

Segundo Congreso Internacional de Ciencias Humanas "Actualidad de lo clásico y saberes en disputa de cara a la sociedad digital". Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, 2022.

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

Zylberman, Lior.

Cita:

Zylberman, Lior (2022). *‘Nunca comprenderán que yo también tenía corazón’*. Sobre el testimonio del victimario en el cine documental. Segundo Congreso Internacional de Ciencias Humanas "Actualidad de lo clásico y saberes en disputa de cara a la sociedad digital". Escuela de Humanidades, Universidad Nacional de San Martín, San Martín.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/2.congreso.internacional.de.ciencias.humanas/361>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eoQd/QTb>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

“Nunca comprenderán que yo también tenía corazón”¹

Sobre el testimonio del victimario en el cine documental

Lior Zylberman
CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio-Universidad Nacional de Tres de
Febrero
liorzylberman@gmail.com

Resumen

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

Cine Documental; Perpetrador; Testimonio; Confesión; Responsabilidad.

Presentación

Me propongo indagar las características del testimonio del perpetrador en el cine documental efectuando un mapeo por diversas producciones. Para llevar adelante esa tarea, trabajé una posible tipología colocando atención en la matriz narrativa de sus testimonios y los modos de responsabilidad que allí se exponen. En ese sentido, presentaré dos grandes polos o formas audiovisuales que oscilarán entre la entrevista –más ligada a brindar información “objetiva”²– y el trabajo de confesión –ámbito donde el perpetrador medita sobre su subjetividad–. El trabajo de confesión lo sugiero para diferenciar el uso que se le suele dar al término confesión –al cual se suele recurrir para caracterizar la palabra del perpetrador (Payne, 2008)– y para pensar aquellos pocos momentos –al menos en el cine documental– donde este actor admite su responsabilidad, toma conciencia de la dimensión de su crimen y se asume como perpetrador. A lo largo del trabajo, seguiré lo que Alberto Sucasas ha denominado

¹ Última oración escrita por Rudolf Höss, comandante de Auschwitz, en sus memorias (Höss, 2009, p. 179).

² Entiendo que en este contexto la objetividad como tal no existe. Utilizo el término objetivo no como forma de explicación de la realidad “tal cual es” sino como un modo narrativo más superficial, en el cual se brindan datos y el sujeto no se implica, en clara oposición a la reflexión sobre su propia subjetividad que se alcanza en el “trabajo de confesión”.

“hermenéutica de la sospecha” (Sucasas, 2019), sustentándose esta en la posición de escucha e interpretación que se debe tener ante el testimonio del perpetrador. En efecto, mientras que una vez creadas las condiciones para escuchar el testimonio del sobreviviente éste es aceptado –yendo, en todo caso, desde la confianza hacia la sospecha–, el del victimario siempre pareciera partir desde la sospecha hacia, y en forma condicional, la confianza: en tanto testigo, afirma lo que vio y escuchó, pero sobrevuela la sospecha en sus palabras ya que testimoniar entrañará para él implicarse o inculparse.

El testimonio, estudiado tanto desde su dimensión narrativa (Sarlo, 2005) como ética (Laub, 1992), ha quedado asociado al tipo de relato que ofrece la víctima o el sobreviviente-víctima sobre su experiencia pasada (Wieviorka, 2006). Por lo tanto, si se puede pensar también el relato que efectúa el victimario como un testimonio, la diferencia radicará en reparar cómo se implica en dicho relato; es decir cómo se ubica en el proceso y cómo tramita su responsabilidad. Esto último es, quizá, el elemento más significativo que diferencia un testimonio del otro ya que es la acción –u omisión– del victimario la que genera a la víctima y no la inversa. Por otro lado, no toda narración de lo visto o actuado presupone una confesión, para alcanzar ello, como luego se verá, el victimario no solo debe mensurar su participación en las acciones sino también dar cuenta, tomar conciencia, de su responsabilidad; en otras palabras, asumirse como victimario.

La entrevista, territorio de la objetividad

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

En este primer polo podemos encontrar la miniserie documental *The World at War* (Jeremy Isaacs, 1973/4), el largometraje *The Memory of Justice* (Marcel Ophüls, 1976), *Worse Than War* (Mike DeWitt, 2009), *Interrogating a torturer* (Rodrigo Vazquez, 2011), *Brother number one* (Anne Goldson y Peter Gilbert, 2011), *The Conscience of Nhem En* (Steven Okazaki, 2008), *Enemies of the People* (Thet Sambath, Rob Lemkin, 2006) y *Facing Genocide: Khieu Samphan and Pol Pot* (David Aronowitsch y Staffan Lindberg, 2010). En todos estos títulos, el victimario se remite a ofrecer un relato general, descriptivo y con una matriz narrativa “desvinculante”; es

decir, el victimario describe como si no hubiera participado en los hechos, como si no poseyera responsabilidad alguna por sus propias acciones.

El retrato

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

Aquí encontramos títulos como *Im toten Winkel - Hitlers Sekretärin* (Othmar Schmiderer y André Heller, 2002), *Ein Deutsches Leben* (Christian Krönes, Olaf Müller y Roland Schrotthofer, 2016), en los cuales se ofrecen los retratos de Traudl Junge y de Brunhilde Pomsel, secretarias de Hitler y Goebbels respectivamente. Sus relatos se estructuran de manera similar presentando una matriz narrativa parecida; en estos, las mujeres se concentran en la cotidianeidad de sus vidas durante el nazismo, sus trabajos junto a sus jefes y sus recuerdos durante la guerra. Al momento de abordar la temática del Holocausto, las dos apelan a un relato análogo: su desinterés por la política, la oportunidad de un buen trabajo y su total desconocimiento de los crímenes hasta la finalización de la guerra. Mientras que Junge y Pomsel se relatan por fuera del proceso genocida, el retrato de Anwar Congo que presenta Joshua Oppenheimer en *The Act of Killing* (2012) transita en la vereda contraria. Aquí, acudiendo a la recreación de los modos de matar en el marco del genocidio perpetrado en Indonesia en la década de 1960, Congo se implica –incluso con orgullo– en los crímenes. Una senda similar, aunque con propuestas estéticas más austeras y sin el despliegue de la obra de Oppenheimer, recorren *Terra de ninguém* (Salomé Lamas, 2012), *El mocito* (Jean de Certeau y Marcela Said, 2011) y *Le vénérable W.* (Barbet Schroeder, 2017). Las tres películas bucean por la subjetividad de tres personas controversiales: un mercenario al servicio de la CIA y la Policía Nacional española entre otros “clientes”, la primera; un hombre que en su juventud sirvió de mozo en los centros de detención de la dictadura chilena de la DINA y la CNI, la segunda; un monje budista que alienta el odio contra los musulmanes, la tercera. Otro retrato de gran potencia es *Hafners Paradies* (Günter Schwaiger, 2007). Aquí el retratado no es un “gran victimario” sino el antiguo SS Paul Maria Hafner, quien durante la Segunda Guerra Mundial se ofreció como voluntario en las Waffen-SS para ser formador de reclutas y activo participante en los campos de concentración de Buchenwald y Dachau.

El trabajo de confesión

En el último polo, coloco el “trabajo de confesión”, para pensarlo parto de la noción de “trabajo elaborativo” del psicoanálisis; es decir, el proceso en el cual “el analizado integra una interpretación y supera las resistencias que ésta suscita [...], se trataría de una especie de trabajo psíquico que permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos” (Laplanche & Pontalis, 1996, p. 436). Esta perspectiva se complementa con la función de la confesión en la justicia que describe Michel Foucault (2014); es decir, no se trata de que el acusado afirme la comisión del crimen sino también que ponga de relieve su yo. Como afirma el autor francés, en el siglo XIX salió a la luz “la cuestión del sujeto criminal”, y la confesión, en el marco de la justicia, puede ser entendida bajo esta sentencia: “no te limites a decirme lo que has hecho sin decirme al mismo tiempo y por su intermedio quién eres” (Foucault, 2014, p. 233). El trabajo de confesión, entonces, no es sino una “cuestión de la subjetividad”: confesar no solo implica contar sobre el crimen, sino también contar sobre uno mismo, comprendiendo, en consecuencia, quién se es. Por eso se trata de un trabajo, de interpretar y comprender sus propias acciones, dimensionar los alcances y volverse responsable. El trabajo de confesión es, en cierto sentido, una tarea arriesgada y elusiva para el victimario, no solo en términos subjetivos sino también legales: al asumirse responsable, al implicarse, entraña la posibilidad de judicializar su testimonio. En este trabajo, el victimario debe asumir su responsabilidad, reconocerse como victimario y comprender que las consecuencias de sus actos no solo tienen efectos en/sobre el pasado sino también sobre el presente y el futuro.

De este modo, *To See If I'm Smiling* (Tamar Yarom, 2007), *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) y *Z32* (Avi Mograbi, 2008) son tres documentales que presentan trabajos de confesión, soldados que participaron –en forma activa o pasiva– de matanzas y que se arrepienten de sus actos. En las tres películas –y también lo hace Suon en *Enemies of the People*– todos los protagonistas parecen pedir perdón por sus actos: se asumen como responsables y solicitan perdón por lo cometido. Ahora bien, ¿ante quién piden el perdón? ¿quién debiera ser el sujeto que perdona? Si bien en *Z32* el protagonista lo solicita a su novia –que se lo niega–, en las tres películas israelíes pareciera que es a la cámara a la cual se le solicita el perdón; con ello, ¿se puede pensar que, al mirar sobre el eje de la lente, se le está solicitando al espectador su perdón? ¿Puede el espectador dar el perdón? ¿De ser así, de qué tipo sería? ¿Alcanza este cuando no está la víctima para perdonar –ya sea porque está ausente o porque es la víctima fatal de los actos del victimario–?

A modo de cierre

En el recorrido efectuado en la presentación me propuse mapear diversos niveles y características del testimonio del victimario en el cine documental. El objetivo radicó en poder distinguir las diversas maneras en que el victimario ha dado su testimonio en el cine documental sugiriendo diversos niveles de implicación, desde lo descriptivo hacia lo más personal, de lo “objetivo” hacia lo subjetivo, reparando al mismo tiempo en las formas visuales. Este trabajo tuvo un carácter exploratorio antes que ofrecer conclusiones férreas; por lo tanto, el camino no concluye aquí.

Bibliografía y referencia bibliográficas

Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Höss, R. (2009). *Yo, Comandante de Auschwitz*. Barcelona: Ediciones B.

Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1996). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

Laub, D. (1992). An Event Without a Witness. En S. Felman & D. Laub (Eds.), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Nueva York: Routledge.

Payne, L. A. (2008). *Unsettling accounts*. Durham: Duke University Press.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sucasas, A. (2019). Manifestaciones encubridoras: Testimonio escrito y testimonio audiovisual en el victimario. En A. Ferrer & V. Sánchez-Biosca (Eds.), *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos* (pp. 253-272). Barcelona: Bellaterra.

Wieviorka, A. (2006). *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press.