

# La insuportable sinceritat del botxí: del relat confessional al *reenactment*<sup>1</sup>



**Vicente Sánchez-Biosca**

Especialista en cinema i comunicació audiovisual

És catedràtic de Comunicació Audiovisual a la Universitat de València i va ocupar la Càtedra de Cultura Hispànica al Centre Rei Joan Carles de la Universitat de Nova York el 2013, a més de ser codirector de l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) entre el 2016 i el 2018. És professor visitant en nombroses universitats europees i americanes, i dirigeix un projecte de recerca sobre autors i espais per perpetrar crims massius. És autor de diversos llibres, el darrer publicat porta per títol *La muerte en los ojos. Qué perpetrar las imágenes de perpetradores* (Alianza Editorial).

## Resum

En la convergència entre les noves tendències del documental cinematogràfic i l'atenció que els estudis sobre genocidi i violències de massa han conferit a la figura de l'autor en els últims anys, sorgeix amb força un conjunt de fenòmens que, com ara el *reenactment*, el trauma i la memòria corporal, s'havien estudiat en relació amb les víctimes i s'apliquen recentment a les confessions dels victimaris. L'objectiu d'aquest article és abordar les formes d'aquesta mutació del documental, així com la necessitat d'una anàlisi crítica de les fonts, posada a prova en la recerca sobre testimonis audiovisuals de víctimes. El text pren com a eix de reflexió alguns exemples referits al genocidi perpetrat pels khmers rojos a Cambodja: en particular, els films *Enemies of the People* (Thet Sambath i Rob Lemkin, 2009) i *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011).

## #ParaulesClau

#Documental	#Perpetradors de violències de massa
# <i>Enemies of the People</i>	#Reconstrucció
#Genocidi cambodjà	#Rithy Panh

<sup>1</sup> Aquest text ha estat concebut en el marc del projecte "Representaciones contemporáneas del perpetrador de crímenes de masa" (HAR2017-83519-P). L'autor agraeix a Rithy Panh la seva generositat en permetre la reproducció dels fotogrames que il·lustren aquest article.

“Tinc un somni recurrent cada vegada que sento que la gent parla de les matances. En el somni és com si els assassinats que vaig cometre fossin molt recents.” Aquestes paraules surten dels llavis de Brother Khoun i les dirigeix a la càmera de Thet Sambath,<sup>2</sup> un periodista del *Phnom Penh Post* que va passar deu anys filmant els victimaris del genocidi cambodjà,<sup>3</sup> en què van morir molts membres de la seva família. Khoun, a la guerrilla khmer roja des del 1970, va dur a terme i va dirigir nombroses execucions durant el règim dels khmers rojos. Quan apareix davant Sambath, gairebé trenta anys després, no és més que un modest camperol que mira de reüll i es troba com en un somni.<sup>4</sup> “Veig gent conduïda als *killing fields*, veig les fosses i les torxes.”

En la següent escena del film, Sambath prepara una càmera de vídeo en una habitació. Hi introdueix el cartutx de cinta i activa la pantalla petita per controlar l'enquadrament. Al fons, espera un ancià de pell fosca, pocs cabells, amb una ganyota que sembla un somriure. Comença la filmació. En primer pla, l'home relata: “Somio que hi ha una reunió a la jungla.” “Qui hi ha, al seu somni?”, pregunta

Sambath. “Pol Pot”,<sup>5</sup> és la resposta, “només ell; dirigeix la reunió.” “Només somia amb Pol Pot?” “Sí.” La paraula s'atura; l'ancià sap aguantar la mirada de l'objectiu, ni el silenci el pertorba. Es tracta, ni més ni menys, que de Nuon Chea, àlies Brother Number Two, l'home més temut després de Pol Pot a la Kampuchea Democràtica.

Tots dos fragments formen el pòrtic de la pel·lícula *Enemies of the People* (Thet Sambath i Rob Lemkin, 2009). Els somnis no poden ser més diferents, ni l'estatus d'ambdós homes: un executor corrent, enfangat en el bany de sang, a una banda; a l'altra, un líder polític, ideòleg de la revolució agrarista, allunyat del cara a cara del crim. Un somni concorda amb l'estructura del trauma: recurrent i cíclic, sense temporalitat; l'altre evoca un moment mític de l'organització, el de la guerrilla al seu hàbitat, la jungla.

Una cosa, però, és inquietant: la veracitat que atribuïm a aquests testimonis amb una ingenuïtat incomprensible, probablement per la seva infreqüència i l'autoacusació que comporten. Per això, Raya Morag s'ha proposat d'anomenar-los ‘confessió’, per distingir-los dels testimonis dels supervivents.<sup>6</sup> I és que, potser, la conseqüència més inquietant d'això que s'ha anomenat ‘gir cap al perpetrador’ (*perpetrator's turn*) és haver atorgat un crèdit especial —absolut— a les paraules d'un victimari quan relata els seus crims contra la humanitat a l'esfera pública. És a dir, si fins fa poc l'estratègia unànime dels perpetradors de crims de massa era negar categòricament la comissió

“En els últims temps, encara que aquests comportaments no hagin deixat de ser majoritaris, les veus d'aquests criminals reconeixen, parcialment o total, la seva autoria”

de les accions o emparar-se en l'obediència deguda, en els últims temps, encara que aquests comportaments no hagin deixat de ser majoritaris, les veus d'aquests criminals reconeixen, parcialment o total, la seva autoria, de vegades amb orgull inclòs, i fins i tot se'ls ha incorporat al règim del trauma.<sup>7</sup> Davant d'ells, l'acceptació acrítica és un perill quan es pronuncien en aquesta nova palestra atractiva i indiscriminada que són els mitjans de comunicació, les confidències públiques —l'oxímoron és deliberat— o les memòries.

L'objectiu d'aquest text és analitzar el suport fílmic, ja que s'ha convertit en un dels espais privilegiats per expressar aquestes confessions, almenys des del film-esdeveniment<sup>8</sup> *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012), per l'obscuritat amb què els sicaris que van participar en la massacre de suposats comunistes el 1965 i el 1966 al nord de Sumatra reconstrueixen

2 Diàlegs extrets del film *Enemies of the People* (Thet Sambath i Rob Lemkin, 2009).

3 La dictadura dels khmers rojos a Cambodja (1975-1979) —rebatejada pel seu règim com a Kampuchea Democràtica— va ser una de les més sagnants del segle XX i és un dels quatre genocidis ‘canònics’ de la centúria. El seu radicalisme, que fins i tot va extreure els plantejaments de la Revolució Cultural xinesa, la seva aliada, va provocar la mort de més del 25 % de la població del país per execucions, treballs forçats, fam i abandonament sanitari. L'abolició de la moneda, l'evacuació de les ciutats, els matrimonis forçats col·lectius i, sobretot, la paranoia dels seus líders envers enemics poderosos —nord-americans, soviètics, vietnamites i, especialment, traïdors— que va conduir a una ferotge repressió interna es poden considerar únics en la història.

4 Vegeu dades sobre el personatge a <<https://enemiesofthepeoplemovie.com/filmCharacters.html>> [Consulta: 25 abril 2021].

5 Saloth Sar, àlies Pol Pot, va ser el dictador de Cambodja (1975-1979) i el principal líder dels khmers rojos des de la seva gènesi a la dècada de 1960 fins a la seva mort 1998.

6 MORAG, R. *Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*. Londres i Nova York: I. B. Tauris, 2013, p. 3 i 7.

7 La bibliografia és molt extensa. Vegeu SIRONI, F. *Comment devient-on tortionnaire? Psychologie des criminels contre l'humanité*. París: La Découverte, 2017, p. 732; MORAG, R. *Op. cit.*

8 Nancy Berthier anomena així “aquells films [...] que constitueixen en si mateixos esdeveniments històrics, i el significat dels quals està més vinculat a la història que a la història del cinema. Com a tals, s'inscriuen en les memòries col·lectives constituint uns punts de [...] cristal·lització memorística”. BERTHIER, N. “Viridiana, una pel·lícula-evento”. A: MARTÍNEZ, A. (ed.). *La España de Viridiana*. Saragossa: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 53.

els seus crims als llocs on els van cometre i actualitzen les seves fantasies en un clima ple d'elements *kitsch*, exotisme i un aspecte de metafilm.<sup>9</sup> El seu caràcter revulsiu està paradoxalment lligat al que Lúcia Nagib va considerar un realisme paradoxal nascut del grotesc, la distorsió i la imatgeria sagnant.<sup>10</sup> La producció documental dels últims anys és rica en la posada en escena del 'trauma del perpetrador' i Morag ha dedicat un llibre recent precisament a les formes particulars que adopta el documental cambodjà d'última generació.<sup>11</sup>

### Escenografia de la memòria del perpetrador

Entre els dos extrems de responsabilitat exposats al principi —l'executor ordinari i el conceptor— hi ha almenys una figura intermèdia: l'anomenat tradicionalment 'criminal de despatx', que organitza el pla d'extermini sense ser un dels ideòlegs que el teoritza. Aquesta figura, associada a Adolf Eichmann en el cànon de la perpetració de l'Holocaust, és extremament etèria, ja que inclou responsabilitats molt diferents. Així ho demostra a *Enemies of the People* la superior de Khuon, coneguda com Sister Em, cap de districte, que apareix amb la cara a l'ombra.

En qualsevol cas, la figura que s'acostaria més al criminal de despatx en el genocidi cambodjà és Kaink Guek Eav, àlies Duch.

Director del centre de detenció i tortura S-21, dependent directament de l'*Angkar* —l'Organització— i especialitzat a eliminar la conspiració interna en un règim paranoic, Duch va portar aquesta peça de l'engranatge amb puny de ferro, va formar els interrogadors, va revisar personalment tots els dossiers, va signar les llistes d'execució i va garantir que la maquinària d'aniquilació funcionés eficaçment. Duch va fugir sense destruir els documents d'arxiu de l'S-21 —"la seva obra més aconseguida"—,<sup>12</sup> va continuar entre els khmers rojos i va ser detingut el 1999: va quedar sota custòdia. Només quan, el 2006, els acords entre la comunitat internacional i el govern cambodjà van donar fruit i el Tribunal Khmer Roig —o ECCC (Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia)— es va posar en marxa, Duch va ser escollit com a primer processat, ja que la relació entre la comissió dels crims i les seves ordres era més directa que en el cas dels grans dirigents. Així doncs, Duch es va convertir en l'encarnació de les atrocitats khmers roges, de la mateixa manera que l'S-21 en va ser l'emblema. Mentre esperava el procés, el 2008, Rithy Panh va aconseguir entrevistar-lo per a un film, si bé la pel·lícula no es va estrenar fins al 2011 —quan la sentència ja era definitiva—, sota el títol de *Duch, le maître des forges de l'enfer*.

La qüestió que està a la base d'aquest film és com s'entrevista un mestre d'administrar la informació, que jugava entre el reconeixement i la negació i especulava amb estratègies de remordiment. Com s'afronta algú capaç de suportar la pressió i tractar-la amb instruments cinematogràfics sense falsificar el relat? Com s'extreu del criminal una confessió útil per a la

“Com s'extreu del criminal una confessió útil per a la història, malgrat les seves manipulacions i enganys?”

història, malgrat les seves manipulacions i enganys?<sup>13</sup> *Duch, le maître des forges de l'enfer* captava la paraula i el cos de Duch, incorporava sons de fonts històriques i recorria a *memory triggers*,<sup>14</sup> com ara fotos i documents, segons una forma elemental —tot i que tensa— de dos personatges enfrontats.

De fet, tot el que Duch pronuncia en aquest film té el seu ressò en altres entrevistes al llarg dels anys; per això, els matisos són tan importants. La primera va tenir lloc entre el 4 i el 6 de maig del 1999 i va ser conduïda per Christophe Peschoux, Haing Kehng Heng i Nate Thayer, dos dies abans de l'arrest de Duch i es va guardar durant sis anys fins que es va confiar als jutges de l'ECCC. El seu valor és oferir-nos el que Duch estava disposat a explicar el 1999 sobre l'S-21 i el paper que hi va tenir.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Rithy Panh ja havia sol·licitat sense èxit entrevistar Duch per al seu documental *S-21. La machine de mort khmère rouge* (2003), en què va reconstruir les escenes que van tenir lloc amb perpetradors menors —guardians, interrogadors, responsable de documentació, fotògraf, carcellers i responsable de transports— i dos supervivents.

<sup>14</sup> Es coneixen amb aquest nom els objectes, fotografies, diaris i notes, entre d'altres, que s'utilitzen en la història oral per desbloquejar la memòria dels testimonis, a fi de contribuir a submergir-los en el passat que intenten relatar. Una anàlisi molt extensa del film es pot trobar a SÁNCHEZ-BIOSCA, V. "The Perpetrator's *mise-en-scène*: Language, Body, and Memory in the Cambodian Genocide". *Journal of Perpetrator Research*, vol. 2-1, 2018, p. 65–94.

<sup>15</sup> PESCHOUX, CH.; KHENG HENG, H. *Itinerary of an Ordinary Torturer. Interview with Duch, former Khmer Rouge Commander of S-21*. Chiang Mai: Silkworm Books, 2016, p. 46.

<sup>9</sup> Els temes clau de les anàlisis es van posar en relleu aviat al número monogràfic dedicat al film per la revista *Film Quarterly* (vol. 67, núm. 2, 2013).

<sup>10</sup> NAGIB, L. "Regurgitated Bodies. Presenting and representing Trauma in *The Act of Killing*". A: TZIOUMAKIS, Y.; MOLLOY, C. (ed.). *The Routledge Companion to Film & Politics*. Abingdon: Routledge, 2016, p. 218-230.

<sup>11</sup> MORAG, R. *Perpetrator Cinema. Confronting Genocide in Cambodian Documentary*. Londres i Nova York: Wallflower i Columbia University Press, 2020.

<sup>12</sup> SIRONI, F. *Op. cit.*, p. 186.



Fotograma de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011).

D'altres, com la que van fer Sabina Sirik i Eng Kok-Thay el 29 d'agost del 2013 al Centre de Detenció, reflecteixen el que un individu ja condemnat a cadena perpètua podria dir sense efectes pràctics per al seu futur.<sup>16</sup> Però, el 2008, Duch havia de declarar davant del tribunal i Rithy Panh acaba pressentint que el seu interlocutor l'està utilitzant per preparar la seva defensa.<sup>17</sup>

D'altra banda, un cara a cara prolongat durant mesos amb un expert en interrogatoris com Duch també revela com manipula la intimidació sobre els seus adversaris, tot i que ja no està en una posició de poder. L'enfrontament va portar

Panh a una profunda crisi d'ansietat i el diàleg només va poder adoptar una forma intel·ligible gràcies al treball de muntatge.

“Un cara a cara prolongat durant mesos amb un expert en interrogatoris com Duch també revela com manipula la intimidació sobre els seus adversaris, tot i que ja no està en una posició de poder”

Les entrevistes recollides al film s'emmarquen en dues seqüències que presenten el personatge a la seva cel·la. A la primera, el seu cos escanyolit prepara la seva rutina mentre el fons sonor reproduïx un dels discursos més famosos de Pol Pot, seguit de l'himne de Kampuchea Democràtica. Uns plans d'un film de propaganda khmer roja associen el protagonista amb el règim i el partit que va servir. A la segona, la càmera abandona l'homenet en un acte de pregària i autocomunió, ja que s'havia convertit al cristianisme. Entre totes dues seqüències, el film organitza les diverses intervencions de Duch amb preguntes formulades per Rithy Panh. Tot el que hi ha entre aquestes seqüències és la veu i el cos de Duch reflexionant sobre la seva història dins del règim dels khmers rojos.

16 GHY, TH. (2014). *When the Criminal Laughs*. Phnom Penh: DC-Cam, 2014, p. 84-109.

17 PANH, R.; BATAILLE, CH. *L'élimination*. París: Grasset, 2011, p. 31.

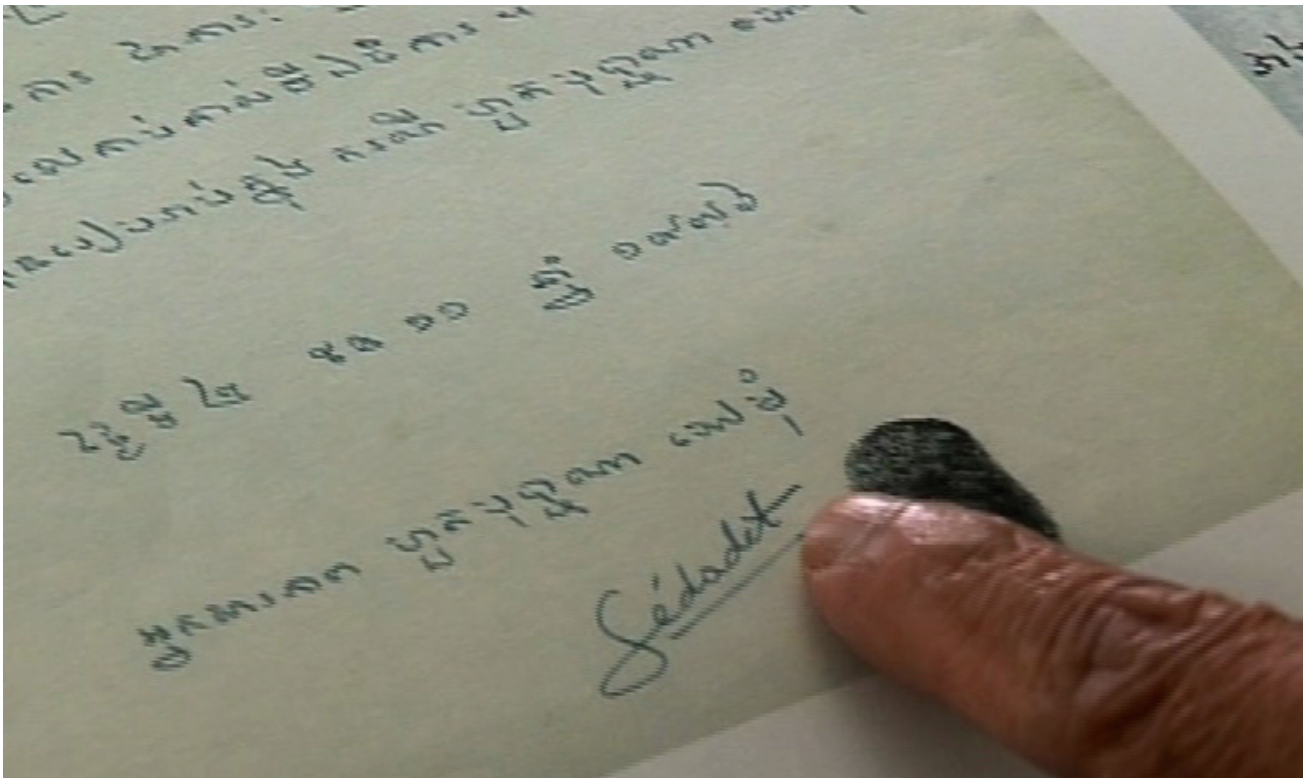
El dispositiu de filmació és senzill: Duch, assegut en un escriptori, respon mentre Panh li proporciona confessions de les seves víctimes extretes sota tortures, documents i fotografies antropomètriques dels detinguts. Així, Duch és presentat com el buròcrata del crim que va ser a l'S-21: examina documents, fixa l'atenció en cada detall, passa pàgines amb uns dits fins que contrasten amb les robustes mans dels torturadors. És com si hagués recuperat el 2008 la tasca que va deixar d'exercir el gener del 1979 i es trobés davant d'aquells mateixos documents d'abans.

“Duch és presentat com el buròcrata del crim que va ser a l'S-21: examina documents, fixa l'atenció en cada detall, passa pàgines amb uns dits fins que contrasten amb les robustes mans dels torturadors”

A l'escriptori s'organitzen els documents que estimulen la memòria, tant en els aspectes narratius com performatius: llegir eslògans i explicar-los, identificar els seus comentaris manuscrits en una confessió extreta sota tortura, reconèixer la seva signatura en un ordre d'execució, identificar els seus subordinats en una fotografia. El cineasta busca, a través del muntatge, confrontar el seu relat amb les pintures del supervivent Vann Nath, que donen forma a les tortures perpetrades a l'S-21. Una presència constant en aquesta taula del record és el popularment anomenat *mug shot* de Bophana, és a dir, la imatge de senyal que els seus captors van prendre quan la van detenir i que servia, en la tradició d'una política de vigilància posada en marxa des de finals del segle XIX a França, per identificar perillous socials, delinqüents i especialment reincidents. Bophana, en particular, va ser una víctima la biografia de la qual el cineasta va relatar en una pel·lícula anterior i amb una història d'amor que va ser divulgada

per la periodista nord-americana Elizabeth Becker.<sup>18</sup> A la filmació i el muntatge, Rithy Panh acaba suggerint un frec sacríleg quan Duch apunta el dit índex a la signatura que la noia va escriure en la seva última confessió abans que l'executessin.

<sup>18</sup> La pel·lícula *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) recull el relat que Elizabeth Becker va donar a conèixer al llibre *When the War Was Over* (Nova York: Public Affairs, 1986). Anys més tard, Becker li va dedicar un altre llibre: *Bophana* (Phnom Penh: Cambodia Daily Press, 2010). Vegeu-ne un desenvolupament a SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2021). “Bophana's Image and Narrative. Tragedy, Accusatory Gaze, and Hidden Treasure”. A: BARNES, L.; MAI, J. (eds.). *The Cinema of Rithy Panh. Everything Has a Soul* (ed.). New Brunswick, Camden i Newark: Rutgers University Press, 2021, p. 173-187.



Fotograma de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011).

### Memòria corporal i reenactment

A diferència d'*Enemies of the People* i d'*S-21. La machine de mort khmère rouge*, el film *Duch, le maître...* no fa ús del reenactment.<sup>19</sup> Això no vol dir, però, que la memòria del cos hi estigui menys present. Duch va haver d'assumir en els seus anys de formació revolucionària i els de la dictadura khmer roja una disciplina i una litúrgia quotidianes que expressaven

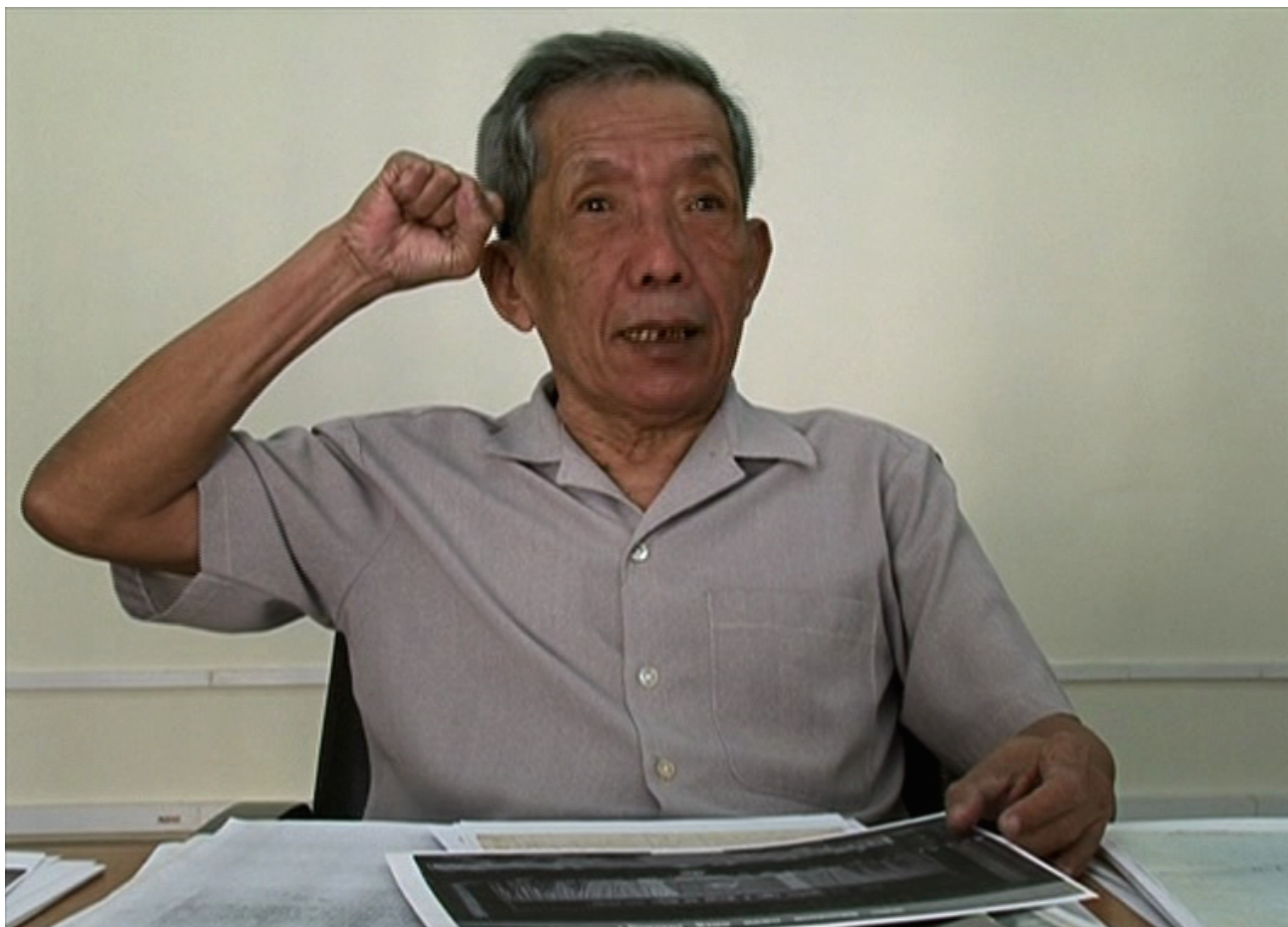
<sup>19</sup> Aquesta pràctica de reconstruir el passat a través dels seus agents —víctimes— utilitzant la seva memòria corporal i la visita dels llocs havia estat explotada al cinema, especialment des de la molt influent *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985). No obstant això, en les últimes dècades, amb l'anomenat 'gir cap al perpetrador' dels estudis sobre violència de massa, els victimaris també han estat conduïts a reconstruir les escenes dels seus crims per part de documentalistes. El punt de no retorn d'aquest fenomen va ser la convulsió causada a les pantalles per la pel·lícula *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012).

la seva submissió al partit a través de moviments, expressions, uniformes, recitació d'eslògans i llenguatge hipercodificat. En una seqüència, evoca l'acte quasi sacramental en què jura lleialtat al partit comunista de Kampuchea. Quan el recorda, se li tensa el cos, la mirada se li perd a l'horitzó, i col·loca suaument el braç dret, amb el puny tancat, sobre la templa fins que queda petrificat. Rithy Panh recull aquest instant i el 'comenta' incorporant unes imatges d'arxiu en les quals un nombrós grup de guerrillers vestits amb els seus 'pijames' i *kramas* repeteixen el mateix gest. Quan Duch es lliura amb tanta devoció a aquest record, no és conscient que la seva escenificació sembla contradir la distància crítica que afirma haver aconseguit respecte al seu passat criminal. El cineasta detecta el moviment espontani, però mecànic, de la seva

anatomia i registra com el relat arrossega el cos cap a aquest sentiment 'sublim'. Aquesta 'memòria del cos' converteix el de Duch en un escenari del passat.

Duch va evocar el mateix esdeveniment davant del tribunal que el va jutjar i l'antropòleg Alex Hinton va assenyalar que "els que estaven entre el públic van sentir que havien captat un esclat del seu fervor revolucionari [...], perquè quatre dècades més tard semblava no només recordar la seva inducció al partit, sinó convocar la passió que el va dominar..."<sup>20</sup> Però allò

<sup>20</sup> HINTON, A. *Man or Monster? The Trial of a Khmer Rouge Torturer*. Durham i Londres: Duke University Press, 2016, p. 72-73. Thierry Cruvellier també en va dir que es tractava d'un instant en què el gest revela la força de la fe d'abans, com si s'hagués mantingut intacta. Vegeu CRUVELLIER, TH. *Le maître des aveux*. París: Gallimard, 2011, p. 15.



Fotograma de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011).



Fotograma de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011).

que en el judici adquireix un valor, davant de la càmera de Panh es converteix en un esborrament del temps, una emergència del passat amb tota la seva càrrega psicològica i política. Filmant tan de prop aquesta cara encesa amb uns ulls que s'eleva físicament i simbòlicament, el cos de Duch ha tornat a ser posseït pel seu antic fervor khmer roig.

#### **Reenactment: veritat i atracció**

L'aparició a les pantalles de cinema de *The Act of Killing* va convulsionar profundament les consciències. El més remarcable del procediment utilitzat per Oppenheimer va ser el seguiment prolongat d'una sèrie d'antics assassins encarregats de les massacres, que, sense cap pudor, s'oferien a escenificar davant de les càmeres els seus mètodes criminals inspirats en les pel·lícules de gàngsters que adoraven. Aquesta modalitat

documental aviat es va posar de moda per a l'autorepresentació dels perpetradors, com havia passat *mutatis mutandis* amb aquell esdeveniment de la pantalla que va ser *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), per als supervivents. Es diria que, des dels anys 2010, una història testimonial —confessional— que no impliqués escenificació, visita dels llocs, treball corporal i presentificació del crim semblava marcada per l'anacronisme. Era com si aquell imperi del trauma al qual s'han precipitat les nostres societats, segons el diagnòstic de Didier Fassin i Richard Rechtman el 2007, s'hagués transferit a la memòria del perpetrador i al gènere documental.<sup>21</sup>

No obstant això, les apel·lacions a la memòria del cos venien d'abans. *Enemies of the People*

<sup>21</sup> FASSIN, D.; RECHTMAN, R. *L'imperi du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*. París: Champs, 2007.

“El més remarcable del procediment utilitzat per Oppenheimer va ser el seguiment prolongat d'una sèrie d'antics assassins encarregats de les massacres, que s'oferien a escenificar davant de les càmeres els seus mètodes criminals”

conté una seqüència molt inquietant en la qual el líder traumatitzat de les massacres accepta mostrar la forma en què duia a terme les execucions. No sense certa incomoditat, l'home descriu com agafava el cap de la víctima per darrere i estirava per deixar-li la gola al descobert. Els dos protagonistes adverteixen que la paraula no té força sense la concurrència dels

“Si no depurem el mètode, no seria sorprenent que aquesta figura fascinant del perpetrador acabi penetrant en l’ampli camí dels mitjans de comunicació i culturals, envaint i confonent el territori cada vegada més complex dels crims de massa”

cossos. Aleshores reclamen un dels joves camperols, que es prepara per servir de presa. La seva por es dissipa quan, obligat a estendre’s, descobreix que el ganivet en realitat és de plàstic. S’estira de bocaterrosa seguint les instruccions de l’antic executor, que li aixeca el cap amb la mà oberta i, deixant la gola franca, simula tallar-li el coll, tot entre rialles, probablement histèriques. És aleshores quan l’acció canvia de signe. La càmera busca un primer pla en contrapicat de la presumpta víctima, i mostra a la part superior de l’enquadrament la mà que li torça el cap amb els dits tapant-li gairebé del tot els ulls. L’altra mà de l’executor branda el ganivet, dirigint-lo cap a la gola. El botxí matisa que de vegades no operava d’aquesta manera, sinó que clavava reiteradament l’arma en zones de la gola. Una inquietant sensació de violència s’apodera de l’escena, potser per l’ús de l’angle de visió forçat i el silenci de la víctima, amb els ulls extraviats. També el botxí sembla absent, transportat pels seus braços, més que per la seva paraula, a ‘aquells temps’. Mira a la càmera. La riulla se li ha esborrat de la cara, com si el passat traumàtic hagués intervingut.

### Algunes conclusions

El *reenactment* s’ha convertit en un dels recursos més utilitzats pel documental dels últims temps pel que fa al testimoni. No és estrany que hagi convergit amb la tendència creixent a recollir testimonis dels perpetradors. En aquest nou espai de trobada es barregen models, estils i intencions molt diferents, en un moment en què el cinema, els *new media*, els museus i les estratègies multimèdia conflueixen en un *totum revolutum*. El que és segur és que la creixent presència testimonial —confessional, si es vol— de perpetradors necessita rigor metodològic i precisió en la crítica de les fonts, tal com s’havia anat depurant en l’anàlisi del testimoni de les víctimes. Si això es fa, s’haurà aconseguit un avenç en la nostra capacitat d’entendre les mecàniques del crim, ja que la figura del perpetrador s’ha anat tornant molt més complexa que el que anunciava el fructífer terme *primolevià* de ‘zona grisa’. Si no depurem el mètode, no seria sorprenent que aquesta figura fascinant del perpetrador acabi penetrant en l’ampli camí dels mitjans de comunicació i culturals, envaint i confonent el

territori cada vegada més complex dels crims de massa. La seva paraula, necessària, perquè la seva intervenció va ser decisiva en el crim, requereix un enriquiment del lèxic. El nostre actual encara no té detalls, matisos, sacsejades psicològiques, mutacions del temps. Ja resulta insuficient i empobridor afrontar les figures del Mal amb les clàssiques —i absents de matisos— etiquetes de ‘radical’ o ‘banal’. ■