Sarith Mang²³, que habrán de tomar el lugar de los que ya no están. “*With clay and with water, with the dead, with rice fields, with living hands, a man is made. It doesn’t take much. It just take will*”. Del mismo barro donde fueron enterrados casi un cuarto de los habitantes del país, surge hoy la posibilidad de una imagen justa.

Así, este dispositivo se basa en contraponer las imágenes de archivo de la dictadura —las mismas imágenes de Phnom Penh desolada o de cientos de personas realizando trabajos forzados que hemos visto en la mayoría de sus documentales— con la memoria personal del cineasta contada a través de esas figuritas de arcilla delicadamente pintadas. Como observa la investigadora Soko Phay, en *La imagen perdida* Panh parte de la carencia de imágenes del genocidio camboyano para recuperar el punto de vista de las víctimas frente a la pseudohistoria (la propaganda de los jemerres, esas imágenes a las que vuelve una y otra vez) y el olvido, constituyendo de ese modo un archivo (Phay lo describe con el término “*archive-œuvre*”) de lo que no está en los archivos²⁴. Una de las primeras secuencias del filme muestra cómo las manos de Mang, sucias y ajadas como las de cualquier artesano, se afanan en la tarea hasta dar vida al padre del cineasta. Estas figuritas dan vida a un diorama en el que se representan varios escenarios: la casa familiar, la deportación, los campos de trabajo, la choza donde subsistían y fueron muriendo. Panh filma este diorama mientras su voz —interpretada por Randal Douc, pero suya al fin y al cabo— relata la historia y reflexiona sobre la propia experiencia vivida bajo el horror, en unas palabras coescritas junto a Christophe Bataille. Como observa Lior Zylberman, estas colaboraciones no le restan valor autobiográfico al filme, sino que en todo caso “no hacen sino evidenciar el pacto autobiográfico”²⁵ en el que se apoya.

Estrictamente, apenas hay planos animados en el filme. En la mayoría de escenas, el cineasta se limita a disponer los diminutos cuerpos de barro en los dioramas y filmarlos en lentos travellings o planos fijos animados solo por la atmósfera sonora. En esa combinación entre el estatismo de las figuras, los cuidados movimientos de cámara y los ambientes sonoros, la animación se presenta como algo inacabado, un proceso que concluye solo con la implicación del espectador. En la delicada filmación de esos rostros de barro surge una suerte de movimiento mental, de dispositivo que remite al juego infantil, a la imaginación frente a lo inanimado. La animación se deja a la mente del espectador.

²³ Aunque nació poco después de finalizar el genocidio, Mang sí vivió sus consecuencias. El joven pasó su infancia en el *Site 2*, situado en la frontera entre Camboya y Tailandia. En aquel entonces fue el campo de refugiados más grande del sudeste asiático hasta su cierre y la vuelta de la mayoría de la población a Camboya. Su talento para tallar figuras de barro proviene precisamente de sus juegos con el resto de niños del campo: debido a la carencia material, tenían que inventarse sus propios juguetes con el barro que recogían en el lago. Véase McPHERSON, Poppy y MUONG, Vandy (2014). “Sculpting an Oscar nominee”, en: *The Phnom Penh Post*, 3 de marzo de 2014. Recuperado de: <https://www.phnompenhpost.com/lifestyle/sculpting-oscar-nominee>

²⁴ PHAY, Soko (2014). “L’Image manquante de Rithy Panh. Le cinéma comme expérience de l’Histoire”, en: *Écrire l’histoire*, 13-14, p. 157-167. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/elh/493>

²⁵ ZYLBERMAN, Lior (2017). “Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio”, en: *Culturas*, 11, p.153.

Esta imagen construida a partir de dioramas de figurillas inanimadas —y, a pesar de ello, animadas en cierta manera gracias al cine— permite al espectador vivir una experiencia filmica similar a la que ensaya Albertina Carri en las secuencias mencionadas, o a la *imagen intermediaria* que constituye la animación en *Vals con Bashir*. De nuevo la doble subjetivación (narrativa y expresiva) que permite a la imagen lindar con lo irrepresentable desde la óptica del sujeto, y por tanto de la experiencia y la memoria personal. Si en *Vals con Bashir* el horror residía en el archivo, en ese recuerdo traumático que pugna por volver primero en forma de síntoma, luego en forma de revelación, aquí es la voz y, sobre todo, la dimensión de la contraimagen la que permite ofrecer una determinada experiencia del horror vivido. Ambas, como señala Zylberman, comparten cierta concepción autoanalítica del cine²⁶, como si para contar el horror tuvieran que hacerlo a través de su propia figura integrada (o desdoblada) en la representación.

7.6. Negar lo irrepresentable

Si durante el encuentro acaecido en *Bophana* entre el pintor superviviente del S-21, Vann Nath, y el antiguo jefe de seguridad de la prisión, Him Huoy, las pinturas del primero adquirirían la entidad de “un contraarchivo de lo que no tenía imagen”²⁷, era, en parte, debido a Huoy que, dirigido por el pintor, confirmaba la veracidad de lo representado. Pero las pinturas llevaban tiempo ya en el museo presentando al visitante los horrores perpetrados por los jemeres rojos. Van Nath fue contratado en 1980 por el Tuol Sleng Genocide Museum. Desde entonces sus cuadros —adquiridos en calidad de documentos— fueron habitando las estancias del centro, conformando todo un catálogo visual de los horrores allí acaecidos.

Tal y como explica Vicente Sánchez-Biosca, la mayoría de estas situaciones no fueron vividas ni presenciadas por el pintor, sino representadas a partir de los que otros prisioneros o

guardias le contaban, por lo que es precisamente “la dialéctica entre experiencia e imaginación es, en este



²⁶ *Ibid.*, p. 155.

²⁷ p. 127.

punto, la base de su recreación”²⁸. Desde su autoridad como superviviente²⁹, Vann Nath se había atrevido a *imaginar pese a todo*, a dar imagen a lo abyecto desde la más insoportable cercanía y simplicidad formal. La inquietante expresividad de sus figuras de rostros apagados, a medio camino entre la desolación y el terror, su uso de colores pastel, sus composiciones frontales sin ajustarse a ninguna perspectiva académica y la proporción variable de sus cuadros ha conformado un estilo que Sánchez-Biosca define como “turbadoramente *naïf*”³⁰. La fuerza de estas composiciones, más que en la disposición armoniosa de sus elementos o en la impresión cromática de su pintura reside en esa frágil relación con lo real que cada imagen mantiene, y en la reconstrucción tan inmediata y cruda como reducida a lo esencial desde su simplicidad figurativa. De ahí que ciertos gestos o motivos adquieran un papel central en muchas de las pinturas, como esta escalofriante variación de la *Pietà* que documenta cómo arrebataban a los bebés de los brazos de sus madres prisioneras.



Imaginando a partir de la palabra, las pinturas de Vann Nath hacen de lo irrepresentable una potencia para la recreación. Sus lienzos elevan la memoria íntima a contraimagen frente a la iconografía y la propaganda del régimen. Precisamente por partir de la memoria oral, son composiciones que prestan una atención desigual al detalle, que figuran una visión doblemente subjetiva de la realidad: un recuerdo relatado por otra persona tamizado por la imaginación del pintor, su percepción del lugar, sus rostros decaídos y vacíos de humanidad. Y sin embargo, *le bon Dieu es! dans le détail*: son los detalles los que posibilitan una vivencia en la imagen, los que la anclan a lo real del recuerdo: los grilletes en los tobillos, la herramienta de tortura penetrando en la carne de un dedo, el foco que ilumina al reo que va a ser fotografiado, la disposición de los prisioneros en la celda. De ahí que una y otra vez el pintor toque y retoque la imagen, volviendo constantemente a ella, mientras se recrea en sus pinceladas y la confronta con la mirada de los perpetradores en S-21. Casi como si fueran imágenes perpetuamente

²⁸ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2017). *Op cit.*, p. 119.

²⁹ Más aun cuando fue su condición de pintor lo que le salvó de ser exterminado. Como el propio Nath cuenta en sus memorias o en los filmes de Rithy Panh en los que aparece, sus pinturas agradaron a Duch, director del S-21 donde se encontraba preso. Éste le encargó retratos de Pol Pot, y así se convirtió en pintor para el régimen manteniendo su condición de prisionero. Vicente Sánchez-Biosca documenta todo esto en el pasaje anteriormente citado.

³⁰ *Ibid*, p. 233.

inacabadas, conectadas al recuerdo pero abiertas a la imaginación. Imágenes que vuelven una y otra vez al corazón del horror.

También en *Bophana* el pintor insiste en tocar los lienzos mientras su otra mano se mantiene tocando el cuerpo de su antiguo carcelero, empujándolo a mirar. Volvamos a la escena. El encuentro fortuito, el pintor que posa su mano sobre el hombro de Huoy y lo dirige ante cada una de sus pinturas, dispuestas en los muros de lo que otrora era la prisión. La mano firme en su hombro, marcando los ritmos, exigiendo la mirada y sellando su final, dirigiéndolo hacia la siguiente pintura que pide ser mirada, que pide su tímida palabra, la confirmación que pesa como una acusación sobre sí mismo ante la cámara que le filma. De nuevo la necesidad de tocar, tocar el lienzo, tocar al que lo mira.



En esencia, las pinturas de Van Nath ya ostentaban la categoría de imágenes documentales antes de enfrentarse a la mirada probatoria del verdugo. No necesitaban su confirmación, más bien se despliegan ante su sonrisa nerviosa como el diorama de una memoria reprimida. Son contra-imágenes porque restituyen la verdad, imaginan el contraplano ausente de esas *mugshots* estandarizadas, el abismo al que se dirigen esas miradas que se enfrentan en ese momento exacto de la cadena de muerte al objetivo de la cámara³¹. Dan imagen a la memoria superviviente del horror, incluso a testimonios de algunos que desaparecieron.

La manera en que el pintor expone su pintura (y la manera en que Panh lo filma) en *S-21* ahonda más en este aspecto de una imagen abierta e inacabada. Panh usa largos planos en los que la cámara se acerca de manera detallista al lienzo mientras Nath da las últimas pinceladas y describe la escena en cuestión. La cámara recorre el lienzo, se detiene en cada detalle abismándose en esa relación entre la memoria relatada —la palabra que es origen de la pintura— y la representación visual —la imaginación del pintor que la recrea—.

Como la animación de *Vals con Bashir*, las pinturas de Vann Nath son imágenes que desafían a lo irrepresentable, pues del límite hacen una potencia para imaginar. La lógica de ambas es

³¹ Vicente Sánchez-Biosca explica las consecuencias de este momento, el efecto performativo que estas fotografías tenían inmediatamente en el prisionero, definiéndolos inequívocamente como culpables y enemigos del régimen. *Ibid.*, p. 77-92.

similar. Ante la ausencia de imágenes que documenten esas experiencias, Nath recurre a la pintura para reproducir esas memorias que otros le relataron. Estamos, al fin y al cabo, ante una imagen distanciada, que desde la forma pictórica alude a la memoria (ajena) de una realidad no documentada.

7.7. Figurar la deshumanización

Rithy Panh vuelve una y otra vez a los mismos momentos cruciales de la reciente historia camboyana, precisamente porque constituyen una imagen perdida³². De nuevo el sentido del motivo de la ola que abre el filme: la imagen que siempre vuelve. Uno de esos momentos es la secuencia de la entrada de los jemereros rojos en Phnom Penh y la posterior deportación de sus habitantes. Aparecía en *Bophana*, en *S-21* y forma parte también de *La imagen perdida*. En esta última, Panh combina imágenes de archivo —personas que lloran a sus muertos o gritan desesperadas por tener que abandonar sus casas, masas de gente desplazándose, trenes y transportes, jóvenes milicianos desfilando por la ciudad, vistas aéreas de la capital sin presencia humana— que ya hemos visto en sus filmes anteriores con la dimensión imaginaria de las pequeñas figuras de barro, que dan forma en el filme a su memoria personal.

Las figurillas focalizan la atención del espectador sobre la vivencia de estas personas deportadas, sobre el proceso de transformación que se les impone desde el régimen jemer. Cuando los transportes llegan a los campos, la masa de gente es dispuesta en formación. Un travelling lateral recorre las filas y pasa a mostrar su transformación. Despojados de sus ropajes y posesiones, son ataviados con unas sencillas prendas negras. Han pasado así a formar parte del *nuevo pueblo* de Kampuchea, preparado para integrarse en los campos de trabajo forzado del nuevo régimen.

³² Toda su filmografía puede verse como una búsqueda formal que le permitan abordar y transmitir la reciente historia camboyana integrándola en el presente y la realidad social del país. Inclusive su reciente colaboración con Angelina Jolie (co-produciendo su filme *First they killed my father*, distribuido en Netflix en 2017) es claramente un intento de llegar al gran público (usualmente ajeno a la repercusión de sus filmes) con una historia que aborde el genocidio de los jemereros rojos.



El dispositivo no solo confronta la historia oficial con la memoria personal y centra la atención en la vivencia de los sujetos. Las posibilidades espaciales que ofrece el diorama permiten mostrar las etapas de una transformación a través de la composición (disposición de figuras en una cierta organización centrada en el punto de vista de la cámara) y el movimiento. En un sencillo travelling, sin documentos ni imágenes de archivo que complemente la secuencia de acontecimientos, Panh muestra el proceso de alienación al que estos sujetos son sometidos, su deshumanización y su paulatina asimilación de su condición de prisioneros en un sistema que les ha hecho perder todos sus derechos. El plano final, con el escudo de Kampuchea Democrática al fondo conforma una aguda crítica al régimen: la diligente y deshumanizada masa del *nuevo pueblo* dispuesta en formación militar, la esencia de la utopía proletaria en una imagen puntuada por los sombríos rostros de individuos que han pasado a formar parte de una colectividad forzada.

Más tarde en el filme el mismo recurso visual vuelve para figurar el deterioro y la progresiva desaparición de estos individuos. De fondo, el escudo de Kampuchea Democrática que representa los campos de arroz y la factoría, la utopía pseudomarxista como fondo de la aniquilación.



7.8. El contraplano ausente

Las imágenes de las figuritas de barro adquieren en *La imagen perdida* una entidad política, de resistencia frente a la imagen del régimen. Sostiene Žižek (2008: 15) que «la lucha por la

hegemonía ideológico-política es siempre una lucha por la apropiación de aquellos conceptos que son vividos "espontáneamente" como "apolíticos"». No es otra cosa lo que señalan el distanciamiento brechtiano o el montaje dialéctico de Farocki. Precisamente para desvelar la ideología de las imágenes y confrontarlas a su propia memoria del horror, el director camboyano las enfrenta no sólo a una interpretación a través de la voz, sino que construye una contra-imagen que alude precisamente a lo que esas imágenes deforman: el horror vivido por los camboyanos durante el régimen jemer.

Panh echa mano de recursos que ya formaban parte de su poética: la atmósfera fantasmal en los archivos, la atmósfera musical de los recuerdos de aquella época desaparecida, la voz. "Por fin veo la revolución que nos habían prometido. Sólo existe como imagen" afirma la voz de Randal Douc sobre la idílica imagen filmada por el régimen de los jemes rojos de unas campesinas recogiendo la cosecha. Más allá de la interpretación del archivo ofrecida a través de la palabra, más allá de la crítica explícita, la contra-imagen de Panh se erige como una manera de superar al archivo, de aludir a lo que no está documentado, de ponerlo en el contexto de la memoria personal.



En la segunda mitad del filme, mientras reflexiona sobre las imágenes de su memoria que "no están perdidas, están dentro de mí", Panh introduce digitalmente la imagen de unos niños — parece ser su propia familia— en uno de los rincones del diorama. El siguiente plano muestra a un guerrillero jemer proyectado sobre la fachada de la casa familiar. El dispositivo visual integra las imágenes de archivo con diferentes encajes, como cuando Panh recuerda visionar tiras de celoluide en una pequeña caja iluminada con una vela, y la imagen, retrotrayéndonos al comienzo del filme, reconstruye al mismo tiempo la visión del fragmento filmado con el propio acto del visionado.



Así, el diorama y las figurillas que lo habitan no constituyen sólo una imagen intermediaria que cumple una función inmersiva de cara a una concluyente puesta en relación con la imagen filmada, sino que opera como un crisol donde se aglutinan diferentes regímenes de imagen, entre ellas el archivo. La contra-imagen de Panh es una imagen política, una imagen construida ante la falta de imágenes que documentaran lo ocurrido, y que por tanto hace referencia a la *no-imagen* o la imagen que falta, la que debe contener el horror. Del choque entre ambos regímenes de imágenes, de la contraposición y la dialéctica entre archivo, voz y contra-imagen, surge una propuesta de acercamiento al horror vivido a partir de lo imaginable.

7.9. La memoria como ensayo

El potencial de las figurillas de barro con las que Panh da vida al pueblo arrasado de Camboya se despliega por completo cuando la narración aborda específicamente el terreno de lo imaginario. Secuencias como la de la llegada a la luna o la de la muerte de los dos niños con los que Panh trataba de sobrevivir en los años de trabajos forzados y exilio son ejemplos de ello. En ellas Panh abandona el estatismo del resto del filme e introduce animación en sentido estricto.

Hacia la mitad del filme, la voz de Douc reflexiona sobre el exilio: “la imagen perdida somos nosotros”, afirma. “Ya no tengo nombre, ni familia, ni esperanza, pero aún tengo un corazón humano”. Entonces irrumpe el pasado. La ensoñación de Panh nos lleva primero al diorama donde las figurillas representan una fiesta, luego a las imágenes de archivo de una fiesta real con músicos tocando rock & roll.



El final de la secuencia es la figuración del propio estado de ensoñación. La figura de Panh (el Panh exiliado, el que está recordando todo lo que vemos) sobrevuela a esas personas que bailan y se alza hacia la luna, atravesando el cielo negro.

Como ocurría con los muñecos de aquella, las figurillas permiten construir un espacio en el que confluyen lo real y lo onírico. No constituyen un fetiche, en el sentido freudiano, porque no usurpan el lugar de su referente, sino que puntúan su ausencia, revelan lo que ha sido arrasado y se erigen como una posibilidad de mediación, nunca como un sustituto. Por eso permiten el ritual, aunque no restituyen la desaparición³³. Por eso Panh no las anima, y en los contados momentos en los que lo hace, es una animación rudimentaria, tosca, que remite más al juego infantil, a la ensoñación de la memoria, que a la verdadera interpretación y creación de movimiento. En la mayoría de casos, Panh explora el espacio e infunde vida a las figurillas a través de movimientos de cámara y una cuidadosa ambientación musical y sonora.

Como en los casos analizados, el posicionamiento y la estrategia representativa de *La imagen perdida* surgen de una implicación manifiesta del propio cineasta en su obra, y de la necesidad de interponer cierta distancia con un pasado traumático. La misma primera persona que posibilita la reflexión que da forma al ensayo. Como en aquella, hay cierto desdoblamiento: una primera persona expresada en la realización del filme, pero también en la voz narradora de Randal Douc y en la figurilla que representa al propio realizador. La misma idea que Kohan ponía de manifiesto sobre *Los rubios* tiene validez aquí: ha de haber un Rithy Panh en el filme (o dos), para que Panh pueda mirarse a sí mismo.

³³ Las imágenes en las que Panh entierra a su padre, en una secuencia que nunca llega a terminar pues no cesa de reflejar el mismo gesto, es precisamente una imagen perpetuamente repetida: la tierra que cae sobre la figurilla que representa su cadáver, tapando su rostro una y otra vez.

Esta confluencia entre lo real y lo onírico que se da en las imágenes de *La imagen perdida* es precisamente la que vehicula una de las principales reflexiones del filme: ¿qué es una imagen perdida? ¿No es Camboya, en sí misma, una imagen perdida, como la familia de Panh, como los millones de desaparecidos en el genocidio? ¿Cómo dar cuenta de esas imágenes perdidas? Para Sánchez-Biosca, el vínculo entre la ausencia de esas imágenes y la imaginación (como potencia creadora de imágenes) es patente:

La imagen perdida amplía el radio de acción de su objeto y se organiza también en torno a la misteriosa y lábil interacción entre las imágenes-soporte de memoria, de relatos y de saberes, y las imágenes gestadas sobre la falla de las anteriores, ya se deba ésta a que la experiencia vivida no permite al sujeto recordar sin evocar una imagen (que necesita fabricar por medio de superposiciones), ya porque el vacío de partida es el motor de su *imaginación* (en el sentido literal de dispositivo creador de imágenes).³⁴

7.10. Poética de la memoria recreada

Panh acomete una depuración de este movimiento en su siguiente largometraje, *Exile (Exil, 2016)*, también basado en un dispositivo expositivo aunque las figurillas de barro han sido sustituidas por un cuerpo que late y se mueve: el del actor Sang Nan, que irá interpretando diferentes gestos y situaciones en un escenario construido para el filme a modo de diorama. Aunque irá cambiando de forma, desde el campo camboyano al recuerdo de la casa familiar o el sueño con una enorme luna, el marco del cuadro y la disposición espacial será siempre reconocible: una choza de madera típica de los asentamientos rurales en Camboya. Un espacio filmado casi siempre de manera frontal, aunque en ocasiones Panh lo descompondrá a través del uso de primeros planos o insertos de objetos y detalles.



³⁴ SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2016). “El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: en torno a *La imagen perdida* (Rithy Panh, 2013)”, en: *Secuencias: revista de historia del cine*, 43-44, p. 58.

El dispositivo de *Exile* permite una recreación de la memoria que oscila entre lo imaginario y lo más puramente material, entre la reinterpretación y diálogo con todo tipo de imágenes y la encarnación de los gestos del pasado. Lo que conduce al espectador entre estas imágenes no es una narración al uso. La voz, de nuevo interpretada por Randal Douc, aquí se vuelve más fragmentaria y ensayística que en *La imagen perdida*, oscilando entre la experiencia de la primera persona y una compleja reflexión, enriquecida con citas a escritores y pensadores ilustres, de Victor Hugo o Baudelaire a Mao Zedong, sobre la ideología revolucionaria y su materialización en la experiencia concreta del exilio.

Los objetos, fotografías y otros elementos irán apareciendo y desapareciendo del diorama según la narración de la voz, haciendo uso del trucaje que hizo popular a Georges Méliès en los inicios del cine, que le permitía hacer aparecer y desaparecer un cuerpo sin recurrir siquiera al uso del fuera de campo. Si en Méliès (y tantos otros cineastas de la época) el descubrimiento accidental del trucaje permitió abrir la imagen hacia una dimensión fantasmática e irreal más allá del profilmico, escondida en la propia naturaleza de la imagen, en una paradoja de su propio mecanismo de formación, o más bien revelando con precisión el trucaje óptico en el que se basa, aquí este mecanismo permitirá construir un espacio desde el cual convocar la memoria fragmentada y traumática del horror a través de sus propios restos y reliquias: objetos del pasado, utensilios cotidianos y viejas fotografías que retratan a seres ya desaparecidos. De nuevo hay cierto sentido ritual en estas imágenes-reliquia, en su naturaleza fantasmal, en el pasado que contienen y que resurge en su superficie: imágenes que el actor toca, que le devuelven la mirada.

Junto a las apariciones y desapariciones, los efectos de sonido, la música (tonal o atonal) y los diferentes recursos de montaje contribuyen a hacer de este espacio una encrucijada desde la cual convocar tanto el archivo histórico como las visiones más oníricas e íntimas del exilio, o el repaso de una serie de retratos familiares entre los cuales se esconde una imagen querida y punzante. Es precisamente la intervención del cuerpo, que se desplaza por el espacio mirando y tocando las imágenes, interactuando con el recuerdo que se materializa, habitando esa alucinación de la memoria, la que hace posible una mediación con lo ausente. Esta es la particular solución de Rithy Panh al problema de lo irrepresentable: figurar una búsqueda siempre inacabada en la que la representación constituye un espacio para el diálogo y la reflexión que tiene lugar entre las propias imágenes, entre las que quedan y las que faltan.



Junto a esta dimensión imaginaria, atravesada también por el cuerpo, el filme introduce otro tipo de imágenes de una fotogenia diferente. Recurriendo al teleobjetivo, Panh filma el horror del exilio en gestos cotidianos de supervivencia, desde cocinar un insecto a la brasa para comerlo segundos después a matar y desplumar a un pollo con las manos para cocinarlo en una tetera. Escenas cargadas de abyección que apuntan, sin duda, a la degradación que constituye el exilio, pero no agotan ahí su sentido. Por la manera en que están filmados, en un primerísimo primer plano que se pega a la piel del actor, devienen gestos de íntima resistencia, engrandecidos por la óptica cinematográfica que los revela en su cruda materialidad. *Exile* estetiza el horror, ofrece una experiencia sublime al espectador, pues no es otro horror que el de la supervivencia. Casi como un homenaje, el filme rinde cuenta de estas escenas como últimos gestos de supervivencia de un pueblo arrasado que se resistía estoica y calladamente a desaparecer. El rostro y el cuerpo de Sang Nang se erigen así como mediadores del horror sufrido por todo un país, revelado por una cámara que filma su rostro como si de un paisaje se tratara, revelando su palpar. Las imágenes de Panh aúnan así la abyección punzante del horror con la evidente distancia interpuesta por la representación, construida como un ritual para con el pasado.



La secuencia en la que Nang cocina una rata oscila así entre la abyección y la belleza, compuesta por primeros planos que resaltan la cotidianeidad del acto: la mano que coloca al animal, la carne asándose al fuego, la boca comiendo, la mano que arranca la cabeza del animal asado para comerla justo cuando el plano corta. No parece casual que en una película sobre la

experiencia del exilio las situaciones en las que hay personas comiendo sean filmadas casi como una celebración, el más extremo y puro gesto de resistencia.

La inmediatez del rostro revela otra potencia del cine, eso que Bazin describía a partir de las imágenes de *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer como cierta disolución del rostro en la imagen, que se torna en documento:

El actor usa de su rostro para expresar sentimientos, pero Dreyer exigió de sus actores otra cosa y algo más que una simple interpretación. Vista tan de cerca y en tan primer plano, la máscara del actor se deshace. Como escribía el crítico húngaro Bela Balasz: «*La cámara penetra en todas las capas de la fisonomía: además del rostro que nos hacemos, descubre el rostro que tenemos... Visto de tan cerca, el rostro humano se convierte en un documento*». ³⁵

Para Jacques Aumont, “en el primer plano la pantalla investida por completo, invadida, ya no es un ensamblaje de elementos de representación dentro de una escena, sino un todo, una entidad. Si ese primer plano es el primer plano de un rostro, la pantalla se hace toda rostro”³⁶. Aunque los planos de Panh no tienen (ni buscan) la expresividad sublime de los de Dreyer, en la magnificación que sus ópticas obran sobre el rostro surge la misma impresión: la de que el rostro, al ocupar toda la pantalla, se descompone en su propia materia, deviene en documento de sí mismo, en índice de una experiencia. Una expresión subjetiva, la performance, que deriva finalmente en desubjetivación. Como las figurillas de *La imagen perdida*, el cuerpo de Nan se coloca —desde la distancia de la representación— en el lugar de los desaparecidos revelando de este modo la dimensión de su ausencia.

7.11. La promesa imposible de la fotografía

El fotógrafo José Manuel Navia lo expresó de manera brillante en esta afirmación doblemente matizada: “la fotografía contiene algo que se parece al mundo, pero no es el mundo, aunque pertenece a él”³⁷. Esa pertenencia es la que funda cierta promesa imposible en la fotografía, cierta ambición de pervivencia tras su mecanismo. O, en palabras de Roland Barthes, “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”.

No será difícil recordar, para el lector familiarizado con fotografías de otra época, cierta sensación de extrañamiento que surge cuando uno mira un retrato de alguien que ha desaparecido y se siente a su vez observado por los ojos del retratado. Una presencia fantasmal surge en la imagen, apenas un trampantojo en el que confundimos la marca de lo real con su misma materia, su impresión lumínica en un material fotosensible con la propia realidad

³⁵ BAZIN, André (1977) *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero D.L, p. 38.

³⁶ AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, p. 97.

³⁷ NAVIA, José Manuel (2010). “Acerca de la eterna (y feliz) confusión en torno a la fotografía”, en: *Revista Litoral*, n. 250: *Escribir la luz. Fotografía y Literatura*, p. 338.

retratada que se nos hace fugazmente tangible. Una sensación que se acrecienta cuando la fotografía retrata a un ser querido que ya no está.

Fue precisamente a partir de una fotografía de infancia de su madre como Roland Barthes construyó su teoría de la fotografía³⁸, apuntalada en esa presencia insistente del referente en la imagen que el filósofo veía como su característica inherente y diferenciadora. En *La cámara lúcida* narra cómo, poco después de su fallecimiento, rebusca embargado por la pérdida entre viejas fotografías que la muestran en diferente etapas de su vida, hasta llegar a la infancia. Barthes no revela la fotografía en el libro, pues no aportaría nada al lector. Se limita a describirla. La revelación que extrae de la imagen se vincula con su memoria de manera única, aunque es la naturaleza de esta revelación, su manera de ofrecerse a la mirada —es algo que sale de la imagen y *punza* al que la mira— la que Barthes encuentra como reveladora de la dimensión del *punctum* en fotografía:

Observé a la niña y reencontré por fin a mi madre. La claridad de su rostro, la ingenua posición de sus manos, el sitio que había tomado dócilmente, sin mostrarse ni esconderse, y por último su expresión, que la diferenciaba como el Bien del Mal de la niña histérica, de la muñeca melindrosa que juega a papás y mamás.

[...] Esta circunstancia extrema y particular, tan abstracta en relación con una imagen, estaba no obstante presente en el rostro que tenía en la fotografía que yo acababa de encontrar. «Ninguna imagen justa, justo una imagen», dice Jean-Luc Godard. Pero mi pesadumbre pedía una imagen justa, una imagen que fuese al mismo tiempo justicia y justeza: justo una imagen, pero una imagen justa. Tal era para mí la fotografía del Invernadero.

Por una vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo, tal como lo sintió Proust cuando, agachándose un día para descalzarse, percibió en su memoria el rostro de su abuela de verdad, «cuya realidad viviente volví a encontrar por vez primera en un recuerdo involuntario y completo».³⁹

El asalto del referente, su presencia que linda con la superficie de la imagen, que agota todo su sentido en la fascinación de la reproducción. El detalle, el *esto ha sido* en el que, según Barthes, la fotografía insiste, revela con fiereza la ausencia del ser en el *ahora* donde se mira la imagen. Y ante ello, su presencia incompleta en la imagen se vuelve reliquia, toma el lugar del referente, posibilita una relación con lo ausente. “El objeto antiguo —escribe Baudrillard—, es siempre, en la acepción rigurosa del término, un retrato familiar: Es en la forma concreta de un objeto donde se realiza la inmemorialización de un ser precedente, proceso que equivale, en el orden de lo imaginario, a una elisión del tiempo.”⁴⁰

³⁸ BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós. El análisis de la fotografía del Invernadero en la que aparece su madre comienza en la página 103.

³⁹ *Ibid.*, p. 109-112.

⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, p. 85. En su teorización, Jean Baudrillard encuadra este tipo de objetos en la categoría de no-funcionales, cuyo uso en la vida cotidiana ha de entenderse

En esa aparente supresión del tiempo se produce el punzamiento de la imagen, ese *algo* que emana de su superficie y se lanza al que la mira, esa falsa presencia insistente del referente que Barthes diagnosticaba en esos rasgos abstractos de su madre que se hacían presentes en la fotografía del Invernadero ante su mirada. Algo similar ocurre en la secuencia de la fotografía de la madre de Panh, en *Exile*. Las paredes de la cabaña están plagadas de retratos, y Nan camina entre ellos, observándolos con detenimiento. Poco a poco van desapareciendo hasta que solo quedan dos fotografías colgadas, una junto a la otra, en la estancia vaciada: los retratos de la madre y la hermana del cineasta.



El siguiente plano muestra unas manos que sostienen la fotografía de la madre, desnuda ya de su marco, y la acarician suavemente con los dedos. “Busco tu pelo, tu sonrisa —dice la voz, abandonándose a la segunda persona—, pronuncio tu nombre, pronuncio tu apellido que es el mío”.



desde cierta psicología de la nostalgia o el coleccionismo. Equivalen a una pervivencia de orden simbólico y se revisten de cierta categoría mítica en función de su origen.

El contraplano muestra el rostro de Nan, tocado por las manos de una aparición que acarician su rostro. En esa supresión del tiempo que describía Barthes, esa ilusión de presencia que constituye la imagen fotográfica de un ser querido ya desaparecido, el gesto condensa el deseo y conecta dos realidades irreconciliables. Tocar la imagen como la imagen nos toca. Esta es la particular figuración del *punctum* y de la nostalgia ante la fotografía de un ser querido que hace Rithy Panh. La forma visual de ese algo que emana de la imagen fotográfica como una marca de lo real, del *ha sido* de un ser que ya no *es* más.

Las manos desaparecen inevitablemente, como manda la propia contradicción de la fotografía, su pequeña traición a lo real, y solo quedan las manos del actor tocando la superficie de la imagen, el papel fotográfico desde donde esos ojos ignotos le miran, el gesto como puente imposible entre dos tiempos.

7.12. El gesto incompleto

Si *La imagen perdida* es una película habitada principalmente por la ausencia del padre (Panh se detiene especialmente en el crucial momento en el que decide dejarse morir), *Exile* es sin duda el filme de la madre. De ahí que veamos una y otra vez al protagonista acurrucado en posición fetal. De ahí que el filme comience con una fotografía de la infancia de Panh, y termine con la de su hermana y, especialmente, la de su madre.

Tras el gesto descrito anteriormente, que sostiene la promesa imposible que la fotografía le ofrece, Panh muestra una pila de objetos antiguos: documentos, algunas viejas fotografías (vuelven a aparecer los retratos de la madre y la hermana) y un reloj que Nan toma entre sus dedos (de nuevo el tacto) para hacer girar su manecilla.

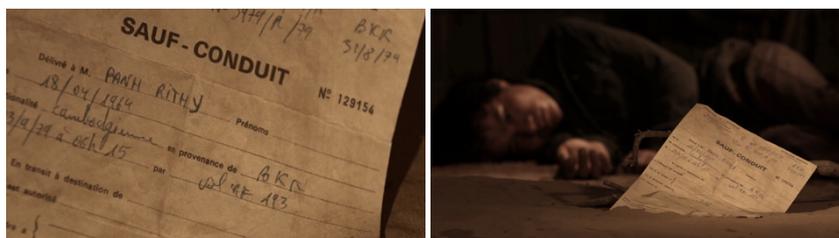


Vemos los objetos en una suerte de altar, con varillas de incienso y los retratos ocupando su lugar central. Un lento paneo recorre las fotografías de izquierda a derecha, deteniéndose de

nuevo en el rostro de la cámara. Además de los dedos del actor, la cámara también *toca* las imágenes, se acerca a filmarlas con detenimiento como si algo fuera a emerger de ellas.



Los últimos planos del filme pueden leerse como la representación de una pequeña muerte (concluida en renacimiento). El actor tendido en el suelo, con una granada verde en su mano. Aunque el fruto es un símbolo de fecundidad en la Grecia antigua y de perfección divina y unidad para la doctrina cristiana⁴¹, su verdor lleva a pensar en una maduración frustrada, en una infancia sesgada. Es común ver la granada en la mano del niño Jesús o de la Virgen María en las pinturas del renacimiento —la *Virgen de la granada* de Botticelli (1487)— como un símbolo precursor de su sufrimiento y resurrección, de su entidad divina.

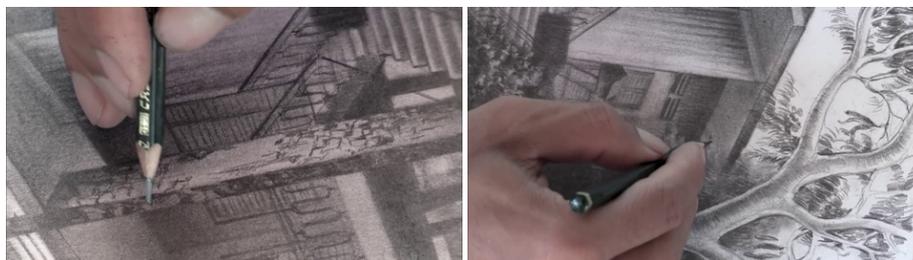


Por último, Panh muestra el documento que acabó con su exilio, el salvoconducto a su nombre fechado un 13 de septiembre de 1979 en el aeropuerto parisino de Roissy. El papel que certifica su resurrección, y a la vez la definitiva muerte de aquel niño, de la vida que podría haber tenido, de los seres que le rodeaban. Ese parece el sentido del último plano, que muestra el documento en la tierra con el cuerpo agazapado de Nan al fondo y su mano tendida con la palma hacia el cielo, como hacen las vírgenes en el motivo visual de *la Pietà* en señal de lamento y duelo.

⁴¹ Véase CHEVALIER, Jean (1986) (Dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, p. 537-538.

7.13. Lo irrepresentable como potencia

En un momento de *La imagen perdida* Rithy Panh muestra las manos de un dibujante perfilando cuidadosamente los detalles del dibujo de una casa. “No estuve en casa desde el diecisiete de abril de 1975. Aun así, recuerdo cada detalle”. De ese lugar, arrebatado a la familia que lo habitaba para acoger todo tipo de actividades inciertas, “arrancado de su propia historia”, solo puede dar cuenta una imagen construida, imaginada (aunque sea a partir de la memoria). El trazo del dibujante tiene su eco en el propio mecanismo del filme, en esa casa familiar que Panh reconstruye en forma de diorama para reimaginar su propia memoria. La construcción de una reliquia para dialogar con los desaparecidos, que lejos de constituir un fetiche que sustituye a su referente, sea capaz de tomar su lugar revelando lo profundo de su ausencia.



Un paso que en *Exile* va más allá a partir de la corporalidad del actor, de su interpretación del pasado en una representación distanciada que reimagina su propia memoria desde una pluralidad de formas (la voz, las filmaciones de archivo, los objetos, las fotografías...) convocadas desde el dispositivo expositivo, que a la vez resalta la materialidad de su rostro y sus gestos en esa encarnación del recuerdo que realiza. Deirdre Boyle detecta aquí una tensión entre el archivo incompleto o inexistente y la imagen construida sin referentes que remite a un nuevo campo cinematográfico a medio camino entre documental y ficción⁴².

La figuración de la desaparición en las películas que componen este capítulo revela la emergencia de una dimensión, más allá del fuera de campo, de diálogo con lo ausente. La imagen paradigmática de este modelo sería aquella de *M* en la que Prividera mira hacia la imagen proyectada de su madre desaparecida. La imagen en la que se intuye la grieta infigurable, el abismo de sentido. En el fondo, no es más que el montaje de dos imágenes a partir del mecanismo de la proyección, que sitúa la imagen de Marta en el centro del plano⁴³. Si podemos considerar la desaparición como el más angustiante fuera de campo —bien lo saben las Madres y Abuelas que todavía hoy se manifiestan semanalmente en la Plaza de Mayo en Buenos Aires—, esta imagen resitúa el fuera de campo extremo de Marta Sierra proyectándolo en el centro del plano. De ahí que, en realidad, Prividera esté mirando a un abismo cuando

⁴² BOYLE, Deirdre (2014). *Op cit*, p. 32.

⁴³ En un movimiento similar al de Chantal Akerman colocando el fuera de campo del cuerpo ausente del asesinado en el centro mismo del plano en su documental *Sud*, ya comentado.

mira a su madre proyectada en la pared. Al contrario que Prividera, Carri o Panh reimaginan la desaparición desde la puesta en escena, esto es, exploran su mecánica figurativa: la desaparición súbita lleva a Carri a reimaginar el rapto de sus padres desde los códigos del género (interpretado desde una visión infantil y una figuración que proviene del juego), esto es, una reconstrucción de una visión distanciada de lo real, pero a su vez profundamente anclada a la percepción que tuvo de la experiencia. La escena en la que el ovni abduce a sus padres del coche habla así tanto de la imposibilidad de una representación certera de lo que pasó como de la mecánica figurativa de una desaparición sin rastro. En el caso de Panh, la desaparición es un proceso dilatado en el tiempo y por ello su representación es diferente: sucesiones de planos que muestran la alienación, el progresivo deterioro, el trabajo forzado, la aniquilación. En el caso de *Exile*, más que figurar la desaparición, el dispositivo ofrece una encarnación de la *nuda vida*⁴⁴ bajo la dictadura camboyana. Lo crucial es que todas ellas se construyen desde formas que posibilitan un diálogo entre dos tiempos, y lo hacen a través de cierta subversión de lo irrepresentable. No se venera una ausencia, no se rinde culto a un sublime negativo, ni siquiera el horror se esconde en el fuera de campo, sino que se hace presente lo ausente a través de una figuración que ocupa su lugar, que se erige a partir de la falta. El horror no es ya un abismo que atisbar a través de las imágenes fragmentarias que quedan. El horror es algo que la propia figuración desentraña, y esas imágenes fragmentarias han de situarse en una constelación dialéctica. Así ocurre con el campito de Carri, o con el diorama de Panh: son espacios desde los que convocar y dialogar con imágenes, ya sean fotográficas, cinematográficas o *corporales* (interpretadas con el cuerpo). Desde esta idea, podríamos entender *Exile* no como un filme narrativo o documental expositivo al uso, pues la voz es casi por completo reflexiva y poética, sino como un filme ensayístico que explora la tensión entre la revolución jemer y el horror del exilio a través de una constelación de imágenes que pugna por su legibilidad en el presente. Lo que Walter Benjamin explicaba como una *dialéctica en suspensión*: “Pues así como la relación del presente respecto del pasado es puramente continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica”.⁴⁵

Al fin y al cabo toda la filmografía de Rithy Panh puede entenderse como una inmensa investigación formal con el propósito de llevar el genocidio camboyano a su horizonte de visibilidad y legibilidad en el presente, esto es, de iluminar una relación dialéctica entre *lo sido* y *el ahora*. Eso lleva, claro, a encontrar una manera de filmar lo sido, y una manera de *montar* esa imagen con el ahora, como cuando en *La imagen perdida* Panh monta las imágenes de milicianos y campesinos jemer marchando a finales de los 70 con las que él mismo filma, ya en el nuevo milenio, de los mismos pobres que creyeron en aquella revolución cavando una enorme zanja

⁴⁴ Concepto del filósofo italiano Giorgio Agamben para referirse a la vida reducida a su pura existencia material, *desnuda* de valores o consideraciones metafísicas, esto es, una vida despojada de su cualidad humana, y por tanto absolutamente desprotegida, susceptible de ser tratada como cualquier otra materia sobrante. En ese sentido, el campo de concentración deviene la máxima expresión de la biopolítica sobre cuerpos despojados de toda condición singular para ser tratados como mero residuo a destruir. Véanse AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos. y AGAMBEN, Giorgio (2000) *Op cit.*

⁴⁵ BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, p. 464 (N2a).

para instalar fibra óptica en el país⁴⁶. Una imagen que resume la promesa incumplida, la utopía devenida en muerte y el horror que Camboya mantiene enterrado tan cerca de la superficie. La imagen dialéctica, escribe Benjamin en su ensayo sobre Baudelaire, es “relampagueante. Mas la salvación que de este modo, y sólo de este modo, se consume, sólo puede ganarse sobre la percepción de lo perdido. De lo perdido insalvablemente.”⁴⁷

⁴⁶ Son imágenes filmadas para *La terre des âmes errantes* (Rithy Panh, 2000), que refleja el trabajo, en miserables circunstancias, de los obreros que instalan fibra óptica en el país, desenterrando durante sus labores huesos de antiguos prisioneros del régimen jemer.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter (2008). “Parque central”, en: *Obras I, vol. II*. Madrid: Abada, p. 291.



8. Hibridaciones del horror

8.1. Cercando el límite

Ivan Pintor sitúa la pulsión nómada como una de las claves para entender ciertas tendencias del cine contemporáneo¹, desplegando una genealogía que va desde *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984) hasta su figuración límite en filmes como *Gerry* (Gus Van Sant, 2002) o *La vie nouvelle* (Philippe Grandrieux, 2003). Partiendo de la idea del antropólogo Roger Bartra de contraponer la cultura líquida de la posmodernidad a las ruinas agrietadas de la modernidad baldía², Pintor diferencia entre el viaje propio del cine clásico, esto es, el desplazamiento narrativizado, y el *vagabundeo* que explora la modernidad cinematográfica, concretado en un desplazamiento errático propio de una experiencia de conflicto con el mundo y la propia capacidad imaginaria. Para Pintor, frente al carácter integrador del viaje

El vagabundeo constituye el término opuesto. Plantea una crisis de la fantasía, pues quien deambula sin objeto ni etapas es incapaz de simbolizar su hábitat, de poner nombre a los lugares, de proyectar, en suma, su imaginario sobre los espacios reales. Atrapado por ellos e incapacitado para la acción, se ve reducido a la pasividad y asiste a una sucesión discontinua de territorios de paso, ajenos a la memoria y carentes de centro³

Algo hay de esas películas en las que el deambular lleva a los cuerpos al límite de su propia representación agotada en los vagabundeos de Nicolás Prividera por espacios e instituciones de Buenos Aires, por los lugares donde anduvo su madre, por las casas de quienes la conocieron y los despachos de quienes le facilitan la misma vieja información incompleta e inconexa que no sirve para nada más que para apuntar nombres en una placa y dejar que se llene de musgo en algún monumento a los desaparecidos. Si uno piensa en ese Prividera que merodea por el Cementerio de la Recoleta o se afana en discutir con funcionarios que le miran con candor e impotencia, su cuerpo no cesa de remitir a esa “figura del individuo reducido a su pura pulsión andariega, atrapado en la nada” que describe Pintor.

¹ PINTOR, Ivan (2005). “Vagabundeos iniciáticos: el nomadismo en el cine”. Comunicación. *Congreso Internacional de Cine Europeo Contemporáneo*. Recuperado de: http://www.ocec.eu/pdf/2005/pintor_ivan.pdf y PINTOR, Ivan (2007) “En los límites del vagabundeo. Pervivencia del Nuevo Cine Alemán: Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff”, en: MONTERDE, J.E. y LOSILLA, C. (Eds.). *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*, Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 155-176.

² Véase BARTRA, Roger (2007). *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-textos.

³ PINTOR, Ivan (2005). *Íbid.*

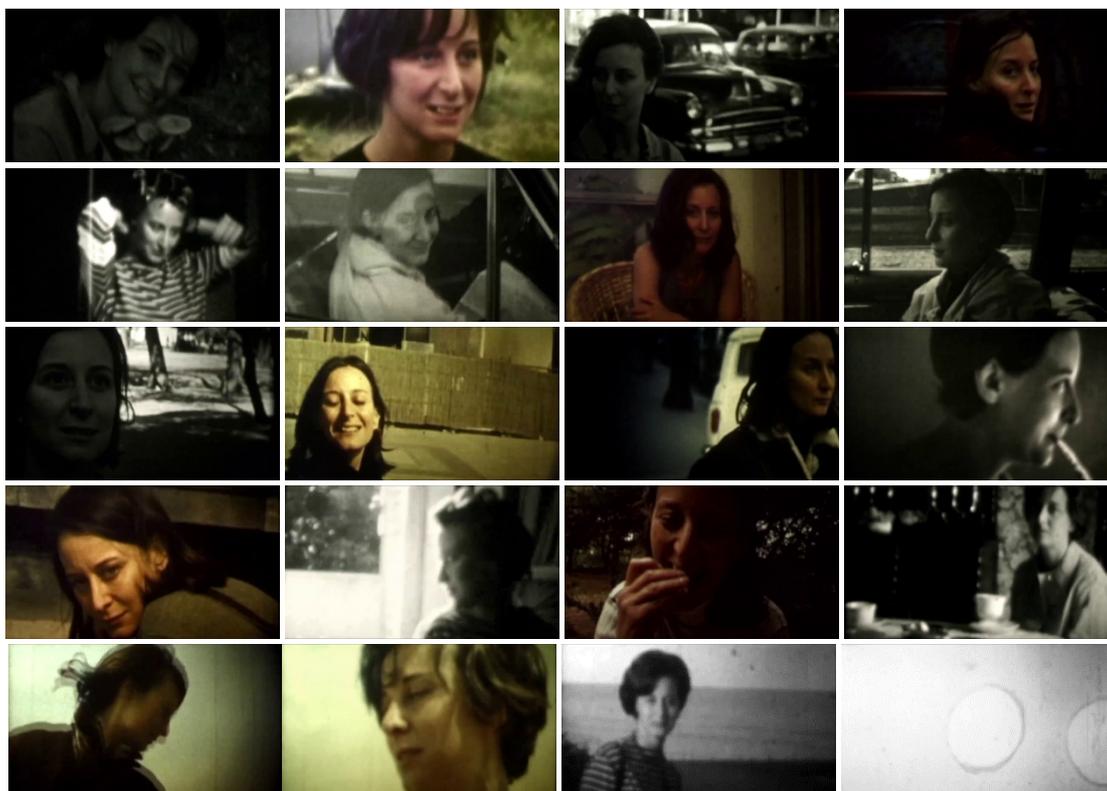
El desplazamiento queda irresuelto en *M* precisamente porque no lleva a ningún lado, más allá de clausurar el filme con un epílogo que toma la forma de discurso de recuerdo y denuncia. Ante decenas de compañeros de militancia, sobrevivientes de la represión y descendientes, Prividera defiende una memoria que recuerde tanto a los que murieron como a los que mataron, que sea certera y política. Pero esa misma memoria monumental que critica durante el filme es la que parece poner punto y final a su pesquisa: justo antes de acabar, cuando los discursos han terminado, Prividera nos muestra el plano de una nueva placa en recuerdo de Marta Sierra instalada en el INTA. La contradicción con su propia defensa de una memoria política es que el filme termina sin aclarar quiénes la secuestraron, qué ocurrió con ella, quién la delató.

Leer el filme desde esa genealogía del deambular que traza Ivan Pintor sirve para concebirlo como un desplazamiento errático y repetitivo, solo que además de enfrentarse a una cultura líquida desparramada por las grietas de la modernidad —a ello remite su experiencia kafkiana cuando intenta averiguar la verdad sobre lo ocurrido o por qué no se cruzan los datos archivados manualmente en diferentes instituciones—, el filme parece confrontarse con el límite, encontrando en su figuración la posibilidad del diálogo con lo ausente. Prividera inscribe la película en su propio cuerpo que busca y deambula, que se termina agotando en su propio discurso y en la imposibilidad de traspasar el límite desde el que opera la desaparición. Este límite se vuelve figurable en oposición a las imágenes de su madre, que constituyen la tierra prometida a la que el filme nunca llega más que desde las formas del recuerdo. Desde esta idea, la crisis que manifiesta el vagabundeo se relaciona con la propia representación.

Justo antes del epílogo descrito anteriormente, Prividera incluye una escena en la que aparece él mismo de pie en una playa, a modo de (falsa) conclusión. Un travelling conecta su mirada con la orilla a la que mira, suenan las olas rompiendo en las piedras. Entonces una imagen en 8mm aparece, el rostro de su madre filmado en colores cálidos, que también observa una playa. Prividera establece, desde el montaje, una fantasmal coincidencia espacial entre ambos tiempos, como si de ese modo pudiera vivir algo de aquel momento que ya no puede repetirse (el plano final, que muestra la misma playa tras una verja donde se sitúa la cámara, enfatiza este carácter de espacio imposible, de terreno vedado al observador; de nuevo, una imagen del límite).



Tras el epílogo, se sucede una escena similar, aunque la irrupción de las imágenes recuerda más a la forma de la pesadilla que a la del recuerdo. Como al comienzo del filme, la cámara se desplaza por los pasillos de la casa mientras el sonido del mar —el mismo sonido de la escena antes citada— inunda la imagen, la va recubriendo con su creciente susurro. Cuando la cámara se topa con el blanco de una pared una imagen filmada de Marta irrumpe. Se suceden entonces múltiples imágenes que la muestran en primer plano, mirando furtivamente a la cámara que la filma, realizando gestos cargados de intimidad o paseando por las calles de Buenos Aires mientras alguien la persigue y la encuadra insistentemente.



Casi todos los planos quedan puntuados en algún momento por su mirada, que se clava en el espectador recordando su ausencia. Todos contienen algún gesto característico, punzante, propio de la joven desaparecida. Para acabar, Prividera muestra un último plano donde la materialidad de la imagen, el celuloide que la conforma y la luz que lo ilumina, se hace evidente. Solo es una imagen fijada en material fotosensible, apenas una huella de lo que fue, un trampantojo devenido reliquia. El sonido del viento entonces se hace casi intolerable, hasta el corte que acaba con el filme.

Todas las escenas en las que aparecen fotografías o filmaciones de Marta Sierra parecen reincidir en lo mismo: la idea de un lugar que intermedie entre memoria y representación y la figuración, más o menos desplegada, del límite entre lo sensible y lo imaginario (o relativo a las imágenes). Si las perforaciones del celuloide del último plano ponen de manifiesto la materialidad de esas imágenes, su condición de fotografías arrebatadas al pasado de un ser ya desaparecido, tanto en esta escena como en la analizada anteriormente es el mar el que se erige como espacio ritual desde donde intermediar con el recuerdo y evidenciar lo ausente. La mirada entre ambos territorios constituye un puente, un vínculo frustrado que evidencia la propia desaparición. Un espacio del límite, como la choza de *Exile*, los dioramas de *La imagen perdida* o el campito de *Los rubios*. Son espacios donde la memoria se invoca desde lo imaginario, donde el pasado dialoga con el presente desde el que se lo evoca en imágenes que materializan la brecha entre dos tiempos. La escena, analizada en el capítulo anterior, en la que Nicolás Prividera proyecta fotografías de su madre en una pared cristaliza con bella simplicidad esta tensión entre presencia y ausencia, que toman cuerpo a la vez en un mismo espacio límite. La coexistencia de una imagen en otra (la fotografía de Marta se proyecta directamente sobre el rostro de Prividera que mira a cámara, y que luego se vuelve para mirarla a ella) ofrece una figuración clara del límite a la vez que lo difumina. Precisamente por eso, cuando el hijo vuelve su mirada a la imagen de la madre, la diapositiva salta a la siguiente fotografía revelando el mecanismo de la proyección, y el abismo entre lo sensible y lo imaginario se hace presente.



La evidencia del límite entre estas imágenes proyectadas ahonda, cómo no, en la ausencia de la desaparecida, pero su figuración se agota ahí, en esos momentos de rememoración donde se pone en escena una mirada imposible. Si la ausencia es el acicate que aviva la búsqueda de Prividera, para Carri o Panh esta ausencia se torna en territorio para el ensayo de una subjetividad en crisis. Esta es la clave de todo relato contemporáneo del horror, lidiar con la herencia que supone recibir testimonio tanto como en la modernidad se lidió con la

extremadamente compleja empresa de darlo. Eso que las viñetas de Spiegelman explicitaban en esas discusiones llenas de rabia con Vladek, en los momentos en que el propio Artie se planteaba (y planteaba, a su vez, al lector) cómo contar el horror relatado por su padre, incluso cómo asimilarlo o ser capaz de elaborar una obra y recibir reconocimiento por ello como artista que ha logrado representar el horror. Poner de relieve este dilema en la propia obra solo era posible (y volvemos de nuevo a aquella idea de Kohan) integrándose en ella, permitiendo de ese modo una mirada autocrítica, o lo que es lo mismo, creando una obra autoconsciente que ponga de manifiesto su propio proceso de construcción.

8.2. El cuerpo performativo

Frente al cuerpo vagante de Prividera, enfrentado a los límites de su propio entorno, poniendo de manifiesto las contradicciones todavía latentes en la Argentina del nuevo siglo, Albertina Carri explora la figuración del límite desde su propio desdoblamiento. La dialéctica entre la Albertina cineasta y la Albertina interpretada, que permite construir el filme sobre su propia simulación además de establecer una distancia variable en la representación, es reflejo de un dispositivo que, como ya hemos visto, opone cierta ficción (ensayística) de la memoria con las ajadas estructuras de género del documental político devenidas ya en canon.

Hemos analizado cómo Albertina Carri despliega esta ficción de manera crítica contra ese canon, y cómo, en su dialéctica negativa, su filme no deja de revelar ciertas certezas a la vez que siembra dudas razonables, pero no cómo en su dispositivo se explora la figuración del límite a través del cuerpo, de la performance que sutura el espacio de la (auto)ficción con el del documental. Carri desdobra su propia persona en el cuerpo de la actriz manteniéndose ella tras la cámara, aunque, puesto que el dispositivo se desdobra, también ella es filmada. La emergencia del límite señala la delimitación entre dos espacios, que puede o no transgredirse. Esto se observa bien en ciertas escenas que no llegan a culminar su representación, que se negocian precisamente en la evidencia de este límite (volveremos sobre ello). El dispositivo pone en escena la propia autorreflexividad de la memoria, su carácter de autorrepresentación crítica. Hay un momento del filme en que esta dialéctica del desdoblamiento se resquebraja mostrando su carácter simulado: precisamente cuando la pesquisa de Carri ha de partir de su propio cuerpo. La toma de una muestra de ADN de la Albertina-actriz se desdobra enseguida, vía las imágenes en blanco y negro del vídeo, en la escena donde la directora tiende su mano al funcionario.

Panh, por su lado, no suele filmarse a sí mismo más que en contadas ocasiones, aunque en su manera de filmar se revele su implicación directa en el rodaje de sus filmes. Aun así las voces que guían sus documentales hablan en primera persona, es decir, figuran un sujeto ficticio

más o menos asentado en la figura del director. En *Exile* la voz coexiste con la presencia del actor, que representa con su cuerpo al propio Panh bajo el exilio sufrido durante la dictadura jemer. Hemos analizado cómo es precisamente la intervención de su cuerpo la que compone una búsqueda en ese territorio para imaginar el recuerdo que Panh construye desde la imagen cinematográfica. Por su configuración cambiante, casi como un no-lugar indeterminado que muta en función del recuerdo, la choza constituye un territorio límite donde coexisten dos tiempos, al menos desde los códigos de la representación ritual que pone en juego.

Esta idea se materializa claramente en las secuencias en las que Panh introduce imágenes de archivo a través de diferentes objetos: un cuenco con agua o un espejo son símbolos que sirven de puente entre dos tiempos, que canalizan el deseo de la mirada a la vez que proyectan el recuerdo en su superficie, materializando también el límite mismo⁴.



Si el límite se hace visible, tocable, en los objetos y en el dispositivo mismo de estos filmes, la performance, el cuerpo, es lo que posibilita la transgresión, la que atraviesa el linde a la vez que sutura dos espacios opuestos, enfrentados. Algo parecido encontramos, si seguimos el hilo que une a Panh con Oppenheimer, en *The act of killing*: la voluntad de situar al cuerpo en la brecha, en el límite que se hace tangible en el dispositivo representativo. Las reconstrucciones inspiradas en el cine de género con el verdugo Anwar Congo y sus colaboradores posibilitan un escenario para la representación (distanciada) del pasado, pero la idea de Oppenheimer es tejer una relación de confianza y cierta reciprocidad con el sujeto que le permita acercarse a él, filmarle en todo momento, desplegar todo un trabajo dramático que le haga profundizar en el horror que infringió para, de algún modo, escuchar y filmar el lenguaje de ese horror que emerge en sus reconstrucciones. La performance como método de investigación, intermediación y confrontación con el pasado traumático.

8.3. El límite de lo irrepresentable

Imágenes como las analizadas introducen el límite en lo sensible, y no solo en lo imaginario. No suponen una mera ilustración, sino que reconstruyen una experiencia del límite desde su

⁴ Podrían mencionarse también las secuencias con las pinturas de Vann Nath ya analizadas.

propia figuración. Así ocurre en *Vals con Bashir*, que articula todo su dispositivo en torno a la experiencia traumática frente al horror. Lo hace a través de la escena del hipódromo ya mencionada, que condensa su sentido en la imagen del ojo del caballo muerto que contiene al espectador que lo observa, ya sin poder mantenerse equidistante ante la barbarie que presencia. Al fin y al cabo, el sentido del mito de la mirada petrificadora de Medusa es precisamente el de explicar la dinámica de la mirada, cómo todo ojo devuelve al que lo mira su propia visión convertida en imagen. El propio ojo constituye aquí la imagen del límite entre la víctima y el testigo, incluso el victimario; el abismo que separa al muerto del vivo; pero también la prisión que atenaza el remordimiento: no olvidemos que la sombra del observador parece habitar el interior nublado del ojo como un espectro solitario.



Hemos analizado cómo esta escena condensa la dialéctica que el filme despliega entre las imágenes de archivo finales, que emergen como un recuerdo traumático y reprimido, y la animación con la que se compone el recorrido por la memoria que constituye el filme. De nuevo el límite entre dos imágenes ontológicamente dispares, entre dos maneras de representar la misma realidad, entre esa autoficción animada que da sentido al recuerdo de esos fragmentos finales (anclados en todos nuestros recuerdos por los informativos televisivos) articulándose en torno al límite que las separa.

En todos estos filmes se despliega cierta figuración del límite en relación a la propia representación, y al cuerpo que lo transgrede. En la introducción a su estudio monográfico sobre el héroe trágico en el western, Fran Benavente establece un marco teórico del límite a partir de la centralidad del concepto en el pensamiento de Foucault y Bataille:

Foucault insiste en que límite y transgresión lo deben todo el uno al otro, tienen una relación recíproca no existe límite que no pueda ser franqueado, de la misma manera que no existe transgresión si no se franquea cierto límite real así el límite no sólo determina un continente, unas proporciones, un territorio, sino que se abre sobre todo aquello que lo niega de un lado, se cierra sobre lo que clausura, del otro, encuentra el propio límite de su ser frente a lo ilimitado.⁵

⁵ BENAVENTE, Fran (2017). El héroe trágico en el western. El género y sus límites. Sevilla: Athenaica, p. 10-11.

Más que retomar esta conceptualización del límite me interesa señalar sus correspondencias con la figuración del horror estudiada en los últimos capítulos, y con el concepto de lo irrepresentable que sobrevuela buena parte de su recorrido. En su propia definición el límite conlleva la transgresión, y por tanto en vez de señalar lo infranqueable, parece señalar más bien el contorno de lo conocido, o en otras palabras, el comienzo de lo inexplorado. En la genealogía del concepto que Benavente completa con los aportes de Gilbert Durand, Gilles Deleuze y Eugenio Trías, se encuentran diferentes manifestaciones del límite según su función o su efecto, todas vinculadas de una manera u otra (para Trías la incursión más allá del límite se realiza a través de símbolos) a la posibilidad de transgresión que reside en su propia ontología. En el *Prefacio a la transgresión* que cita Benavente, Foucault reflexiona a partir de Bataille sobre la historia de la sexualidad y su incidencia en la filosofía y la cultura contemporáneas situándola precisamente en el límite de nuestro ser. Al reconstruir una *profanación sin objeto*, “vacía y replegada sobre sí”, el límite completa su sentido precisamente en el gesto de la transgresión.

La transgresión lleva el límite hasta el límite de su ser; lo lleva a despertarse en su desaparición inminente, a encontrarse en lo que excluye (más exactamente tal vez a reconocerse allí por vez primera), a experimentar su verdad positiva en el movimiento de su pérdida.⁶

Desde esta conceptualización se puede entender el límite no como una simple demarcación que jalona lo representable, ni tampoco como una interdicción que prohíbe la representación, como ya denunciara Rancière, sino como un horizonte que marca el territorio por conocer. Dicho de otro modo, todo límite prefigura su propia disolución y solo con ella completa su sentido.

El límite, por tanto, no señalaría lo irrepresentable, sino lo representable, anunciando asimismo toda una dimensión por explorar. De ahí que las obras analizadas reincidan sobre su propio proceso de creación, cuestionándolo. Lo irrepresentable, en todo caso, evidencia el agotamiento de la representación, la necesidad de nuevas formas (relacionadas con la transgresión). El territorio misterioso al que el límite opone lo representable no cesa de explorarse desde el arte que se construye desde la transgresión. Entretanto, el canon se agrieta: pasó durante la modernidad con esas ficciones fascinadas por la oscuridad del horror, pasó con las reacciones polarizadas que, décadas más tarde, generaron Benigni o Spielberg con sus filmes, incluso, en cierto modo, con las que recientemente provocó László Nemes con su ópera prima que se aventura a simular, desde un riguroso realismo no exento de efectismo milimetrado, la mismísima cámara de gas de Auschwitz.

La reemergencia de este fenómeno evidencia que lo irrepresentable señala, más bien, la incapacidad de las fórmulas establecidas para adentrarse más allá del límite, o habitar el espacio liminar que conforma. El concepto, entonces, señala un horizonte de experimentación

⁶ FOUCAULT, Michel (1996). “Prefacio a la transgresión”, en: FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós, p. 128.

formal que, a nuestro entender, sí exploran las obras analizadas, en las que toma forma cierta figuración del límite como lugar de intermediación, linde entre dos mundos, espacio ritual desde el que convocar lo ausente o lidiar con la memoria traumática del horror desde dispositivos performativos. Desde las miradas al archivo de Farocki, Godard o de Sousa — mostrar las imágenes y mostrar el espacio entre las imágenes, su contraplano ausente, su fenomenología— ya se puede otear cierta exploración del límite y del propio proceso de construcción cinematográfica, pero es en los filmes contruidos desde el cuerpo donde el límite adquiere la forma compleja de un espacio de intermediación, de un dispositivo performativo.

La transgresión es la que atraviesa ese límite en la figuración, evidenciándolo. Es la que reinventa las formas para señalar la brecha entre dos tiempos o dos universos de sentido ajenos. No debe entenderse como una negación del límite, más bien lo reafirma. Es, por tanto, la que confirma el sentido limitado de nuestro universo simbólico a la vez que lo pone en contacto con lo ajeno, completando así el sentido mismo del límite:

Nada es negativo en la transgresión. Afirma el ser limitado, afirma ese ilimitado en el que salta abriéndolo por vez primera a la existencia.⁷

Quizá algunas de las ideas más sugerentes en torno al horror de la historia y el límite (de la mirada, de la comprensión, de las imágenes) las teje Godard en *Notre musique* (2004). Aunque el lenguaje ensayístico absolutamente propio que ha llegado a desarrollar el cineasta excede los parámetros de este estudio, el filme constituye un punto ineludible en lo que se refiere a la representación del horror y las fértiles imbricaciones entre documental y ficción. *Notre musique* se divide en tres “reinos” diferenciados: *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, tomados de la Divina Comedia de Dante. El primero se compone de imágenes bélicas sin orden ni texto que indique su origen. Son fragmentos de la destrucción del hombre por el hombre que se aglutinan en torno al ritmo de la música y el montaje godardiano, con sus ralentizaciones y contrapuntos. El siguiente fragmento, que conforma la mayor parte del filme, se desarrolla en Sarajevo en el marco de los Encuentros Europeos del Libro. Está estructurado en base a diferentes encuentros, conversaciones y visitas a lugares —el puente de Mostar que fue destruido en la guerra entre serbios y croatas— que plantean diferentes reflexiones en torno al lenguaje, la poesía y las imágenes para enfrentar el horror. Es en este segmento en el que Godard inscribe la reflexión sobre el horror en el presente, precisamente a través de la ciudad de Sarajevo, uno de los escenarios clave del horror moderno.

El filme entremezcla a personajes reales —Juan Goytisolo, Mahmud Darwish, Jean-Paul Curnier— con ficcionales. Pero la ficción tiene aquí la función de entremezclar discursos y citas en torno a una misma dialéctica ensayística que, lejos de cerrarse, plantea preguntas constantemente en torno al contraste. Mientras recorren Sarajevo, una ciudad marcada por la

⁷ *Ibid*, p. 128.

violencia, uno de los personajes, interpretado por Jean-Christophe Bouvet, habla sobre la marca indeleble de la violencia en las personas que la sufrieron, sobre su efecto transformador e irremediable, mientras su coche recorre la ciudad y un último plano muestra un momento cotidiano de la gente en el mercado. Más tarde, Goytisoló reflexiona en voz alta sobre la necesidad de poetas y artistas y la centralidad de la cultura paseando por las ruinas quemadas de la Librería Nacional de Sarajevo. Godard monta entonces una cita de Baudelaire, “L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers”⁸ (que contrasta inmediatamente con el esqueleto cubierto de hollín de la arrasada biblioteca), justo cuando el escritor plantea, ante la inagotable fuerza de destrucción de nuestra época, la necesidad de revolución creadora “que fortalezca los recuerdos, que precise los sueños, que materialice las imágenes”. En cuanto termina de pronunciar la frase, una mujer que le sigue le manda callar.

En el centro de este fragmento se encuentra una clase que el propio Godard imparte a varios estudiantes en la capital bosnia. El aula, como la choza de Panh, es un espacio tradicionalmente expositivo, que Godard exprimirá desde la puesta en escena precisamente en oposición a la figura del plano/contraplano contra la que carga las armas en su discurso. Partiendo de dos fotogramas de Cary Grant y Rosalind Russell en *Luna nueva* (*His girl friday*, Howard Hawks, 1940) el cineasta explica cómo la operación iguala ambas imágenes y, en definitiva, difumina las diferencias entre ambas para favorecer la narración. Frente a ello, propone otras imágenes posibles, que muestran a israelíes y a palestinos en el mar: “En 1948, los israelíes caminan en el agua para llegar a la Tierra Prometida. Los palestinos lo hacen para ahogarse. Plano y contraplano. El pueblo judío deviene ficción; el palestino documental”, explica Godard. Una reflexión sobre el falso límite que la gramática hollywoodiense intercala en el plano/contraplano en contraposición al límite dialéctico que se abre entre dos imágenes adecuadamente montadas.

A través del personaje de Olga, una joven francesa judía de ascendencia rusa —una verdadera hija de Europa—, Godard plantea el conflicto con la herencia del horror y la posibilidad del acto revolucionario. Tras volver de Sarajevo, Godard recibe la llamada del tío de la chica, que le informa de que ha sido asesinada por la policía israelí en un cine de Jerusalén. Tras manifestar que moriría por la paz y conseguir, a su pesar, que todo el mundo huyera, la abaten a tiros pensando que amenazaba con volar el cine por los aires. Cuando revisan su mochila, todo lo que encuentran son libros. El sacrificio de Olga, que se opone en su pacifismo a la violencia revolucionaria, abre el último segmento del filme.

El paraíso se materializa en una reserva cercada y protegida por marines —Godard plantea aquí la idea de un imaginario colonizado— que no parece tener camino de vuelta. Olga cierra los ojos, trazando una correspondencia con un momento durante la lección de Godard en la que el cineasta precisamente cuestionaba la diferencia entre visión e imaginación: “Intentar

⁸ El hombre atraviesa bosques de símbolos que le observan con ojos familiares (traducción propia).

ver algo. Intentar representarse algo. En el primer caso decimos: 'mira eso'. Y en el segundo: 'cierra los ojos'. Entre todos los estudiantes, Olga cerraba los ojos, abriendo la posibilidad a la revelación —la imagen— que la ficción puede construir sobre el futuro. Para Godard, la conclusión del filme parece dejar claro que la ficción está dominada por el poder. Eso deja al documental la tarea no solo de revelar su contraplano arrasado, sino de conquistar el imaginario arrebatado. De ahí que su filme, como casi todos los que hace, no pueda ser encuadrado en ninguna de las dos categorías de discurso, y se construya precisamente desde el límite.

8.4. Cuerpos documentales / Sujetos ficcionales

¿Cómo opera el límite en el cuerpo, en la propia concepción de los sujetos? ¿Cómo subvierte la performatividad de los cuerpos su propia representación documental? Por un lado, los sujetos despliegan su identidad y su imagen en una determinada puesta en escena en cuya performatividad se pone en cuestión, precisamente, su construcción, su definición o su variabilidad. La idea de que la performance pone en cuestión, justamente, el carácter construido de la identidad y del propio lenguaje. Por otro, está el cuerpo como materia, su lenguaje y su expresividad, su memoria corporal, su historia. Esa palabra sin voz que surge en el discurso, ese lenguaje ajeno que emerge en el propio cuerpo, y que en realidad es del cuerpo, aunque sea extraño al sujeto. Así, leída desde el psicoanálisis, la performatividad tensiona al sujeto entre su representación más o menos autoconsciente y la emergencia involuntaria de una dimensión más profunda de su propia identidad. Aquí se traza una relación dialéctica entre las herramientas de la ficción y el método del documental que ofrece una visión integral del sujeto solo posible desde el cine.

Es algo que se ve claramente en *The act of killing*. Anwar Congo y sus seguidores se revisten de atrezzo para dar forma a la propia imagen, a su autorrepresentación alucinada. Abordan el relato del horror infringido desde ese espacio performativo que Oppenheimer despliega, y que plantea exactamente una reflexión sobre la propia identidad, y su fundación desde el horror. Desde la desnudez del dispositivo y la tensión de la confrontación, algo parecido hace Panh con los antiguos guardias de la prisión en *S-21*. Panh deconstruye la performance, no cede el control a sus sujetos, pero les permite habitar su propio pasado justamente a través de los gestos y los lugares, como hemos visto. La performance es lo que permite no solo atisbar lo acaecido, sino explorar su germen ideológico en el sujeto.

Son cuerpos que se sitúan en el límite, que testimonian o gesticulan desde ese espacio liminar que inscribe el pasado en el presente. De la misma manera que el cuerpo de Abraham Bomba, que se retuerce y se resiste a testimoniar para Claude Lanzmann, encontrando en su propia

resistencia la esencia misma del testimonio que trata de dar y haciendo visible la propia imposibilidad del testimonio completo, el cuerpo del ex-carcelero del S-21, que Rithy Panh filma de noche mientras suenan las canciones propagandísticas que sonaban entonces, evidencia en sus compulsiones y sus repeticiones los restos de la ideología que conformaba el horror. La performance revela no solo el carácter construido de la identidad o la mecánica creadora o manipuladora del recuerdo, sino el sustrato mítico mismo del horror. Una manera de filmar que remite a la idea psicoanalítica de revelar la escritura perdida que la represión provoca en el sujeto, es decir, su propia desubjetivación que se deshace en *eso que habla*. También Foucault describe en el texto antes citado la experiencia de percibir un lenguaje ajeno del que no se es dueño. Si, como señaló Jacques Lacan, el inconsciente está estructurado como un lenguaje, ese lenguaje se manifiesta en el cuerpo a través del síntoma. El horror, entonces, se materializa en el testimonio siguiendo la misma mecánica con la que se expresa lo reprimido o lo traumático en el psicoanálisis.

La cristalización de esta idea se encuentra, entre otras, en la escena de la azotea de *The act of killing* ya mencionada, en el colapso que Congo sufre mientras trata de ofrecer el mismo testimonio con el que se presentaba en el filme. De aquella imagen del “happy man” hemos pasado a un enjuto hombrecillo, hundido en sus propias palabras, cuyo cuerpo intenta vomitarse a sí mismo con violencia. Es la emergencia abrupta del síntoma, la manifestación traumática de un límite cuya transgresión se expresa en el propio cuerpo del sujeto, en su incapacidad para trasladar su experiencia a lo simbólico.



Situado en la fisura, el sujeto se quiebra con el límite, se escinde en su propia imposibilidad para suturar experiencia y testimonio, horror e identidad. Y el cine permite filmar ese quiebre, el silencio del lenguaje, el *otro lenguaje* que toma la palabra sin existir una voz. Si en *Los rubios* o *Exile* el sujeto se desdobra en manifestaciones parciales de esa primera persona de la escritura cinematográfica —el intérprete, la voz en off, los intertítulos—, precisamente dando cuenta del límite, tomándolo como punto de experimentación, en *The act of killing* es la exploración paulatina y profunda del sujeto la que lleva a evidenciar el límite que termina por traspasarlo, cuya figuración se torna en síntoma.

En el caso de los filmes de Carri y Panh, escritos en primera persona, el límite se vislumbra a partir del desdoblamiento. *Los rubios* se sostiene precisamente en el intercambio entre actriz y directora, entre las dos Albertinas que dibujan una misma historia desde el distanciamiento y la duplicación. La imagen del límite emerge, así, en el espacio duplicado del Campito donde se convocan las imágenes de la infancia y de la misma desaparición, o a partir del diálogo y la omisión. Como en esa escena analizada en el capítulo anterior en la que Albertina indica a su actriz cómo contar la muerte de sus padres, que termina en el plano vacío, el espacio que pesa y la declaración que nunca llega. En el preciso momento en que ambas mujeres abandonan el plano, la cámara se mantiene filmando, sosteniendo la mirada hacia el plano vacío mientras se obra la propia omisión de la secuencia ya deconstruida. Se intuye ahí la emergencia de ese abismo donde la propia representación se hunde, donde se fuga el sentido. Carri se ha distanciado de ese momento de su historia, y ese distanciamiento abre una brecha en la propia representación. Todo el filme se articula en torno a esta tensión entre simulacro y deconstrucción.



Las imágenes del límite son imágenes que hacen dialogar dos mundos, o invocan un mundo desde el otro, evidenciando de ese modo el abismo que los separa. Pero insistimos en la idea del límite como lugar de intercambio, de diálogo, de experimentación y ensayo. Cuando una imagen se constituye en imagen-límite, se instituye ella misma como membrana liminar entre dos universos de sentido, posibilitando la transgresión.





8.5. La imagen crea el documento

En su interacción con la ficción, el documental performativo puede generar más posibilidades para representar el horror. Quisiera retomar en este momento tres ideas apuntadas en el desarrollo de la investigación que pueden iluminar mejor el análisis posterior.

- 1) si, como señala Stella Bruzzi, el documental performativo redefine su propia ontología y relación con la verdad es porque la modalidad performativa del lenguaje, como anunciara Austin, no puede juzgarse en términos de veracidad o falsedad, sino más bien en función de su efecto. Así, lo performativo en el documental puede leerse desde la idea del *intercambio performativo* (Bruzzi) que tiene lugar en el contexto de un dispositivo (*S-21, The act of killing, Los rubios*) o desde la idea de un lenguaje realizativo que construye su propio referente (Felman), algo que tiene una aplicación algo más compleja al cine de lo real (que trataremos de elaborar a continuación)
- 2) la idea de un nuevo paradigma en la representación del horror que se basa en una potencia creadora y reveladora de las imágenes: el “juicio estético” contrapuesto al análisis forense (los restos) que demuestra el proceso de identificación de la calavera de Mengele (Keenan y Weizman), confirmando la sentencia de Didi-Huberman: “para saber, hay que imaginarse”
- 3) la diferencia, apuntada por Godard, entre mirar e imaginar, entre dirigir la mirada a un punto y *cerrar los ojos para ver* (¿pero qué es exactamente lo que vemos entonces?)

Vals con Bashir y *La imagen perdida* pueden ser comprendidas como documentales performativos⁹ en función de la implicación manifiesta del cineasta o la puesta en cuestión de los mecanismos de construcción del filme, pero hay otro rasgo que une ambas películas: la voluntad de *crear un documento* a partir de una imagen construida. Aunque *Vals con Bashir* remite al archivo en su final y *La imagen perdida* utiliza metraje histórico en diversas ocasiones, en ambas estas imágenes mantienen una relación dialéctica con una determinada contraimagen que revela el horror desde un posicionamiento manifiestamente subjetivo. Folman y Panh imaginan el horror, aunque lo hacen desde una forma distanciada. Como en la imagen de la calavera de Mengele, también en sus imágenes se trazan correspondencias con la realidad (Panh interactúa constantemente con el archivo; Folman, aunque lo hace solo al final, lo utiliza como referencia constantemente para lograr realismo en sus imágenes) pero el referente se difumina casi por completo en una distancia inmersiva y expresiva que se abre a la reflexión. De este modo, ambos filmes proponen una imagen dialéctica que inscribe el pasado en el presente desde la hibridación y la autorrepresentación, posibilitando una *experiencia del*

⁹ Así los identifica Lior Zylberman, preguntándose precisamente por cómo estas películas dan testimonio sin recurrir al archivo, o contraponiéndose a él. ZYLBERMAN, Lior (2017). *Op cit.*

pasado al espectador que adquiere en sí misma valor documental¹⁰. *Vals con Bashir* y *La imagen perdida*, como *Exile*, se erigen como documentos de una realidad que no han registrado, de ahí su carácter performativo. Esta misma idea de crear un documento desde la hibridación que permite la imagen y su capacidad performativa vertebró los filmes *In the crosswinds* (Risttuules, Martti Helde, 2014) y *Equí y n'otru tiempu* (Ramón Lluís Bande, 2014). Ambos cineastas se proponen recuperar momentos pregnantes de la historia relacionados con la violencia y el exilio, resituándolos en el presente desde las posibilidades del documental performativo.

In the crosswinds aborda las deportaciones de decenas de miles de letonios, estonios y lituanos de sus respectivos países por orden del régimen soviético de Joseph Stalin en 1941¹¹. Aunque se apuntala en unos documentos reales —las cartas que una joven estudiante de filosofía deportada llamada Erna Tamm envió desde Siberia—, el principal dispositivo del filme recae en una masiva performance del tiempo detenido cuidadosamente filmada y coreografiada. Desde la invasión soviética, el tiempo parece detenerse en un momento eternamente prolongado de exilio. La cámara flota en ese tiempo y ese espacio casi líquidos, donde cientos de actores permanecen impávidos, estáticos, y panea entre los diferentes escenarios y rostros de esta reconstrucción congelada del horror. La operación recuerda a *El arca rusa* (*Russkiy kovcheg*, Aleksandr Sokurov, 2002), aunque si en ella Sokurov ponía en movimiento la historia de Rusia a través de una inmensa performance que entremezclaba tiempos y espacios dispares de su pasado, aquí Helde propone cierta inversión: lejos del dinamismo con el que Sokurov insuflaba vida al pasado, Helde ofrece escenas de quietud absoluta, detenidas en un tiempo fantasmal.

Son imágenes que no reconstruyen el pasado, sino que lo ponen en escena y lo deconstruyen en una misma imagen escindida de la Historia. El tiempo detenido, el movimiento únicamente presente en una cámara que recorre el espacio conformando su propia mirada, otorga a la reconstrucción realista del horror el estatuto de imagen, despojándola de su propia temporalidad. El horror en trece *tableaux vivants* en los que cada rostro se encuentra simulando situarse en el mismo punto temporal, otorgando cuerpo a la memoria. Cuerpos detenidos en una imagen pura en la que la cámara se desliza conformando su propia mirada, dando

¹⁰ Partiendo de Benjamin y su imagen dialéctica, así como de la fenomenología cinematográfica en torno a la experiencia propuesta por Vivian Sobchack, Landesman y Bendor explican esta dimensión experiencial de *Vals con Bashir* para explorar la memoria, el trauma y el horror. LANDESMAN, Ohad y BENDOR, Roy (2011). “Animated recollection and spectatorial experience in *Waltz with Bashir*”, en: *Animation: an interdisciplinary journal*, 6(3), p. 1-18.

¹¹ Tras la ocupación militar, la URSS anexionó los tres países, arrestó a gran parte de su cúpula política, cultural y económica y ordenó deportaciones masivas a Siberia. “Approximately 10,000 Estonian citizens, arrested and deported to Siberia on 14 June 1941 made up 1% of the whole population of the country. It is estimated that from Latvia, 15,081 people, and from Lithuania, 13,600 people were deported to Siberia on 14 June 1941. The June 1941 mass deportation hit the elite of the Baltic peoples —active people who had shown leadership in their political, professional or economical activities. Most of the men and some of the women deported from the occupied Baltic states were arrested in Russia and sentenced to death or to prison camps. The death rates were very high; for instance, of the men deported from Estonia, only about 100 out of 5,100 returned alive from this deportation”. MÄLKSOO, Lauri (2001). “Soviet Genocide? Communist Mass Deportations in the Baltic States and International Law”, en: *Leiden Journal of International Law*, 14, p. 764.

continuidad a cada gesto y rostro atrapados en lo que acaba tomando la forma de una tragedia colectiva. La subjetivación —las palabras de Erna— y la performance colectiva —que la cámara transforma en una historia que se desliza en el tiempo detenido a través de su propio desplazamiento— conforman así un filme que estiliza la memoria traumática, interponiendo determinada distancia que variará en función de los recursos visuales —travelings y demás movimientos de la steadycam— y sonoros —música armónica y atonal, diseño sonoro ambiental— que imprimen una delicada cadencia en la imagen. El cine como un espacio de intermediación, de *fricción* entre el relato histórico y el presente en el que toma cuerpo.

En su aproximación a la historia de los guerrilleros exiliados en los montes asturianos y duramente reprimidos por el franquismo, Ramón Lluís Bande no parte de un documento, sino que precisamente rastrea el recuerdo del horror en la memoria oral del lugar. No quedan indicios sobre lo ocurrido más allá del relato de los lugareños más ancianos. Como Panh con la memoria borrada de la deportación camboyana, maquillada de utopía comunista en las imágenes del archivo propagandístico jemer, Bande se propone recuperar desde el cine esta memoria arrebatada y proyectarla en el presente de manera dialéctica. A partir del testimonio de Manolín “el de Llorío”¹², un antiguo maqui que milagrosamente ha llegado a viejo sorteando las amenazas del régimen bajo el que vivió clandestinamente, el cineasta asturiano profundiza con *Equí y n’otru tiempu* en la historia de los guerrilleros libertarios de su tierra, que tuvieron que lanzarse al monte para organizar una desesperada y precaria resistencia al régimen falangista. Cuatro décadas de dictadura franquista han logrado eliminar buena parte de la memoria de estas experiencias de resistencia, que fueron fuertemente reprimidas. Esta idea de una memoria elidida o arrasada, y su necesaria recuperación e inscripción en el presente, es la que Bande enfrenta en su filme, que profundiza en la memoria oral de la resistencia¹³ para encontrar y filmar los lugares donde fueron asesinados los guerrilleros asturianos.

Equí y n’otru tiempu se funda, así, en una inmensa elipsis, la de los más de setenta años que han pasado desde cada uno de los asesinatos. Bande filma cada uno de los lugares en los que los milicianos fueron asesinados, desde la correspondencia temporal y espacial, en monumentales planos fijos de más de dos minutos. Sin música, sin voz explicativa, nada más allá de un breve rótulo al inicio que recuerda los nombres de los asesinados y el silencio del lugar. El espectador se encuentra ante una experiencia absolutamente contemplativa e inmersiva, frente a una filmación que inscribe el crimen en cada uno de esos lugares olvidados, parajes remotos donde otrora tuvo lugar el horror. Es a través de la duración, del devenir del tiempo filmado, como la memoria de esos crímenes toma cuerpo cinematográfico. En esos planos emerge la historia borrada del horror franquista.

¹² Este testimonio, presente en *off* al inicio del filme, conforma también su cortometraje *Estratexa* (2003).

¹³ El siguiente film del realizador, *El nome de los árboles* (2015), forma un díptico con *Equí y n’otru tiempu*, mostrando los encuentros y conversaciones con lugareños, sus testimonios y la concienzuda búsqueda que los cineastas despliegan el territorio, y que termina con la identificación (y filmación) de los lugares donde cada muerte tuvo lugar.

Bande construye sus filmes precisamente partiendo de una memoria invisible, desaparecida. El díptico, que el cineasta completa completa con *El nome de los árboles* (Ramón Lluís Bande, 2015), nos confronta doblemente al olvido: si *Equí y n'otru tiempu* nos enfrenta literalmente a la ausencia literal de memoria en los lugares donde todo ocurrió, *El nome de los árboles* muestra la fragilidad de la memoria oral contenida en los testimonios de los pocos viejos del lugar. A través el cine, somos testigos de un pasado que desaparece irremisiblemente y sin dejar huella.

8.6. Diarios del horror

Las películas mencionadas hasta ahora trabajan su acercamiento al horror partiendo de una distancia, más o menos remota, que separa al cineasta del pasado que aborda su representación. Hemos visto cómo esta distancia tiene su correlato en cierta distancia expresiva, y también en un movimiento que pone de manifiesto la propia construcción cinematográfica para lidiar precisamente con la herencia problemática que supone el horror. Pero cuando el horror se sitúa en el presente, ya no hablamos de una generación que ha heredado el horror o lo ha vivido a corta edad, tampoco de una rememoración del recuerdo traumático que derive en una revelación del horror, en su inscripción en un presente distanciado. Filmar el horror en presente es un desafío diferente. Quiero plantear por ello el análisis de dos filmes que se sitúan en el centro mismo del horror y tratan de dar cuenta de ello de un modo puramente performativo: *Silvered water: Syria self-portrait (Ma'a al-Fidda)*, Wiam Simav Bedirxan y Ossama Mohammed, 2014) y *Homeland (Iraq year zero)* (Abbas Fahdel, 2015).

Aunque el último fue estrenado en 2015, filma el antes y el después de la invasión de Iraq en 2003. Tal y como detalla Iclal Vanwesenbeeck en su reseña del filme¹⁴, ante las primeras noticias de una posible invasión en su país, Fahdel, afincado en París, se traslada a su hogar para filmar el día a día de su familia y su pueblo preparándose para la inminente invasión norteamericana. El cineasta se implica en la filmación de manera cercana, con una pequeña cámara digital que le permite mantener una mirada horizontal y participativa con los sujetos a los que filma. Fahdel se queda hasta después de la guerra, filmando las ruinas de su país bombardeado y arrasado. La muerte de su sobrino Haidar, principal protagonista del filme, le lleva a postergar el proyecto por una década, hasta que lo retoma en la sala de edición. Es entonces cuando Fahdel da con la estructura de la película, dividida en dos partes antes y después de la invasión (“The Fall”).

¹⁴ VANWESENBEECK, Iclal (2017). “Film review: Homeland: Iraq Year Zero”, en: *Review of Middle East Studies*, 51(2), p. 253-255.

Si la filmación se basa en la intervención manifiesta del cineasta y en las posibilidades de adaptación que permite la tecnología digital, puede entenderse entonces la sala de montaje como un espacio de mediación, donde Fahdel retoma su propio metraje y se enfrenta a cómo dar forma a las más de 120 horas filmadas con su pequeña cámara digital diez años atrás. Una forma que encuentra precisamente en torno a la cesura del horror: la central que divide el filme (la invasión) y la que lo concluye (la muerte de Haidar). Tal y como hizo Gabriel García Márquez con Santiago Nasar en su *Crónica de una muerte anunciada*, Fahdel anuncia desde el principio el trágico destino de Haidar y explica así sus motivos:

[...] desde el momento que el espectador sabe que este niño va a morir, el espectador no ve la película de la misma manera. Cada momento de la vida cotidiana, toma una dimensión diferente. Y quería que el espectador viera la película como yo la veo. Cuando la edité, veía fantasmas en la pantalla. Y yo quería que el espectador viera la película entendiendo que estas personas habían muerto¹⁵

El cineasta aborda la representación del horror de manera indirecta y reflexiva, condicionando la mirada del espectador al tiempo que se esfuerza por mantener una distancia con la violencia y filmar sus consecuencias: el miedo, las ruinas, la supervivencia, la degradación. Las posibilidades de la técnica digital le permiten registrar la vida cotidiana de su familia y sus vecinos en largas tomas y pequeños esbozos, conformando un vibrante retrato colectivo del pueblo iraquí luchando por mantener su cotidianeidad ante la inminente amenaza de la guerra. La primera parte, dominada por la alegre curiosidad infantil de Haidar, contrasta con la violencia de la segunda. No una violencia explícita, sino precisamente su infiltración en la vida cotidiana, la destrucción de la comunidad en todos sus ámbitos, *la abolición de la dimensión del otro*. Ante ello, Fahdel filma con métodos propios del cine-diario, dirigiendo su atenta mirada hacia su entorno. Su cámara es testigo de un pueblo que sobrevive habitando sus propias ruinas, donde la empatía de la comunidad ahora deviene en la amenaza constante fruto de su desintegración. La omisión del horror obedece a una convicción del cineasta¹⁶, no solo por no mostrar ciertas imágenes cruentas de la violencia sino por restituir el imaginario de un pueblo del que solo circulan imágenes de cadáveres, víctimas y terrorismo. A pesar de ello, y como recalca Fahdel en la declaración antes citada, el horror es la clave de lectura de todo el filme, el contraplano no mostrado que, no obstante, inunda con su presencia fantasmal todo el metraje.

En el caso de *Silvered water: Syria self-portrait*, las imágenes del horror son precisamente las que abren el filme y sitúan al espectador. Desde el inicio, la voz de Mohammed contextualiza el conflicto sirio y reflexiona sobre el papel del cine justo a partir de esas imágenes fragmentadas, 1001 concretamente, que él mismo ha recopilado y montado. *Silvered water* puede entenderse así como una película que parte del found footage múltiple y caótico para pensar el propio cine

¹⁵ PINTO VEAS, Ivan (2007). "Abbas Fahdel, director de Homeland (Irak year zero)", en: *laFuga*, 19. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/abbas-fahdel-director-de-homeland-irak-year-zero/842>

¹⁶ *Ibid.*

en la era actual. El ensayo con estas imágenes, conducido por la voz del cineasta, conforma el primer segmento del filme. “Las he visto”, repite, y sus palabras resuenan frente al “no has visto nada” de *Hiroshima, mon amour* (a la que se refiere poco después), negando esa idea de un horror inconmensurable que hemos analizado en el documental moderno. Mohammed muestra una y otra vez las cruentas imágenes del horror sufrido por el pueblo sirio —el cine del asesino, el cine de la víctima, el cine militante— estableciendo entre ellas correspondencias a través el montaje, buscando un sentido que le acerque a lo real.



Si este primer segmento se basa en una meditación en torno a las imágenes del horror difundidas por internet, y por lo tanto a la posibilidad de erigir una mirada entre todo ese caos iconográfico y múltiple, la vuelta del cineasta a París y la aparición de Wian Simav Bedirxan darán comienzo a un segundo segmento, marcado por el diálogo entre ambos cineastas. En vez de cine diarístico, aquí podríamos hablar de un cine que se construye a base de correspondencias filmadas. Simav, una joven maestra kurda que vive en Homs, filma la paulatina destrucción de la ciudad (que quedó reducida a sus cimientos convirtiéndose en la ciudad más dañada de Siria) desde el centro mismo de la guerra, y envía sus imágenes a Mohammed. El diálogo comienza justamente con una cuestión: cómo filmar, qué filmar para contar el horror. “¿Qué filmarías tú?”, es lo primero que le pregunta la joven cineasta.

En su interpretación del filme¹⁷, Élise Lamy-Rested destaca la idea del encuentro, no solo en base a la correspondencia sino también en la dialéctica que se desarrolla entre ambos personajes y los múltiples e improvisados camarógrafos de las imágenes recolectadas en Youtube. La cuestión de Simav constituye el momento seminal que da sentido desde entonces

¹⁷ LAMY-RESTED, Élise (2015). “Corps-vidéo. Essai d’une interprétation d’Eau argenteé”, en: *Chimères*, 2015/1 (n°85), p. 107-112.

al filme, construido a partir del contraste y de la empatía entre ambos, pero generador de una nueva dialéctica que los trasciende. En su intercambio, la imagen cinematográfica trasciende los cuerpos y posibilita una nueva visibilidad del conflicto a partir de una dialéctica en torno al límite que se abre entre el exilio de Mohammed, el cerco en el que permanece Simav y la multiplicidad de miradas de esos teléfonos móviles que generan imágenes del horror desde su mismo centro. La(s) cámara(s) como dispositivo para el encuentro, pero también como prótesis para mirar el mundo, para construir una contraimagen política y poliédrica¹⁸. El cine como escritura que permite aglutinar esas miradas y construir de ese modo una suerte de cuerpo colectivo, de imagen plural y problemática, dialéctica. Así lo expresa la investigadora francesa, detectando una *alteridad radical* en el seno del filme:

Pour lui rendre cohérence et unité, c'est donc comme un objet technique couplé à un corps vivant qu'il faut penser ce film; même si cette unité reste factice non seulement en raison de la multiplicité qui la constitue, et qui ne saurait être réduite à du même, mais aussi en ce que ce film intègre en son sein une altérité radicale, c'est-à-dire non humaine, qui crée comme une ligne de fuite, faisant brutalement apparaître l'absurdité de cette guerre¹⁹

Para explicar la emergencia traumática de esta alteridad radical, que tanta relación tiene con la teoría de la abyección de Kristeva (lo abyecto cuestiona la propia fundación del sujeto a la vez que se sitúa como una alteridad radical), Lamy-Rested recurre a Freud y su “escena primitiva” (la primera vez que el niño se imagina el acto sexual de sus padres). La misma tensión que se pone en juego ahí entre la excitación (la pulsión escópica) y la abyección es la que la investigadora ve en la dialéctica del trauma que se manifiesta en el filme (la violencia salvaje, la repetición, la fragmentación). Esa misma tensión que *Vals con Bashir* problematizaba a partir de la imagen del ojo del caballo muerto que contenía en su pupila al observador (la nada que devuelve la mirada).

Alexandre Fontaine contextualiza el filme en una época donde las nuevas tecnologías favorecen la proliferación infinita de imágenes ante la cual el cine “es la mejor herramienta a nuestra disposición para dar un paso atrás y recoger los fragmentos dispersos de la realidad”²⁰. Como en *Homeland*, aquí el montaje da cuenta de la paulatina desintegración de un pueblo, aunque Mohammed y Simav sí muestran imágenes explícitas de la violencia que asola Siria. Si las cámaras y métodos de rodaje utilizados en ambos filmes remiten a las poéticas y la cercanía del vídeo, sin duda el discurso cinematográfico, el posible pensamiento que ordena las imágenes, se construye en la sala de montaje, verdadero espacio de escritura filmica y mediación con lo filmado.

¹⁸ “Aquí, una cámara es un arma”, afirma la cineasta kurda en su primera intervención en el filme.

¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

²⁰ FONTAINE ROUSSEAU, Alexandre (2014). “Panser/Penser ses plaies / Eau argentée, Syrie autoportrait d'Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan”, en: *Inventer le langage*, 169, oct-nov 2014, p. 18.

El registro y la exhibición cruenta del horror en *Silvered water* se apoya sobre el relato subjetivo, que plantea la reflexión sobre la problematización de la mirada y la disolución de lo humano que conlleva el horror. Es la dimensión performativa del documental la que registra la experiencia subjetiva del horror sobre la que comprendemos y miramos esas imágenes intolerables. La intervención del cineasta en las imágenes también plantea una lectura performativa de las mismas²¹: ¿por qué fueron filmadas? ¿qué punto de vista materializan? ¿qué quieren decir? ¿qué nos dicen los cuerpos que se agitan en ellas?

“Take one, take two...” En diversas ocasiones la voz en off de Mohammad explicita la dimensión de puesta en escena de la violencia que adquieren las imágenes filmadas por el asesino y de puesta en escena del sufrimiento en el caso de las filmadas por la víctima. En el último segmento del filme la voz del cineasta se pregunta por el secreto de la cámara (justo antes, Simav le planteaba la misma cuestión) sobre una secuencia ralentizada en la que unos soldados golpean a varios prisioneros apilados. Tal y como observa Mohammed, es el que sostiene la cámara el que da órdenes al que propina los golpes. Le controla, le dirige: despliega una puesta en escena.

8.7. Flores en tierra quemada

La compulsión de repetición traumática tan presente en el filme se transforma paulatinamente en reflexión a partir de la implicación de ambos cineastas, especialmente tras la aparición de Simav. El diálogo poco a poco genera intersticios en ese cúmulo de imágenes, esos que Mohammed introduce mediante intertítulos, reencuadres y ralentizaciones, y que con la presencia remota de la cineasta kurda toman la forma de íntimas correspondencias puntuadas por el sonido de las notificaciones de un chat. La crónica epistolar de Simav narra la amenaza del régimen, la revolución, la guerra, la muerte de su familia, el exilio y el asedio de los rebeldes integristas en Homs, que define como una “ciudad asesinada”. Sus reflexiones acusan la disolución del sentido, la invasión de un miedo constante que coarta la vida. La única posibilidad de futuro parece encontrarla en los niños, a los que filma una y otra vez. Además de con el cineasta al que le envía sus imágenes, solo con ellos dialoga.

Entre ellos, uno de sus alumnos, Omar, adquiere un papel central (a él está dedicado el filme). La primera vez que lo vemos va con flores en la mano a visitar la tumba de su padre, asesinado por los rebeldes. Simav lo sigue, filmándolo desde atrás. El niño se detiene ante cualquier nimiedad que le llama la atención, le cuenta cosas a su maestra, se arrodilla en la tumba a

²¹ En esa dirección apunta la visita del cineasta al Festival de Cannes, que él mismo cuenta hacia la mitad del filme, para mostrar y comentar sus 1001 imágenes.

hablar alegremente con su padre. Prácticamente ha despertado a la vida envuelto en la violencia. Y a pesar de ello, aunque es consciente de qué calles debe evitar para no ser abatido por francotiradores, todavía mira el mundo con ojos fascinados. En uno de sus vagabundeos por las ruinas de Homs, Omar sube unas escaleras y anuncia a Simav que ha divisado una flor. Corre hacia ella, la arranca y se detiene un momento con la flor en la mano hasta que continúa su deambular alegre y distraído. El niño es como esa flor, un desliz de belleza en medio de las ruinas.



Omar puede ser la figura opuesta al Edmund de *Alemania, año cero* (*Germania, anno zero*, Roberto Rossellini, 1948). Al final del filme de Rossellini, Edmund entra en un edificio en ruinas y sube hasta llegar a la planta más alta. Desde allí ve cómo un camión se detiene en su casa para llevarse el cuerpo de su padre, al que él mismo ha envenenado pensando que hacía lo correcto. Aunque su familia le busca y le llama desde la calle, el niño, incapaz ya de asimilar la realidad, les ignora y se desliza angustiado a la planta inferior del edificio. Se asoma a una ventana, donde mira por última vez las ruinas de Berlín, y se lanza al vacío. Rossellini muestra un último plano general del cadáver del chico, sostenido por su hermana en composición de Pietà. Al fondo, pasa un autobús. La iluminación natural del plano iguala fondo y figura. El cineasta centra su atención sobre el movimiento de la ciudad, sobre la vida que continúa impertérrita, impasible al horror de un niño que se quita la vida.

Simav filma el deambular de Omar por las calles desiertas de una ciudad arrasada. En el vacío de Homs, en el silencio sepulcral del asedio, solo interrumpido por las bombas, Omar representa la vida. Simav, que lo ha perdido todo en la guerra, le sigue muy de cerca y le encuadra a su altura, deteniéndose cuando él se detiene, acercándose cuando él se acerca, manteniéndolo en el centro de la imagen porque él es la imagen. Con sus alegres trotes entre guijarros y ruinas, que la cineasta filma siempre desde atrás, consciente de que marca el camino, el niño simboliza la posibilidad de un futuro, la frágil supervivencia de una sensibilidad pura incluso en el corazón mismo del horror.



9. A modo de conclusión

Si algo demuestran las 1001 imágenes con las que Ossama Mohammed viajó a Cannes en 2014 es que la iconografía del horror y la crueldad de nuestro presente fluye libremente por internet, alcanzando cotas de visibilidad viral. Registro poliédrico del horror en el que las imágenes devienen caos, donde se pierden las marcas de filmación. Imágenes pobres, que diría Hito Steyerl: esas que son apenas un recuerdo de sí mismas, que se integran en el magma digital sacrificando en el proceso su propia materialidad:

La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. Transforma la calidad en accesibilidad, el valor de exhibición en valor de culto, las películas en clips, la contemplación en distracción. La imagen es liberada de las criptas del cine y los archivos y empujada a la incertidumbre digital a costa de su propia sustancia¹

Esas 1001 imágenes, fragmentarias y *pobres*, caóticas y disgregadas, son las verdaderas imágenes del horror contemporáneo, como lo son las fotografías de Abu Ghraib (*S.O.P: Standard Operating Procedure*, Errol Morris, 2008) o las mugshots camboyanas que han devenido en único rastro visual de los desaparecidos en el genocidio. No solo son imágenes de los perpetradores, son imágenes que perpetran, y que ya no pueden ser tomadas inocentemente. No revelan el sentido del horror, más bien forman parte de su puesta en escena, de su (des)figuración. En ese sentido, son imágenes culpables, pero también son imágenes que pueden revelar algo, que pueden conformar un *contraarchivo* o servir de *contraimágenes* del horror. Y esto, más que del valor de la propia imagen, depende, como hemos visto, del trabajo que se realice con ella, del trabajo del cineasta, del montador, del hermeneuta.

El uso clásico de la imagen intolerable trazaba una línea recta entre el espectáculo intolerable y la conciencia de la realidad que éste expresaba, y de allí al deseo de actuar para cambiarla. Pero ese vínculo entre representación, saber y acción era una pura presuposición. De hecho, la imagen intolerable obtenía su poder de la evidencia de los escenarios teóricos que permitían identificar su contenido y de la fuerza de los movimientos políticos que los traducían en una práctica. El debilitamiento de esos escenarios y de esos movimientos ha producido un divorcio, que opone el poder anestésico de la imagen a la capacidad de comprender y a la decisión de actuar. La crítica del espectáculo y el discurso de lo irrepresentable han ocupado entonces la escena, nutriendo una suspicacia global respecto a la capacidad política de toda imagen. El escepticismo presente es el resultado de un exceso de fe. Nació de la decepcionada creencia de una línea recta entre percepción, afección, comprensión y acción. Una confianza nueva en la capacidad política de las imágenes supone la crítica de ese esquema estratégico. Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, lo decible y lo

¹ STEYERL, Hito (2014). "En defensa de la imagen pobre", en: *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 34.

pensable: y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto.²

Por la metodología utilizada, basada en la hermenéutica crítica de la imagen y el montaje como manera de pensar las imágenes, el recorrido propuesto se ha ido abriendo a nuevas cuestiones, dibujando una cartografía histórica de formas filmicas con las que el cine documental contemporáneo aborda la memoria y figuración del horror. Las obras analizadas plantean el cine documental como un terreno para la experimentación con las imágenes, la interpretación, el ensayo y la hibridación de soportes y poéticas, caracterizado principalmente por la inclusión autorreflexiva del cineasta en su obra. Así, el análisis planteado constata los efectos de los giros subjetivo y performativo en la figuración del horror y en la evolución del propio documental. Con todo, la dimensión performativa y de autorrepresentación va mucho más allá del medio y se intuye como una de las principales cuestiones para comprender la cultura contemporánea en su relación con la imagen y la tecnología digital. Por otra parte, todo esto no hace más que replantear las posibilidades y la propia ontología del documental contemporáneo. Desde el análisis de las imágenes del horror en el documental, esperamos que esta tesis sirva de humilde aporte para continuar pensando el cine de lo real en su relación no solo con el horror, sino con la memoria, la identidad, la política, o la tecnología, entre otras cuestiones.

Desde la perspectiva de la representación y memoria del horror, el análisis desplegado en estas páginas, por un lado, propone y describe cierta evolución histórica de las figuración del horror en el cine documental, desde una estética de la ausencia a una determinada *estética del límite*, dibujando una posible genealogía formal del archivo y el testigo en el cine e indagando en las resonancias filosóficas y ontológicas que todo ello propone para pensar el horror en la actualidad; por otro, a través del horror plantea un estudio transversal de las hibridaciones contemporáneas del documental en relación con la historia de las formas en literatura o pintura, analizando la mezcla de soportes, la filmación con teléfonos móviles, el trabajo de reapropiación y relectura del archivo, la correspondencia filmada, la dimensión performativa de la puesta en escena, la animación o el ensayo audiovisual, entre otras innovaciones formales. El resultado de la investigación se plantea así como base para continuar pensando las innovaciones del cine documental desde otras perspectivas de análisis: trabajando con fuentes primarias, con archivos visuales menos accesibles, con un acercamiento más profundo al trabajo del cineasta con las imágenes o prestando atención a cinematografías que no han sido exploradas en el recorrido propuesto.

Por otra parte, y aunque claramente esta tesis plantea más caminos abiertos que conclusiones cerradas, esperamos que nuestro estudio sirva de modesta contribución para la iconología del horror en el cine, sirviendo de aporte para una perspectiva estética en el estudio del cine documental en relación al horror.

² RANCIÈRE, Jacques (2010). *Op cit*, p. 102-103.

9.1. *La imagen que me ve mirar*

En varias ocasiones nos hemos referido al mito de Medusa como un relato esencial sobre la figuración y el efecto del horror. En la versión establecida del mito³, donde se relata la hazaña de Perseo, éste cuenta con la ayuda de varios objetos de procedencia divina, entre ellos el escudo reluciente como un espejo que le da Atenea y el casco de Hades que le hace invisible, con los que puede alcanza a decapitar a la Gorgona y huir sin ser visto. Son dos objetos que me parecen detalles cruciales para releer el mito desde la teoría de la imagen.

Siegfried Kracauer ya lo utilizaba en su teoría fílmica para explicar el papel del cine ante el horror. Frente a la visión intolerable del horror real, el cine, como el escudo reluciente de Atenea, permite al cineasta reproducirlo en imágenes:

La moraleja del mito es, desde luego, que no vemos, ni podemos ver, los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador; y que solo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia. [...]

Las imágenes del horror reflejadas en el espejo son un fin en sí mismo. Como tales instan al espectador a aceptarlas y así incorporar a su memoria el verdadero rostro de las cosas demasiado horribles como para ser contempladas en la realidad. Al ver las hileras de cabezas de terneros o los montones de cuerpos humanos torturados de los films realizados en campos de concentración nazis, rescatamos al horror de su invisibilidad, de los velos del pánico y la imaginación.⁴

El escudo, en efecto, refleja el horror, esto es, *produce* una imagen. Pero la imagen del horror, lejos de ser un fin en sí mismo, se abre a lo real y se cierne sobre el espectador, no reproduce el horror en su apariencia, sino que plantea una distancia, una equivalencia. Siguiendo a Rancière:

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que, a su vez, la altera.⁵

El casco de Hades, por su parte, confiere invisibilidad a su portador. Permite mirar sin ser visto. La clave de lectura del mito reside aquí, en evitar la mirada, en el horror —el de la mirada petrificante de Medusa, pero también el de la decapitación— ante el que se interpone una distancia en la que la imagen constituye un límite (límite que, como hemos apuntado, solo completa su sentido en la transgresión). La imagen es el medio, permite *decapitar* el horror sin

³ FRAZER, James George. (1921). "Apollodorus, The Library, translated by Sir James George Frazer", libro 2.4 en: *Theoi Classical Text Library*, recuperado de: <http://www.theoi.com/Text/Apollodorus2.html>

⁴ KRACAUER, Siegfried (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, p. 373-374.

⁵ RANCIÈRE, Jacques (2010). *Op cit*, p. 94.

ser mirado por el monstruo de vuelta. Como hemos apuntado ya, el de la mirada petrificadora de Medusa es en realidad el mito que ilustra al sujeto observado por la mirada del otro, esto es, devenido en objeto, en imagen. Convertirse en una estatua de piedra no es más que devenir imagen. Figurativamente, el de Medusa es el mito de *una forma que mira al que la mira*.

En el pasaje de su fenomenología del ser dedicado a la mirada⁶, Jean-Paul Sartre explica cómo la percepción visual, más o menos probable aunque sea incierta, de una forma humana relativamente cercana ya subvierte o reordena nuestro dominio del espacio. Percibimos a otro ser que lo ocupa, que también lo domina, que puede vernos. Jacques Lacan citaba este mismo pasaje en su seminario para explicar la anamorfosis y la mirada, aunque matizaba que esa mirada del Otro que Sartre describe pertenece, en realidad, a la dimensión de lo imaginario:

La mirada se ve —precisamente, la mirada de la que habla Sartre, la mirada que me sorprende y me reduce a la vergüenza, ya que éste es el sentimiento que él más recalca. La mirada que encuentro es algo que pueden hallar en el propio texto de Sartre— es, no una mirada vista, sino una mirada imaginada por mí en el campo del Otro.⁷

Me veo verme. Partiendo de este axioma, Lacan trata de dilucidar el componente imaginario de la visión y la mirada. El ejemplo que el psicoanalista francés tomaba de la pintura para ilustrar esta idea era *Los embajadores* de Hans Goldbein el Joven (*Jean de Dinteville y Georges de Selve*, 1533). El cuadro presenta una forma extraña y deforme en primer plano que desconcierta al espectador. Solo si es observada desde cierto ángulo, deformándola mediante anamorfosis, se deja ver una calavera. Para Lacan, este objeto equivale a la representación del sujeto anonadado, atrapado por su propia mirada.

Porque el secreto de este cuadro —cuyas resonancias y parentesco con las vanitas evoqué antes—, de este cuadro fascinante que presenta, entre los dos personajes engalanados y rígidos, todas las cosas que recuerdan, en la perspectiva de la época, la vanidad de las artes y las ciencias, se revela en el momento en que, alejándonos un poco, lentamente, hacia la izquierda, volvemos luego la vista, y descubrimos lo que significa el objeto mágico que flota. Refleja nuestra propia nada, en la figura de la calavera. Empleo, por lo tanto, la dimensión geométrica de la visión para cautivar al sujeto —relación evidente en el deseo que, sin embargo, permanece enigmático.

Lacan describe así el funcionamiento de la mirada como un juego entre la transparencia y la opacidad. La figura de la calavera, en el cuadro, se sitúa en un espacio intermedio entre la imagen y el sujeto, haciendo patente su distancia, conformándose como una forma que mira desde un espacio recóndito e inaccesible, que al hacerse opaco desfigura la propia imagen evidenciando su carácter de pantalla; una forma, en definitiva, que de alguna manera está prefigurando la propia mirada del observador. Un sujeto presa de su propia mirada hecha

⁶ SARTRE, Jean-Paul (2004). *El ser y la nada*, Barcelona: Losada, p. 162-190.

⁷ LACAN, Jacques (2010), *El seminario, libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, p. 91.

imagen, como el fotógrafo reflejado en el ojo del caballo en *Vals con Bashir*, como Anwar Congo revelándose ante el dispositivo reflexivo de *The act of killing*.

Volviendo al mito que nos ocupa, y para concluir: también la Gorgona es una forma que parece prefigurar la mirada del observador. La propia representación de la criatura en la forma de *gorgoneion* suele plasmar una mirada que se dirige directamente hacia los ojos del que la mira, que parece brotar de la imagen y atraerla hacia la suya. Es común verla representada con grandes ojos de enormes pupilas que se clavan en el observador, que desafían la mirada. De ahí que los *gorgoneion* fueran utilizados en la cultura griega como amuletos apotropaicos, colocados en las puertas de las casas para alejar los males.

Sin entrar en la cuestión del deseo, que guía la reflexión lacaniana, aunque reformulando su axioma, encontramos aquí el rastro de una forma, quizás un motivo visual propio de la representación del horror: el de *la imagen que nos ve mirar*.



Bibliografía

- ADORNO, Theodor (1990). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus
- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos
- (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pretextos
- ALONSO MARCHANTE, José Luis (2014). *Menéndez, rey de la Patagonia*. Santiago de Chile: Catalonia
- ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- (2014). “El ‘giro afectivo’. Emociones, subjetividad y política”, en: *deSignis*, nº24: *Emociones en la nueva esfera pública*, p. 245-254
- (2014). “(Auto)biografía, memoria e historia”, en: *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre la Memoria*, nº 1, marzo de 2014, p. 70
- AUDE, Signoles (2008). “Sabra and Chatila”, en: *Online Encyclopedia of Mass Violence*. Recuperado de: <http://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/document/sabra-and-chatila>
- AUMONT, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós
- (2014). *Límites de la ficción*. Barcelona: Shangrila
- AUSTIN, John L. (1962). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós
- BARTHES, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
- (1994). “La muerte del Autor”, en: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós
- BARTRA, Roger (2007). *Territorios del terror y la otredad*. Valencia: Pre-textos
- BAUDRILLARD, Jean (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI
- (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós
- (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama
- BAZIN, André (1977) *El cine de la crueldad*. Bilbao: Mensajero D.L.

— (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp

BENAVENTE, Fran (2009). “Jean Rouch: puentes y caminos”, en: *Pack Jean Rouch*. Barcelona: Intermedio, p. 43

— (2017). *El héroe trágico en el western. El género y sus límites*. Sevilla: Athenaica

BENJAMIN, Walter (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus

— (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal

— (2008). “Sobre el concepto de historia”, en: *Obras I, vol. II*. Madrid: Abada

— (2008). “Parque central”, en: *Obras I, vol. II*. Madrid: Abada

BONNAUD, F. y VIVIA A. “Jean-Luc Godard - Histoire(s) du cinéma”, en: *Les Inrockuptibles*, 21 de octubre de 1998. Recuperado de: <https://www.lesinrocks.com/1998/10/21/cinema/actualite-cinema/jean-luc-godard-histoires-du-cinema-11230570/>

BOYLE, Deirdre (2014). “Finding the missing picture: the films of Rithy Panh”, en: *Cineaste*, summer 2014, p. 28-32

BRUZZI, Stella (2006). *New documentary*. London: Routledge

BURUCÚA, José Emilio y KWIATKOWSKI, Nicolás (2014). *Cómo sucedieron estas cosas: representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz

BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós

CALVEIRO, Pilar (2007). “La experiencia concentracionaria”, en: LIDA et al (Comp.). *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de estado*. México D.F.: El Colegio de México, p. 187-203

CARROL, Noël (1990). *The Philosophy of Horror*. London: Routledge

— (2015). “Paradoxes of the Heart: The Philosophy of Horror Twenty-Five Years Later: An Interview by Caetlin Benson-Allott”, en: *Journal of Visual Culture*, vol. 14(3), pp. 339

CATALÀ, Josep María y CERDÁN, Josetxo (2007). “Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy”, en: *Archivos de la Filmoteca*, No. 57, p. 6-25

CATOGGIO, Maria Soledad (2010). “La última dictadura militar argentina (1976-1983): la ingeniería del terrorismo de Estado”, en: *Online Encyclopedia of Mass Violence*. Recuperado de: <http://www.sciencespo.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/node/2943>

CERCAS, Javier (2016). “El problema de Lanzmann”, en *El País Semanal*, 13 de febrero de 2016. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2016/02/08/eps/1454934543_564956.html

CHANAN, Michael (2007). “El documental y el espacio público”, en: *Archivos de la Filmoteca*, 57, p. 68-99

CHEVALIER, Jean (1986) (Dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder

COMOLLI, Jean-Louis (2002). *Filmar para ver*. Buenos Aires: Simurg

COROMINAS, Joan (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos

COSTA, Jordi (2013). “Lo real, lo irreal y lo animado: el cine de animación ante el desafío del realismo”, en: CUETO, Roberto (Ed.). *Animatopía, los nuevos caminos del cine de animación*. San Sebastián: Donostia Zinemaldia, p. 147-161

CRENZEL, Emilio (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI

CRIBB, Robert (2010). “Genocide in Indonesia, 1965-1966”, en: *Journal of Genocide Research*, vol. 3, n°. 2, p. 219-239

CRISÓSTOMO, Raquel (2011). *De ratones y héroes. Una aproximación cultural a Maus*. Ediciones Marmotilla

DANEY, Serge (1998). *Perseverancia*. Buenos Aires: El amante

DE BAECQUE, Antoine (2005) (Comp.). *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós

— (2011). *Camera Historica: the century in cinema*. New York: Columbia University Press

DE LAS CASAS, Bartolomé (2006). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Medellín: Universidad de Antioquia.

DE SOUSA DIAS, Susana (2012). “Natureza morta, de Susana de Sousa Dias (declaraciones recogidas por Miguel Armas)”, en: *Lumière, Cinéma du Réel: Susana de Sousa Dias (I)*. Recuperado de: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_01.php

— (2012). “48, de Susana de Sousa Dias (declaraciones recogidas por Miguel Armas)”, en: *Lumière, Cinéma du Réel: Susana de Sousa Dias (II)*, recuperado de: http://www.elumiere.net/exclusivo_web/reel12/sousa_02.php

DELAGE, Christian (2013). *Caught on Camera: Film in the Courtroom: from the Nuremberg Trials to the Trials of the Khmer Rouge*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press

DELEUZE, Gilles (1995). *Conversaciones, 1972-1990*. Barcelona: Pre-Textos

— (2015). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós

DELGAUDIO, Sybil (1997). “If truth be told, can ‘toons tell it? Documentary and animation”, en: *Film History*, 9:2, p. 192-193

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós

— (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.

— (2015) *Sortir du noir*. Paris: Les éditions de minuit

DOMÍNGUEZ, Vicente (2014). *The Horror! The Horror! Variaciones sobre Apocalypse Now!*, Barcelona: Rema y Vive

DUNLOP, Nick (2006). *The lost executioner. A journey to the heart of the killing fields*. New York: Walker PC

EHRlich, Nea (2011). “Animated documentaries as masking”, en: *Animation Studies Online Journal*, vol. 6. Recuperado de: <https://journal.animationstudies.org/category/volume-6/nea-ehrllich-animated-documentaries-as-masking/>

ELSAESSER, Thomas (2008). “Holocaust memory as the epistemology of forgetting: re-wind and postponement in *Respite*”, en: EHMANN, Antje y ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?* Köln: König Books, p. 56-68

ETCHESON, Craig (2005). *After the killing fields: lessons from the Cambodian genocide*. Londres: Praeger

FAROCKI, Harun (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra

FEIN, Esther B. (1991). “Holocaust as a cartoonist's way of getting to know his father”, en: *The New York Times*, 10 de diciembre de 1991. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/1991/12/10/books/holocaust-as-a-cartoonist-s-way-of-getting-to-know-his-father.html>

FELMAN, Shoshana (1991). “In an era of testimony: Claude Lanzmann’s Shoah”, en: *Yale French Studies*, 97, *50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology, Part 2: 1980-1998* (2000), pp. 103-150

— (2002). *The scandal of the speaking body. Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*. Standord: Stanford University Press

FERNÁNDEZ PALMERAL, Ramón. (2007). “El Guernica de Picasso nada tiene que ver con el bombardeo de Guernica”, en: *Letralia*, año XI, nº 161. Recuperado de: <https://letralia.com/161/articulo07.htm>

FILLOL, Santiago (2016). *Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch*. Santander: Shangrila

FONT, Domènec (2001). “Jean-Luc Godard y el documental”, en: *Anàlisi*, 27, p. 91-100

FONTAINE ROUSEAU, Alexandre (2014). “Panser/Penser ses plaies / Eau argentée, Syrie autoportrait d'Oussama Mohammad et Wiam Simav Bedirxan”, en: *Inventer le langage*, 169, oct-nov 2014, p. 18

FOUCAULT, Michel (1996). “Prefacio a la transgresión”, en: *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós

FRAZER, James George. (1921). “Apollodorus, The Library, translated by Sir James George Frazer”, en: *Theoi Classical Text Library*, recuperado de: <http://www.theoi.com/Text/Apollodorus1.html>

FRIGOLÉ REIXACH, Joan (2003). *Cultura y genocidio*. Barcelona: Universitat de Barcelona

FRODON, Jean-Michel (Ed.) (2010). *Cinema & the Shoah. An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*. Albany: State University of New York Press

GARCÍA LÓPEZ, Sonia (2013). “La huella ausente: los vasos comunicantes de la animación y el documental”, en: CUETO, Roberto (Ed.). *Animatopía, los nuevos caminos del cine de animación*. San Sebastián: Donostia Zinemaldia, p. 163-173

GAUTHIER, Guy (2013). “El documental narrativo. Documental/ficción”, en: *Revista online Cine Documental*, 7. ISSN: 1852-4699. Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/gauthier_el%20documental%20narrativo_n7.pdf

— (2015). *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Armand Collins

GODARD, Jean-Luc (1998). “Le cinéma n’a pas su remplir son rôle”, en BERGALA, Alain (Ed.). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 1984-1998*. Paris: Cahiers du cinema

HAGGITH, Toby (2015), “Restoring and completing German Concentration Camps Factual Survey (1945/2014), Formerly Known as Memory of the Camps”, en: *The Journal of Film Preservation*, nº 92, pp. 95-101

- HANCOCK, Ian (2004). "Romanies and the Holocaust: a reevaluation and overview", en: STONE, Dan (Ed.). *The Historiography of the Holocaust*. New York: Palgrave, p. 383-396
- HIRSCH, Marianne (1997). *Family frames: photography, narrative and posmemory*. Londres: Harvard University Press
- HONESS ROE, Annabelle (2009). *Animating documentary*. PhD dissertation. University of Southern California
- (2011). "Absence, excess and epistemological expansion: towards a framework for the study of animated documentary", en: *Animation: an interdisciplinary journal*, 6(3), p. 215-230
- (2013). *Animated documentary*. London: Palgrave Macmillan
- KABA, Fethi (2013). "Hyper-realistic characters and the existence of the uncanny valley in animation films", en: *International Review of Social Sciences and Humanities*, vol. 4, nº. 2, p. 188.195
- KAUFMAN, Debra (2008). "How they did it: Waltz with Bashir", en: *StudioDaily*, 18 de diciembre de 2008. Recuperado de: <http://www.studiodaily.com/2008/12/how-they-did-it-waltz-with-bashir/>
- KEENAN, Thomas y WEIZMAN, Eyal (2015). *La calavera de Mengele. El advenimiento de una estética forense*. Barcelona: Sans Soleil
- KERNER, Aaron (2011). *Film and the Holocaust: new perspectives on dramas, documentaries and experimental films*. London: Continuum
- KIMMELMAN, Michael (1991). "Review/Art; Examining how 'Maus' evolved", en: *The New York Times*, 27 de diciembre. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/1991/12/27/arts/review-art-examining-how-maus-evolved.html>
- KOHAN, Martín (2004). "La apariencia celebrada", en: *Punto de vista*, n. 78, abril de 2004, p. 24-30
- KOZA, Roger (2007). "Entrevista a Nicolás Prividera, director de M", en: *Con los ojos abiertos*, 25 de julio de 2007. Recuperado de: <http://www.conlosojosabiertos.com/entrevista-a-nicolas-prividera-director-de-m/>
- KRACAUER, Siegfried (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós
- KRIGER, Judith (2012). "Finding pleasure in the imperfection: Yoni Goodman", en: *Animated realism. A behind the scenes look at the animated documentary genre*. Massachusetts: Elsevier Inc
- KRISTEVA, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI

- LACAN, Jacques (2010), *El seminario, libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós
- LAMY-RESTED, Élise (2015). “Corps-vidéo. Essai d’une interprétation d’Eau argentée”, en: *Chimères*, 2015/1 (n°85), p. 107-112
- LANDESMAN, Ohad y BENDOR, Roy (2011). “Animated recollection and spectatorial experience in *Waltz with Bashir*”, en: *Animation: an interdisciplinary journal*, 6(3), p. 1-18
- LANGER, Lawrence L. (1991). “A fable of the Holocaust”, en: *The New York Times Book Review*, 3 de noviembre de 1991. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/books/98/12/06/specials/spiegelman-maus2.html>
- LANZMANN, Claude (2011). *La liebre de la Patagonia*. Barcelona: Seix Barral
- LEDO, Ramiro (2009). “Reseña de *Respite*”, en: *Blog&Docs*, 4 de marzo. Recuperada de: <http://www.blogsandocs.com/?p=323>
- LINDEPERG, Sylvie (2009). “Suspended lives, revenant images. On Harun Farocki’s film *Respite*”, en: EHMANN, Antje y ESHUN, Kodwo (Eds.). *Harun Farocki: Against what? Against whom?* Köln: König Books, p. 28-34
- LINDEPERG, Sylvie (2016) *Noche y niebla: un film en la historia*. Buenos Aires: Prometeo Libros
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2007). *La pantalla global*. Barcelona: Editorial Anagrama
- LOCARD, Henri (2005). “State Violence in Democratic Kampuchea (1975 - 1979) and Retribution (1979 - 2004)”, en: *European Review of History*, vol. 12, n° 1, p. 134
- LOSILLA, C. y MONTERDE, J.E. (Eds.). *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*, Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón
- LOZANO, Álvaro (2010). *El holocausto y la cultura de masas*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina
- LUSZTIG, Irene (2013). “The fever dream of documentary: a conversation with Joshua Oppenheimer”, en: *Film Quarterly*, 67 (2), p. 50-56
- LYOTARD, Jean-François (2015). “Idea de un filme soberano”, en: *LaFuga*, 17. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/idea-de-un-filme-soberano/751>
- MÄLKSOO, Lauri (2001). “Soviet Genocide? Communist Mass Deportations in the Baltic States and International Law”, en: *Leiden Journal of International Law*, 14(4), p. 757-787.

- McPHERSON, Poppy y MUONG, Vandy (2014). "Sculpting an Oscar nominee", en: *The Phnom Penh Post*, 3 de marzo de 2014. Recuperado de:
<https://www.phnompenhpost.com/lifestyle/sculpting-oscar-nominee>
- MONTERO, José Francisco (2013). "The act of killing: deslizamientos de la Mirada, emergencia del horror", en: *Miradas de cine*. Recuperado de: <http://miradas.net/2013/09/actualidad/the-act-of-killing.html>
- MORAG, Raya (2013). *Waltzing with Bashir. Perpetrator trauma and cinema*. Londres: I. B. Tauris
- NANCY, Jean-Luc (2006). *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu
- NAVIA, José Manuel (2010). "Acercas de la eterna (y feliz) confusión en torno a la fotografía", en: *Revista Litoral*, n. 250: *Escribir la luz. Fotografía y Literatura*
- NICHOLS, Bill (2010). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press
- NIETZSCHE, Friedrich (2013). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*. Madrid: Biblioteca nueva
- NINEY, François (2002). *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre la realidad documental*. México DF: UNAM
- PAGNOUX, Elisabeth (2001). "Reporter photographe à Auschwitz", en: *Les Temps Modernes*, vol. 56, n° 613, p. 84-108
- PANH, Rithy (2008). "La parole filmée. Pour vaincre la terreur" En: *Le cinéma de Rithy Panh* (Edición doble DVD + libro). Paris: Editions Montparnasse
- PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama
- PAREDES, Alejandro (2004). "La Operación Cóndor y la guerra fría", en: *Universum (Talca)*, 19(1), 122-137. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000100007>
- PAYÁ LÓPEZ, Pedro (2015). "Auschwitz en Bergen-Belsen: la figura del testigo y los discursos cinematográficos sobre los campos en la inmediata posguerra, 1945-1948", en: *Historia y Política*, 34, pp. 297-325
- PHAY, Soko (2014). "L'Image manquante de Rithy Panh. Le cinéma comme expérience de l'Histoire", en: *Écrire l'histoire*, 13-14, p. 157-167. Recuperado de:
<https://journals.openedition.org/elh/493>
- PIEDRAS, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós

PILARCIK, Neko (2008). "Ari Folman on *Waltz with Bashir*", en: *FilmMonthly*, 31 de diciembre de 2008. Recuperado de:

http://www.filmmonthly.com/interviews/ari_folman_on_waltz_with_bashir.html

PINTO VEAS, Ivan (2007). "Abbas Fahdel, director de *Homeland (Irak year zero)*", en: *laFuga*, 19. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/abbas-fahdel-director-de-homeland-irak-year-zero/842>

PINTOR IRANZO, Ivan (2005). "Vagabundeos iniciáticos: el nomadismo en el cine". Comunicación. *Congreso Internacional de Cine Europeo Contemporáneo*. Recuperado de: http://www.ocec.eu/pdf/2005/pintor_ivan.pdf

— (2007) "En los límites del vagabundeo. Pervivencia del Nuevo Cine Alemán: Wim Wenders, Werner Herzog, Volker Schlöndorff", en: MONTERDE, J.E. y LOSILLA, C. (Eds.). *Paisajes y figuras: perplejos. El Nuevo Cine Alemán (1962-1982)*, Valencia: Festival Internacional de Cine de Gijón, p. 155-176

— (2009). "Yo bombardeé Beirut...". En *Cultura/s La Vanguardia*, 18 de febrero de 2009, p. 26-27

PLANTINGA, Carl (2005). "What a documentary is, after all", en: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 63, No. 2, p. 105-117

— (1987). "Defining documentary: fiction, non-fiction, and projected worlds", en: *Persistence of Vision*, 5(1), p. 44-54

PRIVIDERA, Guido. "Marta Sierra", en: *El INTA durante la última dictadura, 1976-1983* [Recurso web]. Recuperado de: <http://laintervencion.inta.gob.ar/index.php/caso/marta-sierra/>

RADCLIFFE, Ann (1826). "On the Supernatural in Poetry", en: *New Monthly Magazine*, volumen 16, n°1, pp. 145-152, recuperado de http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe_sup.pdf

RANCIÈRE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós

— (2010). "Lo intolerable de las imágenes", en: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial

— (2011). *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías

— (2012). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual

RENOV, Michael (Ed.) (1993). *Theorizing documentary*. New York: Routledge

RENZI Eugenio y SCHWEITZER, Ariel (2009) "A la realidad por la animación. Entrevista a Ari Folman", en: *Cahiers du Cinema España*, n°20, febrero 2009

RHODES, Henry T.F. (1956). *Alphonse Bertillon: Father of Scientific Detection*. New York: Abelard-Schuman

ROLLET, Sylvie (2011). *Une étique du regard: le cinéma face à la catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann

ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero (Eds.) (1998) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra

ROOSA, John (2006). *Pretext for mass murder*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press

RUIZ, Paula Arantzazu (2016). *De los teatros anatómicos a 'Oh! Uomo', de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi: una arqueología de la mirada médica del cuerpo*. Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra. Recuperada de: <http://hdl.handle.net/10803/402100>

— (2016). “Operar el fotograma: intervenciones en el género del cine médico del Novecento y la Primera Guerra Mundial en *Oh! Uomo*, de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi”, en: *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, p. 81-92

SALVADÓ CORRETGER, Glòria (2012). *Espectres del cinema portuguès contemporani*. Lisboa: Instituto Camões y Leonard Muntaner

SALVADÓ CORRETGER, Glòria y BENAVENTE, Fran (2013). “¿Existe el cine portugués contemporáneo? Historia y fantasma entre imágenes”, en: *Archivos de la Filmoteca*, 71, p. 97-116

SÁNCHEZ, Sergi (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine digital*. Oviedo: Universidad de Oviedo

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2001). “Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah”, en: *Revista Brasileira de História*, v.21 n°42, p. 283-302

— (2009). “Iconografías del horror. En busca de una ausencia”, en: *Debats*, n°103, p. 102-109

— (2012). “Disparos en el guetto. En torno a la migración de las imágenes de archivo”, en: *Secuencias*, n. 35, p. 31-58.

— (2014). “El mudable semblante de las víctimas. Imágenes de la aflicción en Camboya (1975-2013)”, en: *Pasajes*, 44, pp. 120-135

— (2016). “Las imágenes de los perpetradores, los artefactos de los perpetradores: el archivo nómada en Tuol Sleng (S-21)”, en: *Revista de Estudios sobre el Genocidio*, año 8, vol. 11, p. 93-106.

— (2016). “El eslabón perdido de las imágenes en el genocidio camboyano: en torno a *La imagen perdida* (Rithy Panh, 2013)”, en: *Secuencias: revista de historia del cine*, 43-44, p. 51-71.

— (2017). *Miradas criminales, ojos de víctima: imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

SÁNCHEZ-NAVARRO, Jordi (2013). “Una verdad en dibujos: autobiografía, crónica y memoria histórica en la animación”, en: CUETO, Roberto (Ed.) *Animatopía, los nuevos caminos del cine de animación*. San Sebastián: Donostia Zinemaldia, p. 105-117.

SÁNCHEZ DURA, Nicolás (2000). “Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger”, en: SÁNCHEZ DURA, Nicolás (Ed.). *Ernst Jünger. Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universitat de Valencia.

SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI

SARTRE, Jean-Paul (2004). *El ser y la nada*, Barcelona: Losada.

SAXTON, Libby (2008). *Haunted images: film, ethics, testimony and the Holocaust*. London: Wallflower Press.

SCHEFER, Raquel (2008). *El autorretrato en el documental: figuras / máquinas / imágenes*. Buenos Aires: Catálogos

SIBILIA, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SONTAG, Susan (2002). “Ernst Friedrich, *War against war* (1924)”, en: *The New Yorker*, 9 de diciembre de 2002.

— (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara

SOUTO, Mariana (2015). “Susana de Sousa Dias y los fantasmas de la dictadura portuguesa”, en: *Cinema Comparat/ive Cinema*, vol. III, nº6, p. 47-51.

SPIEGELMAN, Art (2012). *Metamaus*. Barcelona: Random House Mondadori

— (2014). *Maus, relato de un superviviente*. Barcelona: Reservoir Books. SUCASAS, Alberto (2016). “El pensamiento cinematográfico de SHOAH (Claude Lanzmann, 1985)”, en: BOUSO et al. (Eds.). *La pantalla ficticia: literatura y tecnologías de la comunicación*. Madrid: Sial Pigmalión, p. 111-162

SULEIMAN, Susan Rubin (2006). *Crises of memory and the second world war*. Cambridge: Harvard University Press.

SUSIGAN, Cristina (2016). “Os desastres da guerra: iconología política do sofrimento”, en: *Hist. R., Goiânia*, 21 (2), may-ago, p. 62-79

TEN BRINK, Joram y OPPENHEIMER, Joshua (Eds.). *Killer images*. London: Wallflower press.

TORNER, Carles (2005). *Shoah, cavar con la mirada*. Barcelona: Gedisa

VANWESENBEECK, Iclal (2017). "Film review: Homeland: Iraq Year Zero", en: *Review of Middle East Studies*, 51(2), p. 253-255

VERTOV, Dziga. "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo (Extracto del ABC de los kinoks)", en: ROMAGUERA y ALSINA (Eds.) (1998) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra

VV.AA. "Hiroshima notre amour. Cahiers du cinéma 97, july 1959 (extracts)", en: HILLIER, Jim (Ed.) (1985) *Cahiers du cinéma. 1950s Neo-Realism, Hollywood, New Wave, vol 1*. London: Routledge, British Film Institute, pp. 59-72.

VV.AA. (2015). *A 40 años del Cóndor*. Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del Mercosur, recuperado de: <http://www.raadh.mercosur.int/wp-content/uploads/2015/11/A-40-a%C3%B1os-del-C%C3%B3ndor.pdf>

WAJCMAN, Gérard (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.

— (2001). "De la croyance photographique", en: *Les Temps Modernes*, vol. 56, n°613, p. 46-83

WARD, Paul (2011). "Animating with facts: the performative process of documentary animation in *The ten mark* (2010)", en: *Animation: an interdisciplinary journal*, 6 (3)

WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores

WELLS, Paul (1998). *Understanding animation*. London: Routledge

WIEVIORKA, Annette (2006). *The era of the witness*. New York: Cornell University Press.

WITEK, Joseph (2004). "Imagetext, or, Why Art Spiegelman Doesn't Draw Comics", en: *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, 1(1), p.40. Recuperado de: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/witek/index.shtml

YADIN, Orly (2005) "But is it documentary?", en HAGGITH, Toby y NEWMAN, Joanna (Eds.). *Holocaust and the moving image. Representations in film and television since 1933*. London: Wallflower Press.

ZYLBERMAN, Lior (2017). "Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio", en: *Culturas*, 11, p. 141-157.