

## Documental performativo y memoria

Violeta Almenar Pertejo\*

### INTRODUCCIÓN

La performance es una ritualización cuya repetición en diferentes momentos históricos posee el poder de producir cambios. En la definición que le otorga Yael Zaliasnik a este concepto, no sólo debemos hablar de instancias artísticas (o consignadas a un espacio artístico), sino que una manifestación anual de recuerdo de las víctimas de la dictadura en Uruguay, la marcha del silencio, puede ser interpretada así, atendiendo a que posee elementos de performance, de *teatralidad*, de ritualización, y a que, además, tiene una voluntad performativa, es decir, la de provocar cambios respecto al devenir de una memoria que las víctimas de aquella dictadura consideran que se empobrece.<sup>1</sup> El sentido de *teatralidad* se entiende de forma amplia aquí, tanto, que podríamos empezar a considerar las grabaciones de los juicios de Nuremberg o de los juicios a las Juntas argentinas, atendiendo a los elementos de *teatralidad* que el espacio judicial y la grabación fueron solidificando en su representación, y añadir que lo que se *ponía en escena* no era sino la elaboración de una memoria entorno a una idea de justicia posible, de la misma manera que hoy, analizando estos elementos, es que sabemos que ***El triunfo de la voluntad (1935)*** de Leni Riefenstahl necesitó de una inmensa *puesta en escena* para convocar ideológicamente a los alemanes. ¿Realidad documentada, documental o ficción?

El lugar de enunciación, del que parte este artículo, es que relacionar los elementos que caracterizan la performance y performatividad con el documental y con el documental testimonial, sirve para ir colocando obstáculos a una naturalización de la mirada, haciendo énfasis en la visualidad como hecho social, es decir, en su carácter social y construido, de la misma manera que, en la performance clásica, existe un “pacto previo”, por el cual, el elemento de *teatralidad*, de artificialidad y del *extrañamiento* del que habla Brecht,<sup>2</sup> es el mecanismo que obliga al espectador a sentirse ajeno a la obra y reforzar, así, su papel de espectador (a la vez que sirve al propósito de la performance, es decir, iluminar esas zonas de poder de los discursos que no estamos acostumbrados a identificar). En este sentido, las contribuciones que, desde los años noventa, está haciendo el postfeminismo en favor de que cualquier tipo de identidad sea despojada de los atributos naturales que le conferimos a la hora de interrogarnos sobre ellas, creemos

---

\* Licenciada en Historia por la Universidad de Valencia, y Magíster de Cine Documental de la Universidad de Chile. Mail: violetapertejo@hotmail.com

1 Las referencias a la performance que tomamos vienen todas del trabajo realizado por Yael Zaliasnik en Zaliasnik, Andrea. “Reflexividad y performatividad de los actos de memoria en el cuadragésimo aniversario del Golpe en Chile”. *A contracorriente*. Vol. 12, Nº 3, 2015.

2 Ibid.

que ayudan a pensar la representación documental despojada también de cualquier relación natural o unidireccional con *la realidad*.<sup>3</sup>

De este marco teórico es del que, finalmente, se deriva el concepto de performatividad, tal como la empleamos, en el presente artículo, para ser enfrentado a las difíciles relaciones entre documental y memoria. La performatividad, en el documental, la definimos, aquí, como esa capacidad de transformación de la realidad que nos rodea, a partir de la representación consciente de estar participando artificialmente de un juego de identidades, donde el uso de la ficción y la imaginación, relacionando un pasado y un presente, ilumina relaciones de poder. ¿Cómo? Convocando ritualizaciones, ecos, recreaciones, repeticiones. Atendiendo a esos elementos generales de la performance es que el documental argentino *Los Rubios (2003)* de Albertina Carri pudo ser considerado como un documental performativo. El desdoblamiento de Carri, y la recreación de una *actuación* dentro de la película, ponían al descubierto el enfrentamiento entre ella y la memoria de sus padres. De esta forma, la *puesta en escena* de la artificialidad de su identidad, incidía en la artificialidad del discurso de la memoria, la de sus padres, y nos hacía sospechar del mismo, iluminando finalmente, a través de un proceso de desnaturalización, las relaciones de poder que enfrentaban memoria y posmemoria.<sup>4</sup>

¿Cuáles son, por tanto, los alcances de estos ejercicios de ritualización, recreación o repetición a los que nos enfrentamos en relación con la memoria del horror? Una frase de Rithy Pahn, citada múltiples veces, concentra el sentido de nuestros esfuerzos. Al encarar las entrevistas al máximo responsable del centro de interrogaciones y ejecuciones de los jemeres rojos entre 1976 y 1979, (que debía, además, dar cuenta de estos crímenes, ante un proceso judicial), Rithy Pahn expresa así la situación ante la que se encuentra:

---

3 Las referencias a la performatividad en el documental las tomamos de Stella Bruzzi en Bruzzi, Stella. *New Documentary. A critical introduction*. Londres, Routledge, 2000. Esta autora defiende que, en el documental, no puede hacerse una distinción entre narrativa documental y *realidad narrada*, puesto que ésta última no puede entenderse sino como una puesta en escena, es decir, como una realidad actuada, y en este sentido, es que todo documental puede ser entendido como una performance. Tanto Stella Bruzzi como Yael Zaliasnik están recogiendo las aportaciones de Judith Butler que, en los años noventa, criticó al feminismo clásico por entender que éste recurría a un algo pre-social, naturalizado (como es la noción de sexo establecida en parámetros binarios) para seguir distinguiendo entre cuerpos que importan y cuerpos abyectos. En este sentido, Judith Butler empezó a considerar que nuestra identidad sexual no era sino un mundo en el que “todos actuamos performativamente”, es decir, en base a un juego de citas, más como reflejo de un entorno social, que como resultado de una identidad previa asociada al sexo, y se preguntaba si acaso podemos comprender “la realidad” de los cuerpos fuera de las características de inteligibilidad que nos otorga el discurso. Sin entrar a debatir si la realidad existe o no, lo cierto es que esta performatividad puede aplicarse a otras identidades, y así lo hemos considerado respecto al tema de la memoria, yendo más allá, por tanto, de las aportaciones hechas por Stella Bruzzi. Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 1990. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona, Paidós, 2002.

4 Hemos optado, aquí, por definir la performatividad, en el documental, no como una tipología cerrada, sino como un recurso transversal susceptible de ser usado en cualquier documental, adaptando la crítica que realiza Stella Bruzzi a Bill Nichols en Bruzzi, Stella. Op. Cit.

La verdad se me puso de manifiesto cruelmente: yo me había convertido en el instrumento de este hombre; de alguna manera, en su consejero; su entrenador (...). La palabra de Duch era una cantinela, un juego con lo falso. Ese juego cruel, “una epopeya” imprecisa. Con mis preguntas yo había participado en su preparación para el proceso. (...) Pero el punto flaco de Duch era precisamente no conocer el cine, no creer en sus repeticiones, en sus ecos.<sup>5</sup>

En base a este dilema, es que el primer objetivo del presente artículo será interrogarnos sobre diferentes mecanismos que han servido para convocar una memoria del horror a la hora de contribuir a una performatividad de la memoria, y el segundo será considerar los ejercicios de teatralidad y recreación, en el caso del trabajo con testimonios, como otro mecanismo más, interrogándonos sobre su funcionamiento, sobre todo, en la obra de Rithy Pahn.

### LA PARADOJA DE LA MEMORIA PERFORMATIVA Y LA CONVOCATORIA DE UNA MEMORIA DEL HORROR

Son muchos los autores que hablan de que actualmente asistimos a una época de *boom* o irrupción de la memoria (que se basaría en la proliferación e intensificación de los discursos que, en torno a la memoria, se producen en múltiples ámbitos, académicos, artísticos y sociales), donde las producciones audiovisuales son una de las figuras más visibles. Lo interesante de estas interpretaciones que traemos aquí, es que todas relacionan directamente este fenómeno amplio y en gran parte inabarcable, con la irrupción concreta, en cada país, de una profusión de aniversarios y conmemoraciones.<sup>6</sup> Este otro fenómeno, el de la *conmemoración*, nos remite directamente a una de las funciones que Ricoeur atribuye a la ideología: “la función de integración”, cuyo riesgo fundamental es el que creemos que estos autores intentan señalar. Ricoeur habla de que los elementos de ritualización, convención o esquematismo aplicados a la memoria, y la prolongación en el tiempo de esta “función de integración”, que se realiza apoyándose en la función de la “ideología como legitimización de la autoridad”, pueden fácilmente encaminarse hacia una domesticación del recuerdo y terminar finalmente en un falseamiento de la realidad.<sup>7</sup> El término “ritualización” empleado por Ricoeur es interesante. Resulta que, a partir de *ritualizaciones*, es que la memoria es convocada históricamente. Esto nos habla de su carácter dinámico. El otro elemento que se deriva de su interpretación, es que, si en realidad estamos interesados por una profundización en la memoria, es conveniente realizar un esfuerzo a contracorriente de ese proceso de domesticación y naturalización de la misma, y en favor de la convocatoria de múltiples memorias en disenso y en construcción.

---

5 Pahn, Rithy y Bataille, Christophe. *La Eliminación*. Barcelona, Anagrama, 2013, pp 310-312.

6 Para el contexto europeo y estadounidense hemos considerado: Todorov, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2000; Nora, Pierre. *Pierre Nora en les lieux de mémoire*. Santiago, Lom, 2009; Traverso, Enzo. “Historia y memoria”. Franco, Marina y Levin, Florencia (comp.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós, 2007; y Huyssen, Andrea. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, FCE-Instituto Goethe, 2002. Para el contexto chileno ver Zaliasnik, Yael. Op. Cit; y Richard, Nelly. *Crítica de la memoria*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.

7 Ricoeur, Paul. *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires, Editorial Docencia, 1984, pp 92-94.

En este sentido, Pierre Nora lanza una pregunta a lo que él definió muy ampliamente como “lugares de la memoria”. Al encontrarnos ante uno de estos “lugares de la memoria” deberíamos preguntarnos ¿Es este un lugar que sirve sólo para recordar, o es acaso un lugar que además invita a actuar?<sup>8</sup> Esta diferenciación nos estaría hablando, para el segundo caso, de un lugar relacionado con la memoria que posee rasgos performativos, es decir, que sirve para performar algo. Yael Zaliasnik lanza esta misma pregunta, respecto a las performances artísticas relacionadas con la memoria, de la siguiente manera: preguntémosnos si podemos incluir, cada una de estas performances, dentro de una memoria que se mueve en la repetición de lo mismo, que no produce cambios, una memoria como recuerdo pasivo, o bien, dentro de otro tipo de memoria, una memoria como sinónimo de búsqueda, una memoria activa o que activa mecanismos de transformación en los sujetos, a partir de procesos de auto-reflexión que están ligados a la concientización respecto a situaciones presentes, y que tienen que ver con nuestras prácticas culturales, sociales y políticas, es decir, una memoria que implica un real agenciamiento de la misma. De nuevo este segundo caso estaría hablando de la posibilidad de una performatividad de la memoria.<sup>9</sup>

En el caso del “cine de memoria”<sup>10</sup> y del documental que da cuenta de un pasado de horror, nos atrevemos a considerar un rasgo añadido a los ejemplos anteriores (que comparte con la literatura testimonial y a aquellos “lugares de la memoria” que tratan el tema de la violencia, la desaparición, o la tortura), y es que normalmente trazan un recorrido de búsqueda de una imagen ausente, *l'image manquant (2013)*, por citar el título de la última película de Rithy Pahn. Es decir, se enfrentan a lo que Primo Levi nos explicó: la política del exterminio habría sido también la de exterminar cualquier resto, prueba, imagen, en favor de convertir esos sucesos en algo increíble para las generaciones coetáneas y futuras.<sup>11</sup> La misma política aplicada a la palabra. *Lo innombrable, lo indecible*, se trasladaría al testimonio y a su imposibilidad de enfrentar todos los restos de pudor en la memoria de un ser avasallado. ¿Cómo considerar entonces esta ausencia de una imagen si se produce paradójicamente en un contexto de sobre-abundancia de las imágenes relacionadas a la memoria? El debate que enfrentó a Jean Luc Godard y Lanzmann, y al que posteriormente se sumó Didi-Huberman, no deja de remitir a esa paradoja a la que hacemos referencia entre ausencia y sobre-explotación de la imagen en relación con la memoria del horror, pero ahora debemos ser capaces de enfrentarlo a la paradoja de la memoria performativa.

Godard, en su obra *Historie(s) du cinema (1985)*, afirmaba que el cine había faltado a su cita con la realidad al no haber sido el testigo de Auschwitz, y creía, entonces, que todas las imágenes del cine de alguna manera nos debían recordar a esa culpa. Es por ello, que su montaje combinando dos imágenes de archivo en extremada suspensión temporal, pretendía ser una representación fantasmal de esa condena. De alguna manera, lo que intentaba provocar es una doble visión ante cualquier imagen, tras las ruinas de la cual, siempre estaría Auschwitz. Frente a él, Lanzmann, en cambio, consideraba que cualquier imagen de archivo, no podría hacer nunca justicia a las atrocidades cometidas bajo el régimen nazi y, por ello, su cámara debía centrarse en el

---

8 Nora, Pierre. Op. cit

9 Zaliasnik, Yael. Op. cit

10 Este concepto es empleado aquí siguiendo a Zylberman, Lior. “Ante la imagen ausente. Exploraciones de la subjetividad en el cine de no ficción”. *Doc On-line*, N° 17, 2015, pp.100-127.

11 Levi, Primo. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona, El Aleph, 2002.

testimonio. “Es necesario” le imploraba Lanzmann al testimonio, casi disculpándose, en ***Shoah (1985)***. Era necesario no rendirse a la imposibilidad de la palabra del testimonio, porque cualquier otra imagen o una imagen de archivo no sería más que un producto, un derivado, y aquello en cambio, debía ser un acontecimiento original que diera continuidad al acontecimiento de la Shoah.

Contextualizando este debate, debemos volver a hablar de ese *boom* de la memoria<sup>12</sup> y considerar que la oposición explícita de ambos autores a la miniserie televisiva ***Holocausto (1978)***, como después sería a ***La lista de Schindler (1993)*** de Spielberg, nos muestran que su esfuerzo era el ir a contracorriente de una deriva general de la memoria susceptible de ser domesticada, en base a la convención y el esquematismo a los que aludía Ricoeur. En este sentido, es que podemos afirmar que espectacularización de la memoria y monumentalización de la misma (es decir, la memoria como un proceso de cierre, que cierra, como un candado) pueden ser considerados como dos fenómenos confluyentes en un mismo proceso y no contradictorios. La deriva del neoliberalismo respecto a la sobre-producción de imágenes, al voyerismo analógico y digital, la sobre-explotación de la memoria y también del testimonio, naturalizaría, en el espectador, una sensación de que hablar de memoria es estar hablando del pasado, y no en un absoluto presente. Así pues, la decisión de Lanzmann de no emplear el archivo se debe a que convencionalmente la imagen de archivo incluye mecanismos que colocan la memoria en una rueda nostálgica, el espectador esquematiza esa imagen rotulándola como pasado, se defiende fácilmente de ella, y la sacude lejos de él. La decisión de Lanzmann, entonces, pasaba por defender un absoluto presentismo, y relacionar un tiempo pasado y presente, con base a un testimonio que como cuerpo había vivido ambos momentos, colocándolo en una arquitectura espacial sobre la que preguntarnos si había cambiado o no. En realidad, con una mecánica absolutamente opuesta, Alain Resnais, en ***Noche y Niebla (1955)***, conseguía formular la misma pregunta: ¿no es este, el espacio que nos rodea, el mismo donde pudo darse Auschwitz? En conclusión, ¿no debemos empezar a ver la fantasmalidad del horror en los espacios en que nos movemos?

Invitar a una auto-reflexión que convoque una memoria a ser relacionada con nuestro entorno, su arquitectura, sus imágenes, y nuestras prácticas sociales, culturales y políticas, entra para nosotros dentro de la categoría de una performatividad de la memoria. Ahora bien, ¿qué ocurre, si esa invocación a lo fantasmal es repetida una y otra vez? En este contexto, tal como lo expresa Rancière, es que creemos que debemos entender la postura de Didi-Huberman:<sup>13</sup>

(Hay un uso) inflacionista de la noción de irrepresentable y de toda una serie de nociones a las cuales ésta se conecta fácilmente: lo irrepresentable, lo impensable, lo intratable, lo irredimible, etcétera. En efecto, este uso inflacionista hace caer bajo el mismo concepto y rodea de un mismo aura de terror sagrado toda clase de fenómenos, de procesos y de nociones que van desde el

---

12 Huyssen se refiere a éste, en los siguientes términos: “Los discursos de la memoria se intensificaron en Europa y en los Estados Unidos a comienzos de la década de 1980, activados en primera instancia por el debate cada vez más amplio sobre el Holocausto (que fue desencadenado por la serie televisiva Holocausto y, un tiempo después, por el auge de los testimonios) y también por una larga serie de cuadragésimos y quincuagésimos aniversarios de fuerte carga política y vasta cobertura mediática” Huyssen, Andrea. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México, FCE-Instituto Goethe, 2002, pp 14-15.

13 Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo, Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Planeta, 2004.

interdicto mosaico de la representación hasta la Shoah, pasando por lo sublime kantiano, la primitiva escena freudiana, (...) y que transforma los problemas de regulación de la distancia representativa en problemas de imposibilidad de la representación.<sup>14</sup>

Así pues, entendemos que la posición de Didi-Huberman es la de considerar que ese recurso a la *fantasmalidad* puede acabar convirtiéndose también en una imagen-mercancía, es decir, que, en su repetición, el espectador aprenda a interpretarla en un solo sentido y que no funcione ya involucrando otras relaciones posibles que podría poner en marcha. Por tanto, la exhortación que hace en favor de volver a imaginar *lo inimaginable* en cada nueva etapa histórica es, en realidad, también un esfuerzo por ir de nuevo a contracorriente de una simplificación de la memoria. Al proponer quitarle el *aura mística* a estas nociones de *lo inimaginable*, *lo ominoso*, *lo innombrable*, (o *lo indecible* al que se enfrentaba Lanzmann), Didi-Huberman considera que los mecanismos de Godard y Lanzmann, sirven a una convencionalización de la memoria, puesto que, si esta memoria es incapaz de enfrentarse discursiva o moralmente a *un aura*, es inerte.<sup>15</sup> En este contexto, su propuesta de indagar en los huecos de las imágenes, en las condiciones históricas en que fue posible la realización de las imágenes de archivo y qué ocultan y cómo han llegado hasta nosotros, le hacen interpretar este archivo desde un punto de vista flexible y, además, inicia en el espectador la idea de que siempre nos encontramos ante un régimen de la mirada construido, es decir, un régimen de visualidad, que ha operado y sigue operando en nosotros, a la manera en que Harun Farocki nos hace reflexionar en *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra (1988)*, es decir, poniéndonos ante la paradoja de preguntarnos cómo estamos mirando.<sup>16</sup>

Llegados a este punto, es que creemos necesario añadir, a estos intentos por contribuir a una memoria performativa, el recurso a usar la performance en el documental. De hecho ya habíamos considerado, en la performance, esa especie de *pacto de descreimiento* que se producía entre el espectador y la obra, si se quiere entre lo que se muestra y quien lo ve, y que distanciaba al espectador de lo que veía. Pues bien, consideremos también, el uso de la performance, en el documental, como otra forma de llegar a esa misma

---

14 Rancière, Jacques. "S'il y a de l'irreprésentable". *Le Genre humain*, N° 36, 2001. Citado en Didi-Huberman, Georges. Op. cit. pp 229.

15 Se nos ocurre, por ejemplo, que la pregunta sobre la memoria performativa, podría formularse sobre esa especie de *cine de memoria fantástico* que ha empezado a operar en España, a partir, del *Laberinto del Fauno (2006)*, o de *Pan Negro (2010)*. ¿Puede finalmente esa tendencia acabar desligando la relación entre presente e invocación a lo fantasmal, haciendo que lo fantasmal acabemos por relacionarlo sólo con el pasado? Interpretamos que la invocación a lo fantasmal de estas dos películas aún intentan dar cuenta del sentido punzante de la violencia pero que, sin embargo, lo fantasmal ha sustituido finalmente, por completo, la posibilidad de representación del horror.

16 Casualmente, fue el estreno televisivo de la serie *Holocausto (1978)*, el que llevó al descubrimiento de las fotografías aéreas del campo de Auschwitz sobre las que Didi-Huberman y Harun Farocki realizan sus obras. Esto podría obligarnos a considerar que existen elementos performativos igualmente en películas a las que no hemos incluido en nuestra selección de autores. Sin embargo, tal como planteamos el concepto de performatividad de la memoria en este artículo, creemos que este punto controversial no conlleva ninguna variación de nuestro punto de enunciación y nos remitimos a dar cuenta de que este existe, y de que Yael Zaliasnik lo aborda para nosotros satisfactoriamente en su tesis. Zaliasnik, Yael. *Estrategias de elaboración de la/s memoria/s de la dictadura en algunas expresiones de teatralidad contemporáneas en Chile y Uruguay*. 2012 (Tesis no publicada pero que puede consultarse en <http://dspace2.conicyt.cl/handle/10533/93774>).

apelación que hacen Didi-Huberman o Farocki a preguntarnos sobre el régimen de mirada en el que nos encontramos. Lo paradójico del mecanismo de la performance será, entonces, que su voluntad performativa sólo pueda expresarse recurriendo a repeticiones. En este sentido, es que creemos necesario analizar el funcionamiento de estos ejercicios, en la película de Albertina Carri, *Los Rubios (2003)*. Lo que hacía el doble de Carri, era recrear ciertas repeticiones que podemos comprender que se pueden producir normalmente en alguien que se lanza a la búsqueda de la memoria de sus padres desaparecidos: realizaba entrevistas a mucha gente que había conocido a sus padres, intentaba trabajar con ese material y se sonreía cuando hablaban de los pasajes más solidarios o emotivos de sus padres, se planteaba dudas respecto a la militancia de sus padres, repetía pasajes sacados de su propio diario, etcétera. Hacer actuarlos, interrumpirlos, volver a repetirlos, nos distanciaba, por tanto, de lo que estábamos acostumbrados a ver y, en este sentido, nos permitía interrogarnos por la manera en que habíamos naturalizado anteriormente la construcción de esa memoria. Nos ayudaba a ver, por tanto, los elementos de performatividad que actuaban en su identidad, y a ésta, no como algo natural sino como una especie de juego de citas que podían ser recreados. El recurso a la performance era así el único mecanismo capaz de enfrentar una memoria monumentalizada, y era el dispositivo cinematográfico el que había hecho posible imaginar ese combate, es decir, sus ecos, sus recreaciones. Esta posibilidad, en un género como el documental, donde no estamos normalmente acostumbrados a ver que también allí la *realidad narrada* es una *realidad actuada*, nos estaría hablando que la performance, en el documental, puede considerarse como otro mecanismo que sirve para colocarnos en un espacio de *espectador* de la memoria que contribuye una memoria performativa. “Enfrentar a la memoria a su propio mecanismo” o “me pregunto en qué se parece una cámara a una picana”, tal como expresaba el doble de Carri, eran las causas que habían puesto en marcha el documental.

En conclusión, si habíamos interpretado, en *Los Rubios (2003)*, que el instrumento de poner en escena la artificialidad de la identidad o del discurso, funcionaba como un proceso de desnaturalización de la identidad a la que no sabíamos que contribuíamos inconscientemente con nuestra voluntad de empatía hacia la memoria de los padres de Carri, como víctimas de la dictadura, nos tocaría entonces preguntarnos si esa voluntad de empatía con el testimonio se ha generalizado de una manera que igualmente va en contra de una performatividad de la memoria.

## CONVOCAR EL HORROR A TRAVES DEL TESTIMONIO

Por cierto los cuerpos viven y mueren; comen y duermen; sienten dolor y placer; soportan la enfermedad y la violencia y uno podría proclamar escépticamente que estos "hechos" no pueden descartarse como una mera construcción.

Judith Butler

Dentro de algunas consideraciones que ya hemos hecho respecto del cine de memoria, es el documental y sobre todo el documental testimonial (es decir aquel que emplea el testimonio para dar cuenta de un pasado traumático) el que seguramente aglutina una mayor cantidad de *naturalizaciones* sobre la relación entre memoria e imagen (o memoria y representación). A la incapacidad que tenemos para desligar binomios como

memoria-historia, cine-memoria, o memoria-pasado, se añade la de documental-realidad, testimonio-realidad, testimonio-pasado y finalmente testimonio-víctima.

Una de las primeras figuras que, respecto al testimonio, hizo un esfuerzo de desnaturalización fue Hannah Arendt. En el juicio a Eichmann (el primer juicio donde el testimonio sirvió como única prueba acusatoria), Hannah Arendt, culpó directamente al gobierno de Ben Gurión y a la estrategia del fiscal, de emplear una larga sucesión de testigos, involucrando nuestra empatía hacia esos testimonios, más que para enfrentar a un hombre condenado de antemano, para justificar la creación del Estado de Israel, como un pueblo *víctima*.<sup>17</sup> Cabría preguntarse entonces ¿fue ese juicio un acto performático y performativo entonces? ¿No fue, acaso el elemento de performance del juicio el que permitió a Arendt dar cuenta de una *puesta en escena* de una determinada elaboración de la memoria? Sería, entonces, posible empezar a comprender los elementos en común que tienen el juicio y el documental: la cámara inicia un proceso parecido al que inicia un juez, es decir, va a condicionar de alguna manera al testimonio, pues éste actuará en gran parte, como cree que de él se espera, no pudiendo actuar de otra manera y, más aún, es posible que, en nuestra forma de ver lo que vemos, le atribuimos a la cámara documental, una cierta condición de objetividad, como la que tendría un juez, es decir, lo visto, es ya una prueba, *objetiva*.

Lo cierto, es que, como defiende Annete Wierviorka, gran parte de esa mirada sobre el testimonio quedó paralizada, monumentalizada.<sup>18</sup> Y el documentalismo, en su mayor parte, también siguió la misma deriva: el cuerpo del testimonio sentado, centro de toda nuestra atención, sobre un fondo neutro, con ropaje oscuro y sobrio, sin detalles llamativos, nada individualizante en el pelo o en el cuello, luchando por elaborar un discurso emocional y coherente sobre el más absoluto silencio. Estas son las recomendaciones que realiza Patricio Guzmán, movido por un esfuerzo de empatizar la entrevista.<sup>19</sup> Sin embargo, el resultado que obtenemos, ante la pantalla, es que este ejercicio que se ha generalizado en el documentalismo testimonial, se asemeja a un esfuerzo de representación de un ethos universal del testimonio, en esa forma de observar los silencios del testimonio y la verdad en sus quiebres. Y esto, como apunta Jaume Peris, no libera la representación del testimonio del peligro de la memoria-monumento, puesto que en el proceso, al testimonio se le despoja de toda característica individualizadora y, por lo tanto, de las razones políticas que le llevaron a convertirse en víctima de, y además, el espectador pierde toda referencia a la arquitectura histórica de esa violencia y sus causas.<sup>20</sup> En conclusión, lo que se pierde, en definitiva, es la posibilidad de interpretar el testimonio desde el presente, si no es en sentido nostálgico, puesto que la memoria ha sido confinada a un espacio íntimo y emocional. Además, al

---

17 Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalem*. Barcelona, Lumen, 1963.

18 Wierviorka, Annette. *L'ère du témoin*. Paris, Plon, 1998.

19Guzman, Patricio. *Filmar lo que no se ve*. Santiago de Chile, Fidocs, 2013. Es cierto que Guzmán insiste en que ninguna de sus recomendaciones debe ser tomada al pie de la letra, y que frente a una vulgarización de la entrevista (un testimonio es empleado como medio simplemente, de forma que un personaje acaba la frase del otro), lo que propone es una perspectiva ética en que el documentalista debe saber que se encuentra ante personas en el documental y no ante personajes de ficción. Sin embargo, Guzmán, al hablar de esta pretensión ética que propone un sentimiento de empatía hacia el entrevistado, considera la entrevista como una forma de "confesión".

20 Peris, Jaume. *Historia del testimonio chileno: de las estrategias de denuncia a las políticas de memoria*. Valencia, Universitat de València, 2008.



presentarnos el conflicto central del testimonio, en el documental, como el de alguien que pide justicia, pero que de alguna manera sabemos que no lo logrará, la única pregunta que se nos presenta es ¿qué justicia hacer a lo injusticiable? ¿No es acaso posible que ese *injusticiable* tenga la misma categoría de lo *inimaginable* contra lo que se alzaba Didi-Huberman?

Desde nuestro punto de vista, lo que ha permitido que se haya generalizado tanto esta representación, es que en esta propuesta, hay una invocación a intentar que el documental trate de representar una *realidad* exterior a él que debe respetarse.<sup>21</sup> Esta apelación se produce más aún en el caso del trabajo con testimonios, como hacía Patricio Guzmán, pero, sin embargo, en esa invocación a considerar que debemos respetar la realidad del testimonio, lo que no estamos observando es que nuestras mismas preguntas parten de una noción naturalizada de interpelarlo, sobre todo, como una víctima. Respecto a este binomio testimonio-víctima, considerándolo desde Chile, año 2017, por ejemplo, el hecho de que hayamos dicho que este problema afecta al testimonio, en general, y que no es solo un problema del documentalismo, no significa que no existan grupos que reclaman precisamente dejar de ser re-victimizados. Por tanto, seguiría en suspenso “una petición de historia que no está siendo atendida” por usar el término de Pierre Nora,<sup>22</sup> y esto podría volvernos a hacer considerar por qué se suele relacionar documental performativo con estos grupos que realizan esa “petición de historia”. Pero esto, lo haremos más adelante, y por cerrar esta discusión, por ahora, sólo queremos puntualizar que cuando un testimonio felicita al director porque haya hecho un documental de las características que comentábamos, puede estar agradeciendo que el testimonio sea representado, visualizado, pero no por ello, debemos deducir que, en un contexto de sobreabundancia de la memoria, le esté felicitando por contribuir una memoria performativa, puesto que el documental puede estar siendo interpretado sólo como monumento, como recuerdo, o como instrumento informativo. En cuanto al entorno del espectador, esa generalización del binomio testimonio-víctima por parte del documentalismo, consideramos que, en cambio, puede ayudarlo, una vez terminado el visionado del documental, a la superación de las atrocidades cometidas por sus semejantes, porque el problema estaría acotado a que el testimonio arreglase los desajustes de su memoria íntima. En conclusión, esta ritualización, finalmente, conllevaría no sólo un proceso de simplificación de la memoria y el testimonio, sino que además puede incurrir en un falseamiento de la realidad.<sup>23</sup>

---

21 A ello podríamos añadir que las decisiones de realización del film, en qué espacio se grabará, cómo se coloca la cámara, si se moverá, etcétera, son decisiones casi siempre basadas representaciones que se han hecho con anterioridad, y que los recursos y tiempos de filmación contribuyen a esa representación del testimonio.

22 Nora, Pierre. Op. Cit.

23 Pongamos como ejemplo el documental israelí de Dana Doron y Uriel Sinai, ***Numbered (2012)***. Tras presentar a una serie de personajes que comparten la característica de conservar el número que les fue tatuado en los campos de concentración alemanes, seguimos en la vida normal a algunos y concluimos que las formas que han tenido de superar el trauma han sido diferentes pero exageradamente estereotipadas: los hay que han valorado su matrimonio por encima de todo, los hay que se dedican a ir de compras para rellenar el vacío de no tener familia. Cuando se les reúne en un espacio común a todos los que se ha encontrado, lo que allí se produce es una especie de sensación de fiesta, y cuando alguien muestra que, en vez de tener un tatuaje como el que se hacía a los judíos, tiene un tatuaje de los que se hacía por motivos políticos, los segundos llegan a recomendarle al primero que se lo borre. En este sentido, llegamos a entender que el régimen nazi, solo se caracterizaría por su antisemitismo sin ninguna otra referencia a los

El problema añadido que posee el trabajo con el testimonio, es lo que Judith Butler ha llamado “la paradoja del testimonio”. Según ella, esta paradoja se produce porque el testimonio, cada vez que habla, sistematiza el discurso primero que realizó, “lo cristaliza”, dice, y en esa cristalización, donde el grado de racionalidad se impone por sobre su memoria íntima del hecho pasado, la memoria sufriente íntima se mantiene intacta o suspendida, y se abandona en favor de una narración externa que podrá repetirse infinitamente.<sup>24</sup> Es decir, Judith Butler, está afirmando que a pesar de que la elaboración de la memoria personal es un proceso que se renueva en cada etapa histórica, el testimonio que se ha visto enfrentado a una situación de horror, está especialmente sometido a una sensación de pudor que le dificulta narrar su experiencia personal, por lo tanto, ésta se mantiene en suspenso, y en cambio, a la hora de comunicarse con otro, recurre a lo que ya se considera como aceptado en la memoria oficial, como a una especie de coraza que podrá repetir una y mil veces. De ahí podríamos inferir que la entrevista documental clásica ha luchado contra esta cristalización, en busca de los silencios y la emotividad del testimonio, como plantea el documentalismo tradicional, o bien, como hace Lanzmann, preguntándole al testimonio por los detalles más ínfimos e implorándole un esfuerzo que podríamos considerar casi *sobrehumano*.

En este contexto, es que vemos útil empezar a preguntarnos sobre el cuerpo y los elementos que rodean el cuerpo del testimonio, y ver qué alcances puede tener la performatividad en el documental, en relación con la repetición de un gesto, un movimiento, una postura, como propone la performance. Cuando Lanzmann coloca a un testimonio, volviendo a cantar como lo hacía de niño, o para otro, alquila una barbería para que vuelva a cortar el pelo como lo hacía bajo la supervisión alemana, lo que reproduce no es una acción concreta o esporádica, sino que está convocando acciones que debieron ser repetidas una y otra vez para que aquellas personas se salvaran de la muerte. Por tanto, se nos está hablando de la fuerza que el régimen nazi ejercía sobre los cuerpos, cómo sus acciones eran moldeadas, y en definitiva, que esas acciones eran performáticas en ellas mismas, pues eran producto del entorno y sirvieron para salvarse o no de la muerte. Nos describen, por tanto, una violencia sobre el cuerpo que ha sido interiorizada, reprimida y que está generalizada, y cuando esas acciones se representan en un presente, por lo tanto, somos capaces de ver esa arquitectura de la violencia funcionando sobre la repetición del cuerpo. Desde este punto de vista, podríamos empezar a traer ejemplos concretos en que el pasado se nos presenta mucho más claro a los espectadores a través de ejercicios conscientes de *actuación*. Me refiero a la capacidad que, poseen las recreaciones ejercidas, por ejemplo, en ***No es hora de llorar (1971)*** de Pedro Chaskel, respecto a los mecanismos de tortura, o en ***El botón de nácar (2015)*** de Patricio Guzmán, respecto a los mecanismos empleados para lanzar los cuerpos de desaparecidos al mar. Ambas creemos que tienen la capacidad de remover algo en el espectador, respecto a algo que antes no había visto o no había pensado. Más aún podríamos tener en cuenta el ejercicio que realiza José María Berzosa en ***Pinochet y sus tres generales (2004)***, y que finalmente ilumina la artificialidad que envuelve el discurso de los generales.<sup>25</sup>

---

motivos políticos que le llevaron a levantarse contra la República de Weimar.

24 Butler, Judith. *¿A quién le pertenece Kafka?* Santiago de Chile, Editorial palinodia, 2014.

25 Observando estos ejemplos, es que, como decíamos al principio, la performance, la hemos considerado como un recurso susceptible de ser empleado de muchas maneras y que suelen tener que ver con una necesidad de enfrentar la memoria. El propio Guzmán lo utiliza, por

En estos ejemplos, lo que podemos deducir es que el recurso a la performance y a la recreación posee un gran potencial en la creación de imágenes que desajusta nuestra domesticación de la mirada y, como decíamos, nos hace preguntarnos cómo ha llegado allí esa representación y cuál es la arquitectura que denuncia. Sin embargo, es inevitable añadir a estos ejemplos sobre todo, el gran logro del documental de las últimas décadas de poner en marcha una ficción para poder documentar otra cosa, como hizo Oppenheimer, en *The Act of Killing (2012)*. Tras nueve años investigando sobre el genocidio en Indonesia, el mecanismo de Oppenheimer de recurrir a la performatividad, en el documental, y hacer que los perpetradores de aquellas muertes reprodujesen, *actuasen*, el acto de matar, cómo habían hecho antaño, conseguía dar cuenta de que aquella impunidad era el espacio en que se movía el director casi cincuenta años después. En este sentido, existía la voluntad de que el film no se agotara en él mismo, e impulsaba a que el entorno de las víctimas apelase a estos victimarios. Y de hecho, a raíz de su proyección, se produjeron diversas declaraciones, desde el tribunal de la Haya, respecto a la represión de comunistas en Indonesia, y se produjo la desclasificación de documentos norteamericanos que demostraban su vinculación en estos hechos.<sup>26</sup>

Sin embargo, más que atender a estos espacios más amplios donde alcanza la performatividad de la memoria, lo que nos interesa, en este artículo, es considerar mayormente esa performatividad en relación con el entorno más inmediato del testimonio que participa en el documental, es decir, volviendo a aquella concepción del testimonio, que partía de la noción de considerarlo como una víctima que pide justicia aun sabiendo que no lo logrará. En este sentido, es que creemos que los ejercicios de performance que realiza Rithy Pahn, contribuyen a poner en marcha elementos que sirven para abordar este problema.

## LOS FILMS DE RITHY PAHN: DE LA PERFORMANCE A LA PERFORMATIVIDAD

Cuenta Sanchez-Biosca que Rithy Pahn llegó a la idea de rodar *S-21, la machine de mort Khmère rouge (2003)*, en un momento del rodaje de *Bophana, une tragédie cambodgienne (1996)* en que un preso y un ex-guardia se toparon por casualidad. El primero, que era pintor, Vann Nath, decidió enseñarle al segundo, los cuadros que había pintado sobre los horrores cometidos por los jemes rojos en la prisión s21, con el objetivo de ver si reconocía o no los hechos que allí estaban representados. El ex-guardia así lo hizo.<sup>27</sup> La recreación, la repetición, en este proceso, se basaría en el hecho de que pintar era precisamente la acción que le había salvado a Vann Nath de la muerte, porque sus cuadros agradaban al grupo de los jemes rojos que dirigían la prisión s21. Es decir, de nuevo nos encontramos en una acción performática por ella misma. Pero más aún, el dibujo, el cuadro, es decir algo *creado* por el pintor, habría puesto en marcha no solo el reconocimiento, por parte del perpetrador, de lo que ahí ocurrió, sino, sobre todo, un

---

ejemplo, cuando, en *La Memoria Obstinada (1997)*, hace recorrer un grupo instrumental reproduciendo uno de los himnos de la Unidad Popular, por la calle Ahumada, para grabar las reacciones de los que lo observan.

26 Sánchez-Biosca, Vicente. "Modos de mirar, actos de matar: miradas desde el nuevo siglo". Cueto, Roberto (ed.). *The act of killing: cine y violencia global*. Donostia-San Sebastián, Festival de Donostia-San Sebastián, 2016.

27 Sánchez-Biosca, Vicente. "Iconografía del horror: en busca de una ausencia". *Debats*, N° 103, 2014.

reconocimiento de cómo el pintor lo ha plasmado. Curiosamente, Van Nath, que siempre estuvo vendado, no fue el que pudo ver esas imágenes y luego recrearlas, lo que nos permitiría hablar de que lo que allí se produce es un reconocimiento de la memoria del pintor. Lo que este plasmó el pintor se basaba en los recuerdos de otros testimonios, de forma que lo que se produce es el reconocimiento de un recuerdo colectivo por parte de las víctimas que el pintor ha podido solidificar.<sup>28</sup> Es decir, toda esa incapacidad que posee el testimonio de comunicar una experiencia pudorosa o, dicho de otra manera, toda esa arquitectura de la violencia del exterminio y la tortura que iba en la línea de convertir en increíble aquella memoria, de pronto, se topa con la realidad de que un perpetrador reconoce la plasmación de la memoria íntima de varios testimonios, convertida en una pintura, en un ejercicio artístico.

A partir de esto, *S-21, la machine de mort Khmère rouge (2003)*, se presenta como la recreación, el *dibujo*, que ahora los guardias hacen del mismo paisaje de detención, del mismo pasaje de horror, a través de la instauración en aquel espacio de los movimientos y los gestos que realizaban siendo carceleros, y bajo las recomendaciones del pintor. La realización de esa performance corporal es seguramente el elemento más llamativo y novedoso para la filmografía documental, e introduce igualmente el hecho de estar reproduciendo unos movimientos que podemos imaginar en cualquier parte del mundo. Documentar a través de la creación de una ficción, ya habíamos dicho que es el gran logro que consigue Oppenheimer en *The Act of Killing (2012)*. Sin embargo, a diferencia de en la filmografía de Oppenheimer, en Rithy Pahn, es el gesto mecánico, rutinario el que se impera en los cuerpos, tal vez porque estos victimarios no son los cabecillas orgullosos de su pasado que se atreven a dejarse embaucar en una serie de escenificaciones exageradas. En este sentido, según Sánchez-Biosca es que podemos observar el “trauma del perpetrador”,<sup>29</sup> el cansancio de sus cuerpos y sus gestos, la carga de lo excesivo sobre un hombre, pero también la parte más importante de la performatividad para Derrida: la citacionalidad, la iterabilidad, es decir, la capacidad de un enunciado que en sí mismo no puede ser sino de estructura repetitiva, para encontrarse en diferentes espacios, pues esa es la característica que le otorga poder.<sup>30</sup> En tal consideración, el cine, al iniciar esta performance gestual, consigue en los pliegues de esa performance, acercarnos a comprender la naturaleza del acto irrepresentable, es decir, lo que hemos venido llamando *arquitectura de la violencia* sobre esos cuerpos de los carceleros.

Estas performances de personas que se están interpretando a ellos mismos, que repiten sus propios gestos y rutinas en la cárcel s21, convierten este “lugar de memoria” que se había hecho museo, en un lugar de memoria que no está vacío ni es estático. Las recreaciones de los ex-guardias son grabadas y posteriormente empleadas por Rithy Pahn, igual que hace Oppenheimer. Lo que hacía Oppenheimer, en *The Look of silence (2015)*, era mostrar estas grabaciones al hijo de las víctimas de aquellos cabecillas que habían recreado el acto de matar en *The act of Killing (2012)* y, de esta manera, empleaba estas grabaciones como un impulso a la apelación directa a esos victimarios. Sin embargo, a éste le ocurría lo mismo que al pintor de la cárcel s21: aquellos victimarios que realizaron esas performances de la represión, ocultan en la conversación todo lo que no está ya cristalizado. Al ocupar de pronto el rol de acusados, son incapaces

---

28 Ibid

29 Ibid

30 Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1989.

de decir nada que no facilite su defensa, y esto es lo que hace notar el pintor a Rithy Pahn y a los mismos carceleros. En tal caso, Rithy Pahn decide colocar una pequeña pantalla para mostrar estas mismas grabaciones de los movimientos repetitivos de los guardias, al máximo responsable de la cárcel s21, Duch, quien durante entrevistas de muchas horas con Rithy Pahn había conseguido sistematizar un discurso coherente. Era un discurso tan coherente, que por ello, es que Duch es considerado el alter-ego de Eichmann, y al mismo tiempo, Rithy Pahn temía que sus entrevistas le servirían de entrenamiento a Duch para enfrentar su proceso judicial. Sin embargo, la debilidad sorpresiva de Duch que, ante esas imágenes, no consigue ya tener respuestas, su risa nerviosa, delatan que, en realidad, Duch tiene un miedo atroz a lo que dice no temer, y al contrario del resto de preguntas que ha podido contestar, Duch se niega a seguir viendo las grabaciones y obliga a Rithy Pahn a quitarlas de su vista. En este sentido, es que Rithy Pahn, considera que ha logrado algo, ha encontrado un resquicio en el discurso de Duch, y, para ello, no ha necesitado las imágenes originales del horror cometido en la cárcel s21 durante el régimen de los jemerres rojos, esas imágenes que no existen, sino que lo ha logrado a través de esa magia del cine de apelar a las repeticiones, a los ecos, es decir, su capacidad de citar.

Basándonos en estos dos ejemplos, es que creemos que debemos reconsiderar si no es sólo la actuación la que es posible ligar a esa performatividad de la memoria, sino si es que el cine posee la capacidad de traer ante la cámara otros elementos, que formando parte de esa puesta en escena, colaboren en poder generar un algo no cristalizado. En este sentido, si es que Lanzmann empleaba la música o el espacio como un elemento que pone en marcha ese proceso de performance memorística, en sus films, Rithy Pahn posee una especial consideración por el espacio, y el recurso a estos elementos no debiera ser interpretada sólo como un punto de arranque, sino que posee una visión casi mística o budista hacia determinados objetos. Lo eran los cuadros del pintor de la cárcel s21, en el sentido de que era la plasmación de una memoria del testimonio, pero ahora esta necesidad de reconocimiento la solicita hacia otros objetos, sobre todo fotografías, que son consideradas por Sánchez-Biosca también como performáticas desde su propio origen. Es decir, se trata de las fotografías que convertían a una persona libre en prisionera de la cárcel s21, y por lo tanto, según el régimen de los jemerres rojos y según Duch, directamente en una persona culpable de conspiración y por tanto, condenada a muerte. Ante esto, lo importante es que Rithy Pahn considera que Duch les debe rendir cierto homenaje, tocando las fotos como prueba de reconocimiento de la existencia de unos seres con cuya vida acabó. Al realizar esto, es que Sánchez-Biosca considera estas secuencias como la filmación de un proceso de anagnórisis.<sup>31</sup> En resumen, este ejercicio incide en la capacidad del cine de colocar la imagen de una persona desaparecida en la misma estructura espacial donde se la hizo desaparecer, siendo que la víctima entonces es dotada de existencia, también en función de un reconocimiento visual por parte del perpetrador de esa desaparición. En este sentido, es que estas secuencias cumplen con las características de la imagen a la que apelaba Mirzoeff cuando citaba a Derrida en los cuadros de Anne Marie Plissart, es decir, logran realizar una imagen de contra-visualidad contra la perspectiva histórica dominante (donde en muchas ocasiones se intenta borrar cualquier registro del otro).<sup>32</sup> De pronto, por tanto, se ha restituido algo en esa petición

31 Sánchez-Biosca, Vicente. “¿Qué espera de mí esa foto? La Perpetrator image de Bophana y su contracampo. Iconografías del genocidio camboyano”. *Revista Aniki*, N° 2, 2015, pp 342.

32 Mirzoeff, Nicholas. *The right to look. A counterhistory of visibility*. Durham, Duke University Press, 2011.

del reconocimiento de la memoria del testimonio, que ya no es irrepresentable, ni irredimible y, por tanto, la práctica documental ha servido para enfrentar la noción aurática que rodeaba la figura del testimonio y su idiosincrasia. En estos parámetros es que ha contribuido a revitalizar la capacidad del arte de contribuir a una performatividad de la memoria, y la de la práctica documental de cambiar la unidireccionalidad que se atribuía desde la realidad a la narración documental.

## CONCLUSIONES

Con base a los ejemplos, que hemos empleado, y que dan cuenta de un pasado de horror, creemos que, a pesar de las dificultades que entraña esta tarea, el cine posee la capacidad de poner en marcha mecanismos que complejizan la representación de la memoria, y que surgen, (y son más necesarios), sobre todo, en estos momentos, en que asistimos a un *boom* de la misma. Esos mecanismos, en este artículo, los hemos considerado, sobre todo, en su capacidad de enfrentar nociones que se han monumentalizado en el discurso, hasta tal punto, que se han convertido en obstáculos para comprender la memoria como un proceso siempre heterogéneo e inconcluso y que tiene relación con que nuestras prácticas culturales, políticas o sociales.

En este sentido, aquellos documentales que han sido capaces de incorporar las potencialidades de la performance, sin atar el género documental a su concepción naturalizada y simplificadora de *reflejo de la realidad* (carácter que nunca tuvo desde sus propios orígenes), han contribuido a desnaturalizar también otras instancias que la narrativa documental ha ayudado a generalizar, sobre todo, en relación con la memoria. En tal sentido, en vez de concluir que el género documental o la memoria personal no son capaces de dar cuenta de una realidad, lo que han servido es para empezar a considerar cuáles son las relaciones de poder, de poder de nombrar, de poder de representación, que coexisten en nuestro entorno. Y en este sentido, creemos que las contribuciones que hace el postfeminismo a poner bajo sospecha cualquier identidad a la que atribuyamos un ente pre-social, natural y constitutivo, sirven al documental para pensar sus prácticas.

Desde estas conclusiones, es que, deberíamos empezar a considerar, finalmente, que los intentos por identificar una mayor *objetividad*, en el discurso documental, sólo deberían ser enunciados como intentos por ocultar, más o menos conscientemente, el dispositivo documental que inicia los actos. Y esto iría desde el universo de *Shoah (1978)*<sup>33</sup> hasta el archivo de 200.000 horas de testimonio iniciado por Spielberg, donde se intenta desaparecer cualquier rastro de la cámara. Es Mirzoeff quien explica que esa supuesta neutralidad, con base a ocultar los mismos mecanismos de creación de *realismo*, sería un peligro mucho más nocivo que cualquier experimentación, en el caso que nos atañe, respecto a la representación del horror y del testimonio, puesto que la posibilidad de

---

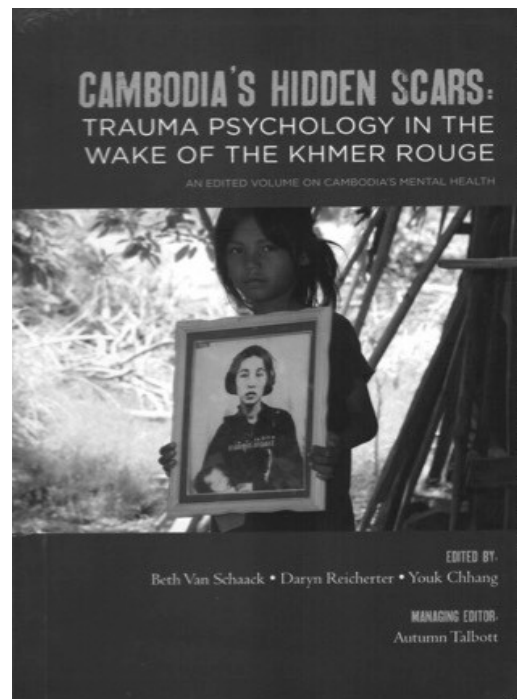
33Sanchez-Biosca, a este respecto nos dice: "Lanzmann confesó que las primeras entrevistas con los supervivientes y testigos eran de una total confusión, por lo que se vio obligado a transformar a los personajes en actores de su propio drama para obtener los primeros resultados. Más los transformaba precisamente en los actores de unos papeles que éstos habían efectivamente desempeñado en el pasado. Esta es exactamente la paradójica dramaturgia de Lanzmann". Sánchez-Biosca, Vicente. "La representación y lo inhumano. Sobibor. 14 octubre 1943, 16 heures (C. Lanzmann)". *Básicos de la filmoteca IVAC*, N° 22, 2014.

utilización política del testimonio necesita de la legitimidad de *realismo*, de la autoridad de la objetividad, para conseguir sus fines.<sup>34</sup>

Por otra parte, la confluencia de una cita de Hayden White: “ni siquiera el lenguaje literal, más rigurosamente objetivo, más determinadamente *claro*, puede hacerle justicia al Holocausto, sin recurrir al mito, a la poesía, y a la escritura literaria”,<sup>35</sup> con la siguiente de Lanzmann: “sólo a través del arte sería posible emprender un proyecto de representación del Holocausto”,<sup>36</sup> nos hablan de las posibilidades de la obra de arte de generar formas de enfrentar el horror que se revelen como acontecimiento y, por ahora, esa alusión a las recreaciones y ecos del cine, abre una línea de posibilidades, que debería ser ampliada respecto al documental testimonial y a la posibilidad de que el testimonio obtenga una imagen que pueda hacer justicia a su complejidad.



37



38

34 Mirzoeff, Nicholas. Op cit

35 Citado en Butler, Judith. Op cit

36 Lanzmann, Claude. *Shoah*. Madrid, Arena libros, 2003. Citado en Sánchez-Biosca, Vicente. Op. Cit.

37 Fotografía realizada dentro de la cárcel s21 que es empleada por Rithy Pahn en *S-21, la machine de mort Khmère rouge (2003)*

38 Portada del libro de Van Schaack, Beth; Reicherter, Daryn; Chhang, Youk ; y, Talbott, Autumn (Ed.). *Cambodia's Hidden Scars: Trauma Psychology in the Wake of the Khmer Rouge, an Edited Volume on Cambodia's Mental Health*. Nom Pen, Documentation center of Cambodia, 2011.

