



Negación y memoria. A propósito de *Waldheims Walzer* (Ruth Beckermann, 2018)

Por Sebastián Francisco Maydana

Resumen

En *Waldheims Walzer* (2018), Ruth Beckermann describe cómo fue la campaña presidencial de 1986 en su Austria natal. Se centra específicamente en la figura de Kurt Waldheim, cuya hasta ese momento impecable trayectoria (había sido elegido Secretario General de Naciones Unidas en dos oportunidades) se vio empañada por acusaciones que lo ligaban al régimen nacionalsocialista. El film sigue la campaña electoral y el ballottage, tras el que Waldheim es finalmente elegido presidente de su país, para indignación del espectador que ya ha sido convencido de su culpabilidad. El film tiene un compromiso y una búsqueda ética indudables, explícitos desde el momento en que la realizadora aparece retratada en un material de archivo de 1986 sosteniendo un cartel en contra de Kurt Waldheim. Y sin embargo, la propia obra permite plantear algunos interrogantes acerca de la pertinencia de tales definiciones. El presente trabajo propone preguntarse una vez más acerca del compromiso del documentalista con la verdad, no sólo como su deber sino sobre todo en lo que respecta a su utilidad.

Palabras clave: Ruth Beckermann, Kurt Waldheim, negación, historia, pasado práctico

Abstract

In *Waldheims Walzer* (2018), Ruth Beckermann describes the 1986 presidential campaign in her native Austria. She specifically focuses on the figure of Kurt Waldheim, whose hitherto impeccable career (he had been twice elected Secretary-General of the United Nations) was marred by accusations linking him to the National Socialist regime. The film follows the campaign for the elections and eventually the balloting, after which Waldheim is finally elected president of his country, provoking the indignation of the spectator who has already been convinced of his guilt. The film has an undoubted commitment and ethic search, explicit from the moment in which the director is portrayed in a 1986 archive material holding a sign against Kurt Waldheim. And yet, the film itself allows to raise some questions about the relevance of such definitions. The present paper aims to ask once more about the documentalist's commitment to truth, not only as their duty but above all regarding its usefulness.

Keywords: Ruth Beckermann, Kurt Waldheim, denial, history, practical past

Resumo

Em *Waldheims Walzer* (2018), Ruth Beckermann descreve a campanha presidencial de 1986 em sua terra natal, a Áustria. Centra-se especificamente sobre a figura de Kurt Waldheim, cuja trajetória, até então impecável (ele tinha sido eleito Secretário-Geral das Nações Unidas em duas ocasiões), foi manchada por alegações que o ligaram ao regime nazista. O filme acompanha a campanha para as eleições e, finalmente, a votação, que elege Waldheim para presidente de seu país, para a indignação do espectador que já tinha sido convencido de sua

culpa. O filme tem um compromisso indubitável e uma busca ética explícita, a partir do momento em que a diretora é retratada em um arquivo de 1986, segurando uma placa contra Kurt Waldheim. No entanto, o trabalho em si permite levantar algumas questões sobre a relevância de tais definições. O presente trabalho propõe, então, perguntar mais uma vez sobre o compromisso do documentalista com a verdade, não apenas como seu dever, mas sobretudo quanto à sua utilidade.

Palavras-chave: Ruth Beckermann, Kurt Waldheim, negação, história, passado prático

Résumé

Dans *Waldheims Walzer* (2018), Ruth Beckermann décrit la campagne présidentielle de 1986 dans son Autriche natale. Elle se focalise sur la figure de Kurt Waldheim, dont la carrière impeccable (il avait été élu deux fois Secrétaire général de Nations Unies) a été entachée d'accusations le reliant au régime nazi. Le film suit la campagne électorale et le scrutin, après quoi Waldheim est finalement élu président de son pays provoquant l'indignation du spectateur, déjà convaincu de sa culpabilité. Le film montre un engagement indubitable et une recherche éthique explicite à partir du moment où la réalisatrice apparaît dans des images d'archives de 1986 portant une pancarte contre Kurt Waldheim. Et pourtant le film lui-même permet de s'interroger sur la pertinence de telles définitions. Le présent article vise ensuite à interroger une fois de plus l'engagement du documentaliste envers la vérité, non seulement comme un devoir mais surtout en ce qui concerne son utilité.

Mots-clés: Ruth Beckermann, Kurt Waldheim, déni, histoire, passé pratique

Datos del autor

Sebastián Francisco Maydana es profesor y licenciado en Historia por la Universidad de Buenos Aires, actualmente becario doctoral y docente de la misma casa de estudios, investigador del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Salta y crítico de cine para la revista *Caligari*. Contacto: maydanasf@gmail.com

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2020

Fecha de aprobación: 10 de junio de 2020

Introducción

En una entrevista de 2018, Esmeralda Mitre (hija de Bartolomé Luis Mitre, director del diario *La Nación*) expresó sus dudas acerca del número de judíos asesinados por el régimen nazi en la década de 1940¹. Lo hizo en el marco de la defensa de los dichos de su exmarido (y exministro de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires), Darío Lopérfido, quien había puesto en entredicho la cantidad de desaparecidos en la última dictadura cívico militar argentina². Tal número, fijado en 30.000 en los discursos de los organismos de derechos humanos, según Lopérfido "se arregló en una mesa cerrada" y sería, por lo tanto, ficticio. Estas declaraciones recibieron un sinnúmero de críticas, y por ello se le pidió a Esmeralda Mitre opinión sobre el tema. Por motivos oscuros, lejos de despegarse del discurso de su exmarido, la actriz redobló la apuesta, cuestionando no sólo que haya habido 30.000

desaparecidos sino también seis millones de judíos muertos durante la aplicación de la llamada 'solución final' en la II Guerra Mundial. El argumento: que no hay pruebas documentales que avalen esa cifra³.

Se podría argumentar (y algunos ya lo han hecho) que el desconocimiento o la exageración del número exacto no importa en tanto que no modifica la crueldad de dichos regímenes, pero la cuestión numérica es importante por dos de sus implicancias: la relación que evidencia entre memoria e historia; y la relación entre los documentos y la realidad. Me gustaría en las próximas páginas recuperar no la delirante y cínica negación de estos hechos violentos, pero sí el gesto de poner en discusión las categorías sobre las que se piensa el vínculo con nuestro pasado cercano. Lo notable es la aparición más reciente de un documental que, aunque situado en las antípodas políticas del discurso de Mitre, plantea las mismas objeciones al conocimiento de nuestro pasado y servirá de excusa para discutir esto.

Negación y cine documental

¿Hasta qué punto son responsables los cineastas de la veracidad de lo que cuentan? Así resume Bill Nichols (2007: 33-34) una de las preguntas fundamentales de los últimos años respecto al cine documental. A medida que se fue desdibujando la frontera entre documental y ficción, se hizo más necesario (y a la vez difícil) encontrar aquello que distingue un estilo de otro. Carl Plantinga (2007: 65) señala que esa distinción se halla en la irrevocable responsabilidad ética frente a la "verdad" que tiene el documentalista como productor de discursos acerca de la "realidad". Otros, como Werner Herzog, parecen eludir la pregunta planteando otras dicotomías. En su reciente trabajo *Nomad: In The Footsteps of Bruce Chatwin*

(2019) afirma sobre el personaje del título que sus libros "están más cerca de la verdad que de la realidad". Pero aunque sus métodos sean cuestionables, desde antiguas acusaciones de maltrato animal y humano (véase González Armatta y Maydana, 2018) hasta la poca empatía (o directamente antipatía) que muestra frente a algunos entrevistados en sus documentales más actuales, nadie podría negar que existe un compromiso íntimo con su objeto de reflexión.

El último documental de Ruth Beckermann, *Waldheims Walzer* (2018), posee un compromiso con la historia y una búsqueda ética indudables, que la propia realizadora asume al mostrarse a sí misma (en material de archivo de 1986) sosteniendo un cartel con consignas contra Kurt Waldheim (fig. 1). Y, sin embargo, la misma obra permite plantear algunos interrogantes acerca de la pertinencia de tales conceptos para el documental. Sobre todo, Beckermann ha descubierto que, frente al negacionismo, la verdad es en última instancia impotente. Lo único que puede rebatirlo es mostrar la realidad. El presente trabajo propone entonces reflexionar una vez más, sin pretensión de exhaustividad (otros lo han hecho mejor y con mayor profundidad: Plantinga, 2007; Zylberman, 2015), acerca del rol de la ética en el documental, la relación que a partir de la postura moral del realizador se busca con el espectador, los procedimientos de construcción de la verdad y la validez o no de esta última (una vez que admitimos que es una construcción). Todo esto se resume en la discusión sobre el deber y el compromiso que el documentalista tiene frente a su objeto, sí, pero más allá de eso, la pregunta es si ese compromiso tiene alguna utilidad. Finalmente, traeré algunas aportaciones de la historiografía, como discurso sobre la realidad y específicamente sobre realidades pasadas.



Figura 1. Jóvenes (entre ellos, Beckermann)
con consignas contra Waldheim

En *Waldheims Walzer*, Ruth Beckermann hace un extenso uso de material de archivo proveniente de canales de televisión y grabaciones propias para recordar la campaña presidencial de 1986 en su Austria natal. Se centra específicamente en la figura de Kurt Waldheim (a quien el narrador off llama constantemente "el candidato"), cuya hasta aquel momento impecable trayectoria (había sido elegido Secretario General de Naciones Unidas en dos oportunidades) se vio empañada por acusaciones que lo ligaban al régimen nacionalsocialista y específicamente a la deportación y exterminio de personas durante la II Guerra Mundial. El film sigue la campaña por las elecciones, las manifestaciones a favor y en contra, y finalmente el ballottage, tras el que Waldheim es elegido presidente de su país, a pesar de la indignación del espectador que ya ha sido suficientemente convencido de su culpabilidad.

Personalmente, como historiador, frente a una producción que plantea como cuestión central si Kurt Waldheim fue o no

responsable por crímenes de guerra perpetrados en los Balcanes durante la II Guerra Mundial, lo primero que me llamó la atención fue la ausencia de aquello que mi profesión me acostumbró a buscar: las pruebas documentales, lo que llamamos fuentes o evidencia⁴. Aun así, el guión es absolutamente convincente, el relato de la culpabilidad de Waldheim se construye de forma impecable. ¿Cuáles son los argumentos que Beckermann presenta para definir si el hombre fue culpable o inocente, más allá del convencimiento que muestra de lo primero?

El montaje del material de archivo apunta a darle más autoridad a aquellos personajes que postulan la hipótesis de culpabilidad, al mostrarlos trajeados y sentados frente a micrófonos en conferencias de prensa, hablando en nombre de una organización con nombre 'serio', el *World Jewish Congress*; mientras que los defensores de Waldheim aparecen vociferando en la calle, mostrados en picado por la cámara de video casera de Beckermann o en programas de televisión, incluso en el banquillo de acusados de un tribunal estadounidense. En la página web de la Berlinale, la descripción del film es clara: "Basándose en material de archivo de la televisión internacional *inteligentemente escogido*, este ensayo documental reconstruye cómo progresó el candente debate [...]" (la traducción es mía, así como la cursiva)⁵. Llama la atención la reivindicación del recorte "inteligente" del material de archivo o, lo que es lo mismo, el reconocimiento de una intencionalidad autoral de mostrar ciertas cosas y ocultar otras, un procedimiento que generalmente va en desmedro de las pretensiones de 'verdad' sobre las cuales los documentalistas suelen basar su trabajo. En este artículo no nos ocuparemos tanto del cómo se construye la verdad en el documental cuanto del cómo es recibido el relato pretendidamente verídico por los espectadores. Como señala Nichols, "los espectadores creerán que ciertas cosas son ciertas y el cineasta debe

cargar con la responsabilidad de promover esas creencias" (2007: 34), y en este sentido la responsabilidad recaería exclusivamente sobre Beckermann.

Volviendo a nuestra autora, quizás sea injusto decir que *Waldheims Waltzer* 'construye un relato' de la culpabilidad de Waldheim. ¿No se trata simplemente de una exposición en primera persona de la experiencia personal de la directora, de su opinión y militancia, y como tal debería tomarse? Sí y no. Como dice Andrés Di Tella, quien tiene experiencia en la realización de documentales en primera persona: "todo documental autobiográfico [...] es un curioso acto de responsabilidad. Respondo por mis ideas sobre el cine y el arte (y la vida) con mi propia vida. Pongo el cuerpo, sin mediaciones" (2007: 25). En el caso de Ruth Beckermann, la cuestión del cuerpo está presente, ella no se encontraba en las manifestaciones contra Waldheim solamente como documentalista, sino como activista y organizadora. La responsabilidad es exclusiva de Ruth Beckermann, sí, pero también es cierto que, como Nichols decía, los espectadores tenderán a creer ciegamente lo que uno dice, siempre que se presente de la forma adecuada.

El cine en primera persona tiende a pensar el formato documental como una práctica discursiva, más que como una práctica mimética (Piedras, 2014: 75). Jean-Louis Comolli señala en este sentido el potencial del mismo como "antídoto" contra la creencia irreflexiva en lo que nos muestra la pantalla (Comolli, 2004: 46). La estrategia que el cineasta en primera persona adopta es la autoexposición, a través de diversos dispositivos. En el caso de este documental, a la imagen de la autora se suma el comentario off narrando en primera persona sobre cómo fue (mejor dicho, cómo vivió) la campaña anti-Waldheim en ese entonces. Pablo Piedras llama documentales "de experiencia y alteridad" (2014: 78) a

aqueellos en los que la experiencia personal del realizador y el objeto de discurso se contaminan mutuamente. Por ello, desde el punto de vista de la construcción del relato, podría decirse que no hay una intención de historicidad sino de mostrar un testimonio individual sobre un tema particular. A pesar de esto, y gracias en parte a la categorización como 'documental', el espectador tiende, de hecho, a no cuestionar la historia mostrada en pantalla. Se podría argumentar que hay una divergencia puramente accidental entre la intención del autor y la recepción del espectador, demasiado dispuesto a 'creer' lo que el realizador tiene para decir.



Figura 2. Ruth Beckermann

¿Se debe esta fe en el relato expuesto al material seleccionado para el mismo? Acerca del trabajo con material de archivo, Paul Arthur advierte que desde los años 50 se considera "indispensable la manipulación expresiva y formal de la imagen para los propósitos de reflexión personal y labor 'investigadora'" (Arthur, 2007: 171, entrecomillado en el original). El mismo autor desmitifica la labor archivística: "no es necesario conceder un trato reverencial a las imágenes de archivo para que estas conserven su eficacia" (2007: 174).

Como ejemplo, nombra a los principales exponentes de una tendencia actual de los documentales que se basan en imágenes de archivo, que él caracteriza como "antiautoritaria" (entre ellos nombra a Harun Farocki, Francesca Comencini y William Gazecki, y yo incluiría también a Ruth Beckermann). El trato reverencial de la imagen de archivo se debe en parte a la glorificación que desde la historiografía se le otorgó a las 'fuentes históricas', de las cuales me ocuparé más adelante.



Figura 3. Kurt Waldheim en campaña en 1986

Si es cierto que en un nivel personal y educado sabemos que el archivo no tiene valor probatorio de por sí, el formato mismo de la proyección cinematográfica o la visualización en una pantalla cualquiera alcanzan para otorgar valor de verdad absoluta (o, por lo menos, cierto crédito a favor de esta hipótesis) a lo que el realizador expone y dice. Michael Moore muestra en *Fahrenheit 9/11* (2004) una imagen de George W. Bush leyéndole un cuento a unos niños en un jardín de infantes. La voz en off del realizador nos cuenta no sólo que la imagen corresponde al momento mismo en que sucedieron los atentados

del 11 de septiembre de 2001 (cosa que resulta fácilmente comprobable), sino que nos narra las palabras exactas que el jefe de gabinete le dice al oído al presidente: "La Nación está siendo atacada". Por supuesto, al ser inaudible, es imposible que Moore sepa el contenido de ese mensaje, y, sin embargo, el procedimiento documental mediante su pacto implícito hace imprescindible creerle. De hecho, el realizador, por medio de una serie de dispositivos (como mostrar imágenes de archivo como evidencia de 'lo que sucedió' y prestando su propia voz y cuerpo) nos invita a hacerlo.

Vemos que hay una excesiva creencia en la imagen y en la autoridad del realizador, aunque no tan pronunciada como aquella pasividad debordiana del espectador que Rancière resume así: "ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar" (2017: 10). El antídoto propuesto célebremente por Farocki de "desconfiar de las imágenes" es retomado por Jean-Louis Comolli cuando, de forma (quizás demasiado) optimista, dice que "una suerte de revolución está en curso. El cine documental ya no se contenta con tener a su cargo relatos, modos de narración, situaciones complejas, personajes" (2004: 47-48), sino que ha dado un paso adelante asignándole al espectador un lugar de participación en ese relato, más que de "partición" (estar entre dos mundos, atrapado). Él ve en el cine en primera persona la creación de las condiciones de posibilidad para la emancipación del espectador, en otras palabras el paso de la receptividad apática a la construcción activa y bilateral del relato. El espectador 'emancipado' no se deja engañar por la manipulación de la imagen e identifica la intencionalidad del relato. Pero, para ver si el documental de Beckermann cumple con este ideal, se hace necesario prestar atención a los mecanismos de construcción del relato, de la historia.

Historia y memoria histórica

Respecto a la construcción del conocimiento por Beckermann, se puede decir aún algo más: al final, Waldheim es elegido, a pesar de la campaña en su contra. Esto es revelado hacia el final del documental, y (según mi experiencia de visionado en una sala del BAFICI) los espectadores se muestran en su mayoría sorprendidos, cuando no indignados. Las voces y los argumentos en contra de Waldheim parecen abrumadores y se crea en el espectador un fuerte deseo de que pague por sus crímenes (lo que es mérito del excelente guión). La verdad, nuevamente, es aplastada por la realidad. El dato histórico es frío, resaltado en un intertítulo en letras blancas sobre fondo negro en el cual se expresan los datos porcentuales para enfatizar la veracidad. Entonces, ¿la militancia de la directora en 1986 fue un fracaso? ¿Para qué hacer un documental sobre algo sucedido hace más de treinta años, que no se puede cambiar, exponiendo una tesis que no se puede comprobar? ¿Por qué relatar este fracaso?

En una de las secuencias de *Waldheims Walzer* una mujer anciana eleva la voz ante un micrófono en una manifestación contra Waldheim. Lo acusa de criminal y agrega: "A mí no me lo contó nadie, yo lo viví [...]. Puedo haber apenas terminado la primaria, pero no soy estúpida". ¿Es este conocimiento personal menos confiable que la demostración empírica, en medios y tribunales, de la inocencia de Waldheim? La pregunta misma es contradictoria, ya que ambos discursos apelan a formas de conocimiento distintas: el primero a un conocimiento vivo, y el segundo a un conocimiento académico, 'científico'. La confusión se da por el convencimiento (en general fomentado por el mismo discurso academicista, que lo necesita para su supervivencia) de que hay una realidad y que dicha realidad es susceptible de ser comprendida y aprehendida por el lenguaje.

Cine Documental

En los últimos años, sin embargo, algunas voces se han levantado contra esto. En particular, el historiador Hayden White se ha ocupado de distinguir entre los recuerdos de vida de la anciana anti-Waldheim, que llama "pasado práctico", y el "pasado histórico", que es una construcción teórica que sólo existe en los libros de historia y tiene poco valor a la hora de entender o explicar el presente. En sus propias palabras,

es una construcción motivada por la teoría, que existe solamente en los libros y artículos publicados por historiadores profesionales; está construida como un fin en sí misma, poseyendo poco o ningún valor a la hora de comprender o explicar el presente, además de no ofrecer pautas para actuar en el presente ni prever el futuro (White, 2014: 9, traducción nuestra de esta cita y de las siguientes citas de toda bibliografía en inglés).

El "pasado práctico", por el contrario, está compuesto por una serie de fórmulas y modelos que nos permiten resolver problemas prácticos del día a día a partir del conocimiento de situaciones pasadas. En otras palabras,

aquellas nociones del 'pasado' que todos llevamos en nuestro día a día y que exploramos, lo mejor que podemos, para obtener información, ideas, modelos, fórmulas y estrategias para resolver todos los problemas prácticos —desde asuntos personales a programas políticos extensos— que nos encontramos en cualquier momento de nuestra 'situación' presente (White, 2014: 9).

Como puede verse, se trata de dos relatos incompatibles entre sí, referidos a realidades distintas y con diferentes grados de agencia respecto al comportamiento de las personas. El conocimiento "histórico", prosigue White, se parece más a la novela realista moderna (White, 2014: 32) que a algo que podamos llamar "realidad", y, por lo tanto, los "hechos" que describe no son de por sí más confiables que los que se extraen del pasado práctico. La historia, como manera en que la gente se cuenta su propio pasado, se relaciona con una función intelectual del ser humano que conocemos como "memoria

colectiva", es decir, la gestión social de los recuerdos (Halbwachs, 2004: 210). Susan Sontag complejiza la cuestión cuando afirma que

lo que llamamos memoria colectiva no es tanto un recuerdo como una estipulación: que aquello es importante, y esta es la historia de cómo sucedió, junto con las imágenes que fijan dicha historia en nuestras mentes. Las ideologías crean archivos justificatorios de imágenes, imágenes representativas que encapsulan ideas comunes de significación y provocan pensamientos y sentimientos predecibles (Sontag, 2003: 67-68).

La memoria colectiva no es sólo un recuerdo sino un mandato, una guía para la acción. Esto a su vez se relaciona con la película que analizo porque el film es, en efecto, un vehículo de memoria, y la memoria no es ni una invención del presente ni el pasado exactamente como fue, sino que se ubica en la tensión entre ambos, entre hecho e invención (Jelin, 2002: 18). Nos acercamos aquí a la explicación de la utilidad de contar la historia de las elecciones presidenciales de 1986 en 2018. Para finalmente responder a esta pregunta, hay que hablar de una categoría inseparable de la memoria: el olvido.

Si la memoria cultural debe activarse para poder actuar, en el cine documental es el dispositivo mecánico de la proyección fílmica el que permite la activación de su contenido por parte del espectador. De modo que a la pregunta formulada más arriba (¿para qué contar el recuerdo?) se puede responder simplemente: para evitar el olvido. Allí donde no existen imágenes, la recreación de las mismas actúa como mecanismo de activación, como hábilmente hace Rithy Panh en *La imagen perdida* (2013). Allí donde sí existen, el objetivo es sacarlas del olvido, activarlas.

En este sentido, también señala Elizabeth Jelin que la mera existencia de imágenes de archivo "no garantiza su evocación. En la medida en que son activadas por el sujeto, en que son

motorizadas en acciones orientadas a dar sentido al pasado, interpretándolo y trayéndolo al escenario del drama presente, esas evocaciones cobran centralidad en el proceso de interacción social" (Jelin, 2002: 5).

El archivo por sí solo no produce efectos, necesita ser activado por un espectador. Activar la memoria es distinto de conocer 'los hechos'. Werner Herzog sostiene como uno de los puntos de su célebre "Declaración de Minnesota" que "El *cinéma vérité* confunde el hecho con la verdad, y por lo tanto sólo ara piedras" (2014: punto 3). De la misma manera, aquí estamos tratando con categorías que, aunque se las emparenta, no son iguales. Y es que la verdad trascendental, sobre todo en contextos de insoportable violencia, es inalcanzable. Como dice Shoshana Felman con respecto a *Shoah* de Claude Lanzmann (1985),

no es posible realmente decir la verdad, testimoniar desde el exterior. Pero tampoco es posible, como hemos visto, testimoniar desde el interior. Me parece que la postura imposible y la tensión testimonial de todo el filme consisten precisamente en no estar ni simplemente dentro, ni simplemente fuera, sino paradójicamente, dentro y fuera a la vez (Felman, 1990: 89, traducción nuestra).

Primo Levi, sobreviviente de Auschwitz, desea testimoniar. Pero considera que su testimonio es necesariamente incompleto, y, por ello, irreal:

[...] hay también otra laguna, en todo testimonio: los testigos, por definición, son quienes han sobrevivido y todos han disfrutado, pues, en alguna manera, de un privilegio. [...] el destino del prisionero común no lo ha contado nadie, porque, para él, no era materialmente posible sobrevivir (Levi, 1998: 215 y ss.).

Para Wiesel, "los que no han vivido esa experiencia nunca sabrán lo que fue; los que la han vivido no la contarán nunca; no verdaderamente, no hasta el fondo. El pasado pertenece a

los muertos" (1975: 314). En la misma línea, la explicación que el filósofo Giorgio Agamben da es que

en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los 'verdaderos' testigos, los 'testigos integrales' son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Son los que 'han tocado fondo', los musulmanes, los hundidos (Agamben, 2000: 34).

Si es imposible saber a ciencia cierta cuántas fueron las víctimas de la 'solución final', más terrible es la imposibilidad de saber la verdad, cómo se sintieron aquellas personas, qué es lo que vivieron. Los números 30.000 o seis millones, no pertenecen a la historia sino a la memoria cultural de los pueblos, al pasado práctico, porque nos permiten actuar en consecuencia para reclamar justicia y extraer enseñanzas, a diferencia de lo que llamamos 'Historia'. Es por ello que son reales, por más que le pese a los negacionistas. Es, de hecho, en la entrada "Denegación" del diccionario de J.-L. Comolli y V. Sorrel (2015: 134-135) que se conjugan los dos temas discutidos en este artículo: el rechazo de los hechos históricos y el rechazo a suspender la creencia en lo que el film muestra. El dispositivo de la proyección invita a creer a las imágenes:

El espectador de cine *sabe bien* que no está en la pantalla, *pero sin embargo* lo siente y lo cree. Dicho de otro modo: al entrar en una sala de cine, sé bien que todo es artificio. Pero, sin embargo, allí voy a creer [...]. Esa es la paradoja fundante del cine. Todo es falso / todo parece verdadero (Comolli y Sorrel, 2015: 135).

Aquí radica, creo yo, la importancia de mostrar la campaña presidencial austriaca. Es más, ahí radica ya no la importancia sino la imposibilidad de narrarla de otra manera que no sea en primera persona, subjetivamente, rebuscando en historias e imágenes de la memoria.



Figura 4. A pesar de las pruebas en su contra, Waldheim es elegido presidente

Conclusión

Lo que Beckermann presenta no es la verdad, no es una investigación erudita incuestionable que determine con valor probatorio absoluto o siquiera contrastable la culpabilidad de Waldheim. No oculta el dispositivo, lo evidencia: "Esa soy yo", dice su voz, y en el cuadro está su cuerpo sosteniendo un cartel (fig. 1). El cine en primera persona puede ser un antídoto, sí, pero sólo si el espectador es plenamente consciente del dispositivo, o si, lo que es lo mismo, está dispuesto a cuestionarlo. Es cierto que

cuestionar la imagen de una versión historicista del documental como un despliegue continuo no significa necesariamente defender la discontinuidad, y resistirse al significado no implica necesariamente su mera negación. La verdad, aunque 'se pille al vuelo', no se manifiesta en nombres ni en imágenes (fílmicas), y no deberíamos dar por sentado que el significado queda cerrado con lo que se dice o se muestra (Minh-Ha, 2007: 223).

Desconfiar de las imágenes debería ser la norma para el espectador de cine documental. Quizás, en lo sucesivo, hasta que aparezca la nueva clase de espectador que Rancière y Comolli anhelan, los filmes documentales debieran traer una advertencia como la que Erving Goffman colocó en la introducción de una de sus mayores obras: "Hay buenas razones para dudar del tipo de análisis que viene a continuación. Yo mismo lo haría si no fuera su autor" (Goffman, 2006: 20).

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, traducción del italiano de A. Moreno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, primera edición: 1999.

Arthur, Paul (2007), "En busca de los archivos perdidos", en *Después de lo real. Volumen II*, J. M. Català y J. Cerdán (eds.), *Archivos de la Filmoteca*, 58, 161-175.

Comolli, Jean-Louis, y Vincent Sorrel (2016), *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*, traducción del francés de M. Martínez, Buenos Aires, Manantial, primera edición: 2015.

Comolli, Jean-Louis (2004), "El anti-espectador. Sobre cuatro filmes mutantes", en *Pensar el Cine 2: Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Gerardo Yoel (ed.), Buenos Aires, Manantial, primera edición: 2002.

Di Tella, Andrés (2007), "Yo y tú: autobiografía y narración", en *Después de lo real. Volumen II*, J. M. Català y J. Cerdán (eds.), *Archivos de la Filmoteca*, 58, 249-259.

Cine Documental

- Felman, Shoshana (1990), "À l'âge du témoignage: Shoah de C. Lanzmann", en *Au sujet de Shoah*, M. De Guy (comp.), París, Belin, 74-194.
- Goffman, Erving (2006), *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, traducción del inglés de J. L. Rodríguez, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, primera edición: 1975.
- González Armatta, Fidel, y Sebastián Francisco Maydana (2018), "La contribución de Werner Herzog a los estudios acerca de la animalidad", en *L'Atalante*, 25, 181-192.
- Halbwachs, Maurice (2004), *La memoria colectiva*, traducción del francés de I. Sancho-Arroyo, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, primera edición: 1950.
- Herzog, Werner (2014), "Declaración de Minnesota", en *Herzog por Herzog*, Paul Cronin (ed.), Buenos Aires, El cuenco de plata, 317-318, primera edición: 2002.
- Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- Levi, Primo (1998), *Entrevistas y conversaciones*, traducción del italiano de F. Miravittles Salvador, Barcelona, Península, primera edición: 1997.
- Minh-Ha, Trinh Thi (2007), "El afán totalitario de significado", en *Después de lo real. Volumen II*, J. M. Català y J. Cerdán (eds.), *Archivos de la Filmoteca*, 58, 223-248.
- Nichols, Bill (2007), "Cuestiones de ética y cine documental", en *Después de lo real. Volumen I*, J. M. Català y J. Cerdán (eds.), *Archivos de la Filmoteca*, 57, 29-45.
- Piedras, Pablo (2014), *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós.

Plantinga, Carl (2007), "Caracterización y ética en el género documental", en *Después de lo real. Volumen I*, J. M. Català y J. Cerdán (eds.), *Archivos de la Filmoteca*, 57, 46-67.

Rancière, Jacques (2017), *El espectador emancipado*, traducción del francés de A. Dillon, Buenos Aires, Manantial, primera edición: 2008.

Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, Nueva York, Picador.

White, Hayden (2014), *The Practical Past*, Evanston, Northwestern University Press.

Wiesel, Elie (1975), "For some measure of humility", en *Sh'ma. A Journal of Jewish Responsibility*, 5, 314-316.

Zylberman, Lior (2015), "¿Una película sobre el olvido? Sobre *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer", en *Toma uno*, 4, 57-70.

Filmografía

Beckermann, Ruth (2018), *Waldheims Walzer*, Ruth Beckermann Filmproduktion (Austria), 93 min.

Herzog, Werner (2019), *Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin*, Richard Bright, Steve O'Hagan y Lucki Stipetic (Reino Unido), 85 min.

Lanzmann, Claude (1985), *Shoah*, BBC (Reino Unido) y Les Films Aleph (Francia), 566 min.

Moore, Michael (2004), *Fahrenheit 9/11*, Dog Eat Dog Films (Estados Unidos), 122 min.

Morris, Errol (1988), *La delgada línea azul*, Mark Lipson (Estados Unidos), 103 min.

Panh, Rithy (2013), *La imagen perdida*, Catherine Dussart Productions (Camboya, Francia), 92 min.

Notas

¹ Entrevista realizada por Tatiana Schapiro para *Infobae* ("Esmeralda Mitre: 'Los kirchneristas son muy fanáticos y para mí el fanatismo es una desinteligencia absoluta'"), publicada el 12 de abril de 2018 (en línea).

² "Darío Lopérfido: 'En Argentina no hubo 30 mil desaparecidos'", artículo con declaraciones de Darío Lopérfido publicado en *Infobae* el 26 de enero de 2016 (en línea).

³ "Esmeralda Mitre dijo que los nazis tampoco mataron a 6 millones de judíos", artículo con declaraciones de Esmeralda Mitre publicado en *El Patagónico* el 12 de abril de 2018 (en línea).

⁴ Véase, por ejemplo, la prolija exposición de las evidencias en *The Thin Blue Line* (*La delgada línea azul*, en referencia a la posición de la policía en la sociedad) de Errol Morris (1988).

⁵ "Waldheims Walzer - The Waldheim Waltz", ficha de película en el sitio del Festival Internacional de Cine de Berlín (Berlinale, en línea).