

EL ESLABÓN PERDIDO DE LAS IMÁGENES EN EL GENOCIDIO CAMBOYANO: EN TORNO A *LA IMAGEN PERDIDA* (RITHY PANH, 2013)¹.

The Missing Link in the Images of the Cambodia Genocide:
On *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013).

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA^a

Universitat de València

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.004>

RESUMEN

La imagen perdida (*L'image manquante* / *The Missing Picture*, Rithy Panh, 2013) constituye una indagación, a la vez intimista e histórica, acerca de las posibilidades, y por tanto también los límites, de cualquier imagen para capturar acontecimientos extremos de la historia y de la experiencia humana del dolor, en este caso ante el teatro del genocidio camboyano perpetrado por los Jemeres Rojos (1975-1979). En realidad, las imágenes que se utilizan en ámbitos documentales y ficcionales para representar el genocidio son de muy diversa condición. En primer lugar, este artículo expone las modalidades de dichas imágenes en función de su relación con los hechos y el tipo de mirada que las funda (imágenes de perpetradores, de liberadores, testimoniales, *post facto*...) para adentrarse más tarde en el estudio de otras formas carentes de soporte físico (imágenes espectrales, traumáticas o interiores). Una vez considerada su migración en el tiempo y el tejido icónico que entre todas conforman, el artículo estudia cómo actúan estos distintos tipos de imagen en el film y cómo, además de imágenes socializadas, Rithy Panh da forma a imágenes memorísticas *incorpóreas*.

Palabras clave: imagen y atrocidades, genocidio camboyano, Rithy Panh, cine documental.

ABSTRACT

L'image manquante / *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013) might be considered an investigation, both intimate and historical, on the possibilities and limits for any image to represent atrocities and the experience of atrocities. The theatre of this reflection is the Cambodian genocide (1975-1979). As a matter of fact, the range of images commonly used to embody the extermination perpe-

[1] El presente texto nace de una investigación realizada en octubre de 2014 y noviembre de 2015 (este último gracias a una ayuda de la Generalitat Valenciana) en varios archivos de Phnom Penh: Tuol Sleng Genocide Museum, Documentation Center of Cambodia (DC-Cam) y Bophana Audiovisual Resource Center. El autor agradece a sus directores respectivos —Chhay Visoth, Youk Chhang y Rithy Panh— las facilidades para acceder al material. Igualmente, a Helen Jarvis, consejera del gobierno camboyano, su mediación para el acceso a los archivos de Tuol Sleng.

[a] VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia (Departamento Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, Avda. Blasco Ibáñez, 32, 46010 Valencia). Autor de una docena de libros sobre cine y representación histórica, teoría del montaje y cine y vanguardias artísticas, entre otros. Ha sido profesor invitado en las universidades de NYU, París 3, París 1, Montreal, Sao Paulo, entre otras. Actualmente, su investigación trata de imágenes de perpetradores en conflictos bélicos, genocidios y violencia de masas y dirige, junto con J. V. Aliaga, la Cátedra de Estudios Artísticos del IVAM. Sus publicaciones en abierto pueden consultarse en <http://roderic.uv.es/pers/G6106.html>, https://uv.academia.edu/Vicente_SánchezBiosca y https://www.researchgate.net/profile/Vicente_Sanchez-Biosca. E-mail: vicente.sanchez@uv.es

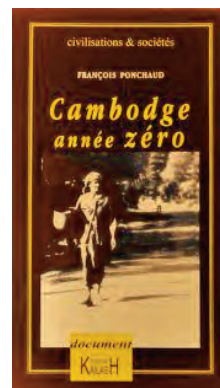
trated by the Khmer Rouge are extremely varied. First, this article analyzes their modality in relation to the facts they are supposed to convey, in particular, the kind of gaze they put forward so as to distinguish among perpetrators images, liberators images, testimonial images, images *post facto*. Then, it takes into consideration other images lacking physical support, such as spectral images, traumatic images and inner images. Once these cases have been studied in their interaction as well as in their temporal migration, this article closely examines how they intervened in the film and the way Rithy Panh gives shape to these *incorporeal* memorial images.

Keywords: image and atrocities, Cambodian genocide, Rithy Panh, documentary film.

Imágenes bajo sospecha

En el primero de los reportajes rodado por «occidentales» en Camboya tras la caída de los Jemeres Rojos (*Year Zero: The Silent Death of Cambodia*, David Munro, 1979), su cerebro, el incombustible periodista del *Daily Mirror*, se expresaba así respecto al inmediato pasado del país: «En un mundo de saturación de noticias, ninguna noticia». No era esta la primera ocasión en que esta llamativa ausencia aparecía mencionada. El cerco hermético de información con que los gobernantes de Kampuchea Democrática habían protegido su país desde la toma del poder, el 17 de abril de 1975, hasta prácticamente su derrumbamiento a principios de enero de 1979, había creado una incertidumbre generalizada, un enigmático vacío que la imaginación (o la ideología) estaban llamadas a colmar. Pues la ausencia de noticias tomaba una forma muy particular: la carencia de imágenes. Hubo defensas del régimen convocando un sentimiento antiamericano espoleado por la no muy lejana guerra de Vietnam o, incluso, en su versión positiva, defendiendo la legitimidad de una revolución radicalmente audaz, como fue la entonada por el periodista francés Jean Lacouture; hubo también, y en el extremo opuesto, denuncias alarmantes de un genocidio en curso iniciado desde la misma toma del poder por los nuevos gobernantes, como la que lanzó el religioso francés François Ponchaud en su libro aparecido en enero de 1977, *Cambodge année zéro*².

Ni unas ni otras aportaban sustento iconográfico alguno a sus tesis o a sus alarmas; tampoco habían dispuesto de él como fuente. El primero invocaba postulados muy vagos sobre la revolución agraria y, sobrecogido su autor por cuanto le fue revelado después, tuvo el coraje de hacer, en diciembre de 1978, pública palinodia de su ceguera, a pesar de que en 1975 era considerado uno de los hombres mejor informados sobre la región; el padre Ponchaud, conocedor de la lengua jemer, había documentado su libro y los artículos que le precedieron con relatos de refugiados que abrían el abismo del genocidio. Pero en lo que se refiere a imágenes, ninguna refrendaba sus tesis. O apenas, pues las



Portada del libro de François Ponchaud, *Cambodge année zéro* (1977).

[2] François Ponchaud, *Cambodge année zéro* (Paris y Pondicherry, Kailash, 2001 [1977]).

imágenes siempre buscan una fisura para colarse, confundir, engañar o iluminar en penumbra. ¿Cuáles fueron esas imágenes anómalas?

En diciembre de 1978, apenas unas semanas antes del colapso del régimen, un equipo de la televisión yugoslava rodaba en las desoladas calles de una ciudad, Phnom Penh, evacuada más de tres años y medio antes. Estas cámaras recorrieron los campos de trabajo y otros escenarios que, a lo largo de quince días, les fueron presentados por sus anfitriones como cuidados decorados. Difundidas en Occidente, provocaron sintomáticamente la sensación opuesta a la que habría deseado un régimen por fin deseoso de darse a conocer al exterior. Su mera visión revelaba la existencia de un país retornado al agrarismo y convertido en un inmenso campo de concentración. Mas no nos llamemos a engaño: estas imágenes solo fueron *reveladoras* una vez que la verdad se impuso. De los equívocos y paradojas tampoco estuvo ausente la fotografía. Un pequeño grupo formado por la periodista del *Washington Post*, Elisabeth Becker, el fotoperiodista Richard Dudham y el profesor Malcolm Caldwell, fue invitado a realizar una gira por Kampuchea Democrática, en el curso de la cual sus cámaras captaron escenas algo desenfadadas de sabor turístico que los dirigentes animaron a publicar, y en cuyo decorado posaban los mismos que las habían tomado, acogidos con todos los parabienes por los dirigentes del régimen³. Bienvenido fue asimismo el dirigente maoísta sueco Gunnar Bergström, defensor entusiasta de la revolución de los Jemerres Rojos e identificado sin fisuras con la mirada ideológica del régimen. En el verano de 1978, en una época en la que los conflictos con Vietnam (y por ende con el bloque soviético) se habían convertido en una guerra en toda regla, tuvo ocasión de *certificar la veracidad* de sus premisas con el apoyo de imágenes tomadas en directo.

Todas esas imágenes, por más que fragmentarias, ¿ilustraban o confirmaban aquello de lo que ya estaban persuadidos sus artífices? ¿Eran anfibiológicas o concluyentes? ¿Se podía ver *a través de* sus grietas? Elizabeth Becker no parece habérselo planteado explícitamente; Bergström, siguiendo la estela de Lacouture, experimentó un vuelco de conciencia que le llevó a un sincero *mea culpa*, coronado en 2008 con la publicación de sus fotos de 1978, acompañadas de unas apostillas sobre aquello que no quiso o no supo ver en los años de fervor militante. Fue una valiente forma, cuando menos, de dejar constancia del poder cegador de la ideología y la equívoca evidencia de lo observado y registrado⁴. Con todo, podemos preguntarnos: ¿clamaban a gritos sus imágenes lo que él vio y escribió en 1978 o lo que décadas después veía y sabía con meridiana claridad? ¿O las dos cosas? ¿O acaso ninguna de ellas? Estos ejemplos extremos parecen confirmar aquella tesis acerca de la fotografía expresada por el documentalista Errol Morris, a saber, que «*believing is seeing*», o, lo que es lo mismo, que la imagen, en lugar de ser, como habitualmente se considera, la prueba definitiva que certifica la evidencia de los hechos, se limita por lo general a confirmar aquello de lo que el observador, incluso si se trata de su mismo autor, ya estaba convencido con anterioridad⁵. Desde luego, puede invocarse como prueba, mas suele serlo de aquello que se quería

[3] Las fotos pueden consultarse en la colección Elisabeth Becker depositada en Bophana Audiovisual Resource Center de Phnom Penh.

[4] *Living Hell. Democratic Kampuchea, August 1978*, texto de Gunnar Bergström y fotos de Gunnar Bergström y Hedda Ekerwald (Phnom Penh, Documentation Center of Cambodia, 2008).

[5] Errol Morris, *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)* (Nueva York, Penguin, 2011).

probar. El «yo no busco, encuentro» picassiano, parece tomar aquí una forma perversa: «encuentro la confirmación de aquello que ando buscando».

Ahora bien, en el caso de esta Camboya hermética no solo los observadores externos, ciegos, desinformados o intoxicados produjeron una iconografía. Fue en mayor medida el régimen de Pol Pot, asesorado y equipado por sus aliados chinos, el productor de un contundente arsenal de imágenes de propaganda destinadas a los cuadros del partido. Como es lógico, estas composiciones plenas, míticas, en torno al ejemplo legendario de los templos de Angkor, la utopía rural consumada, las masas reunidas solidariamente, los protocolos del partido, con sus pijamas negros, su *krama* tradicional, sus zapatillas de caucho y los gestos compulsivos de apoyo fanático no son precisamente las que permiten al historiador penetrar el genocidio, los crímenes contra la humanidad y la violencia ejercida por el régimen. Más exactamente, son su contracampo, pues en él queda obturado el menor resquicio para la sospecha, respondiendo con la opacidad absoluta a la aspiración del régimen de hacer hablar y silenciar, como un sístole y diástole indisoluble. Apenas unas miradas furtivas de quien se sabe observado, un apretón de manos protocolario que uno de los camaradas esquiva, una casi imperceptible pero enérgica orden del maestro de ceremonias para desencadenar un aplauso o un compulsivo alzamiento de puños colectivo a una señal permiten al sutil observador detectar que allí hay gato encerrado.

En cambio, si volvemos nuestra mirada a las imágenes que han sido invocadas a lo largo de más de treinta y cinco años para representar el proyecto criminal de Pol Pot y su camarilla, estas proceden en un porcentaje altísimo del centro de detención, tortura y ejecución denominado S-21 (sobre el que se erigió el actual Tuol Sleng Genocide Museum), en razón de su descubrimiento temprano y del arsenal de información que los responsables del mismo habían dejado sin destruir en su precipitada huida. Aun cuando excavaciones e investigaciones han arrojado nueva luz sobre muchos otros centros de ejecución esparcidos por todo el país, S-21 tenía un papel insustituible: fue el centro neurálgico de la represión del partido contra sus enemigos; en otras palabras, realizaba las purgas internas y, dada su responsabilidad en la eliminación del enemigo interior, su minuciosa documentación constituía la garantía misma de la supervivencia del régimen.

En su conjunto, las imágenes que documentan el genocidio camboyano pueden clasificarse en cuatro órdenes distintos si las consideramos según su enunciación o régimen de visibilidad, es decir, la relación que mantiene la mirada que las constituye con los hechos que representan⁶. El primero de ellos está formado por las *imágenes de perpetradores*, es decir, las producidas por el régimen mismo destinadas a representar a los enemigos (en particular, las fotografías robadas a estos para incorporarlas a las fichas denominadas «biografías» y a las confesiones; también las periciales que confirmaban la muerte de los traidores peligrosos para apaciguar la ansiedad de quienes los mandaron ejecutar)⁷. En segundo lugar, las *imágenes de liberadores*, es decir,

[6] Hemos dedicado al estudio de estas imágenes varias reflexiones. Entre ellas, Vicente Sánchez-Biosca, «Perpetrator Images, Perpetrator Artifacts: The Nomad Archives of Tuol Sleng (S-21)» (*Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, vol. XV, n.º 24, 2015), pp. 103-116; «Le visage fluctuant des victimes. Images de l'affliction au Cambodge (1975-2003)» (*Témoigner entre histoire et mémoire*, n.º 121, octubre de 2015), pp. 152-169; «¿Qué espera de mí esa foto? La perpetrator image de Bophana y su contracampo. Iconografías del genocidio camboyano» (*Aniki. Portuguese Journal of Moving Image*, 2-2, 2015), pp. 322-348.

[7] En torno al sistema de fichaje, la bibliografía es muy extensa. Retengamos el clásico libro de David Chandler, *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison* (Beverly, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1999). Los más específicos, centrados en la creación del archivo de detenidos, Michelle Caswell, *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia* (Madison, University of Wisconsin Press, 2014) y Michelle Q. Hamers, *Do Nothing, Sit Still, and Wait for My Orders. The Role of Photography in the Archive Practices, Historiography, and Memory of Democratic Kampuchea, 1975-1979* (Tesis inédita, marzo de 2011).

los operadores y fotógrafos vietnamitas que acompañaban a las tropas que se lanzaron a una *Blitzkrieg* en la Navidad de 1978 y, en apenas quince días, tomaban Phnom Penh; fueron ellos quienes descubrieron con incredulidad y horror las huellas de la criminalidad alcanzada por el régimen recién derrocado y fueron también ellos, junto con sus aliados, quienes las difundieron por el mundo. En tercer lugar, las *imágenes-prueba* tomadas por reporteros (fotógrafos o cineastas) de muy distintos países, que blandían el argumento de la información y acaso de la defensa de los derechos humanos para poner en marcha planes sanitarios y de nutrición en la zona; visitaron y captaron los lugares del crimen *post facto*, con un sensible retraso respecto a las primeras imágenes vietnamitas, de modo que el lapso de tiempo transcurrido entre ambas permite evaluar las grandes o menudas transformaciones de los lugares, las cuales revelan las intenciones y la gestión de los gobernantes. Por último, una serie de lienzos que el pintor Vann Nath comenzó a elaborar en un taller de la antigua prisión por encargo de los responsables del centro, ese centro que en 1980 sería convertido en museo del genocidio; esta serie pictórica, cuyo desarrollo se prolongaría hasta casi el final de siglo XX, reconstruye escenas de la *destrucción* del enemigo en su mayor parte acontecidas en la prisión, desde el transporte de prisioneros con los ojos vendados hasta su vida cotidiana plagada de torturas a cada cual más devastadora, que concluía con las ejecuciones en los *killing fields* de Choeung Ek⁸.

Todos estos géneros de imágenes son documentos valiosísimos para el historiador. Pese a ello, todos son, en igual medida, insuficientes y, en un sentido estricto, sospechosos. Las primeras, las de perpetradores, registran un enemigo que lo es plenamente desde el momento en que su huella fotográfica es incorporada a una ficha. Documentar era para los perpetradores contribuir a la represión y, por esta razón, estas imágenes de detenidos están impregnadas de la mirada e intención de sus captores. Si consideramos que este archivo, del que se conservan hoy al menos 5736 fotos⁹, no tenía como objeto el inicio de un proceso judicial sino el itinerario de un interrogatorio, delación y desencadenamiento de nuevas detenciones que desembocaba en la ejecución del prisionero, quedará paladinamente claro que la mirada y su fijación en soporte fotoquímico era una condena a muerte en sí misma¹⁰. Entonces, ¿qué documentan esas numerosas imágenes? Al menos, dos cuestiones: en general, nos dan a conocer la maquinaria de observación y fichaje del enemigo (el inicio, pues, de su destrucción) y, en particular, retienen ese brevísimo instante en el que un prisionero transportado al centro con los ojos vendados era repentinamente deslumbrado por una luz y respondía (mecánica o voluntariamente) a aquel dispositivo que inmortalizaba su imagen fotográfica para destruirlo físicamente después. Preciosa información, sin lugar a dudas, pero a todas luces escasa y, sobre todo, ambigua.

Las segundas imágenes, las de liberadores, tienen en principio la enorme virtud de su captación sobre la marcha, sin preparación. Sin embargo, a poco que el historiador se tome la molestia de reconstruir la situación, se le impone la

[8] Véanse a este respecto las memorias de Vann Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21* (Bangkok, White Lotus, 1998). Sobre la obra de este imaginero de S-21, AA. VV., *Vann Nath Tribute* (Phnom Penh, Bophana Center, 2013).

[9] Según pudimos inventariar en nuestra investigación realizada en los archivos del museo en noviembre de 2015.

[10] Nic Dunlop, *The Lost Executioner. A Journey into the Heart of the Killing Fields* (Nueva York, Walker Publishing Company, 2006), p. 148. Este autor considerará estas fotografías una suerte de «*trial by camera*».

evidencia de que los vietnamitas ganaban tanta más legitimidad para su causa cuanto más inequívoca y brutal fuese la prueba de las atrocidades cometidas por los Jemeres Rojos. Tal *motivación política* lleva inapelablemente a presentar las imágenes no solo de manera interesada, sino a enfatizar el detalle escalofriante y morboso, el más repulsivo para el ojo, el que captaba sin ambages la brutalidad del enemigo (y, por ende, su inhabilitación). A ello cabría añadir la más que verosímil preparación de la filmación y de las tomas fotográficas realizadas entre el 10 y el 14 de enero de 1979 por el fotógrafo Ding Fong y el cineasta Ho Van Thay, utilizando posados, disponiendo los objetos hallados de manera elocuente y funcional y, en todo caso, operando una selección sobre objetos que merecían ser retenidos y recurriendo al encuadre más eficaz para resaltarlos¹¹.

A *priori*, la tercera serie de imágenes parece más independiente, en la medida en que se rige por la mirada testimonial del reportero-observador. Sin embargo, en los primeros meses de 1979, el terreno que pisa cualquier reportero que circula por Camboya está minado: las Naciones Unidas todavía defienden la legitimidad de los Jemeres Rojos y condenan la ocupación vietnamita; la escisión entre Vietnam y Kampuchea Democrática refleja el gran enfrentamiento entre la URSS y la República Popular China en el seno del bloque comunista y los visitantes admitidos o invitados por el régimen surgido de la invasión, o bien se cuentan entre los alineados (Cuba, República Democrática Alemana, URSS y sus satélites), o bien se sienten inclinados, por razones políticas o humanitarias, a defender la legitimidad (o la inevitabilidad, como mal menor) de los nuevos gobernantes y, por tanto, se encuentran constreñidos a seguir la senda de su interpretación. Ninguna garantía existe, pues, de que las imágenes sean neutras.

Por último, los óleos de Vann Nath son reconstrucciones en estilo *naïf* de escenas que el pintor padeció, otras que tan solo contempló y unas últimas a las que no tuvo acceso, sino que le fueron narradas por supervivientes. El hecho es que, durante su presidio en S-21, Nath se hallaba confinado en uno de los talleres del edificio central. Sea como fuere, estos lienzos, algunos de los cuales fueron alimentando la exposición permanente del museo, se han visto convertidos con el paso de los años en documentos probatorios, de primera mano, cuyo estilo ha inspirado incluso a otros autores posteriores¹². Pero no lo son en absoluto. Sin restarles el inmenso valor que poseen, deben ser considerados iconografía testimonial directa y, sobre todo, indirecta; recreadora del clima, la atmósfera, del lugar y confeccionados mediante una inmersión nueva en ese mismo espacio, ya que Nath podía, desde su lugar de trabajo, visitar los lugares y observarlos atentamente si lo necesitaba. En cambio, de ahí a conferirles un estatuto de transparencia, hay un abismo.

En suma, aun cuando todos estos géneros de imágenes son documentos preciosos e insustituibles, ante todos ellos debe instalarse la sospecha. No entendemos esta como una descalificación moral ni fáctica, sino como la consecuencia de su consideración como material indicial, sesgado o limitado por sus propias condiciones de visibilidad y de perspectiva, como sucede, a fin de cuentas, con cual-

[11] Esta condición informó el régimen visual y la difusión de las fotos y metraje captados en la primavera de 1945 por los británicos en Bergen Belsen y los norteamericanos en otros campos del Tercer Reich (Buchenwald, Mauthausen, Ohrdruf, etc.). Sin embargo, el régimen de desconfianza que genera este tipo de imágenes está más en relación con lo difundido por los soviéticos en el verano de 1944, cuando liberaron Majdanek, y en enero de 1945, cuando entraron en Auschwitz. En esos casos, sus mismos aliados desconfiaron de la veracidad de tales imágenes.

[12] Por ejemplo, el superviviente Chum Mey ha hecho sus pinitos en pintura y sin lugar a dudas en su obra se advierte la huella de su compañero de sufrimientos.

[13] Este «a pesar de todo» alude, claro, a la expresión de Georges Didi-Huberman a propósito de las cuatro fotografías tomadas por el *Sonderkommando* de Birkenau en agosto de 1944. Ver del autor, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (Barcelona, Paidós, 2004).

quier imagen. Es, «a pesar de todo»¹³, en su cruce y en sus intersticios, en su combinación con otras fuentes escritas, orales o materiales, donde estas imágenes ven realizado su potencial documental: analizar el foco desde el que está tomada una imagen —fotográfica o cinematográfica— es imprescindible para extraer de ella la información que contiene y ayudarla también a completar las lagunas dejadas por otras imágenes, otros discursos, otros testimonios¹⁴.

Memoria, reconstrucción, archivo

[14] Syvie Rollet planteará una metodología más general para casos de catástrofe, a saber: el poder *imageant* de la falta (S. Rollet, «Malgré tout... l'image manque» [*Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, vol. XV, n.º 24], p. 95).

[15] En realidad, los films más originales de Rithy Panh (sobre todo, *S-21: la máquina de matar jemer roja*), al provocar un *re-enactment* de los actores en los escenarios del crimen, producen documentos sobre las acciones, las palabras, las voces y los cuerpos que, con posterioridad, serán utilizados como fuente primaria. Así, por ejemplo, en su film sobre Duch, Panh proyecta fragmentos de ese film a su entrevistado con el objeto de cerrar el paso de las evasivas de su interlocutor y constreñirle a responder a las acusaciones sobre su persona.

[16] Este tribunal híbrido (camboyano e internacional al mismo tiempo) fue constituido en 2006 para juzgar a altos dirigentes Jemeres Rojos. El primero de sus casos (Case 001) fue el del director de S-21. Los siguientes encausados (Ieng Thirith, Ieng Sary, Kieu Samphan y Nuon Chea) han resultado más insatisfactorios, dada la negativa de los acusados a reconocer crimen alguno, amén de las estrategias de bloqueo del proceso con constantes interrupciones. A ello hay que añadir la muerte de Ieng Sary y la declaración de alienación mental y luego defunción de Ieng Thirith. Para una cronología de los procesos, véase <http://www.eccc.gov.kh/en>.

Este mosaico icónico es el telón de fondo sobre el que se origina *La imagen perdida* (*L'image manquante / The Missing Picture*, 2013) el film memorístico que Rithy Panh dedicó al genocidio jemer rojo casi treinta y cinco años después de sufrir la experiencia de los campos de trabajo en Kampuchea Democrática y la desaparición de su familia. Es, en realidad, el giro más íntimo en un itinerario de reflexión consagrado por el cineasta a las huellas del genocidio camboyano; un itinerario que comenzó en 1989 con su film *Site 2*, con su retorno al campo ubicado en Tailandia donde estuvo internado al huir de los Jemeres Rojos, para prolongarse con motivo de los avatares de la llegada del príncipe Sihanouk en 1992 (*Cambodge, entre guerre et paix*). En 1996, tomó la forma de una reconstrucción de la biografía de una víctima, torturada y asesinada en el centro S-21 (*Bophana: une tragédie cambodgienne*, 1996). En 2000, con *La terre des âmes errantes*, registraba un episodio a la par revelador y banal de la modernización del país (el trazado de un cable de fibra óptica por la empresa Alcatel) que abría al pasado traumático una tierra sembrada de cadáveres, mutilaciones y vidas rotas. Poco más tarde, buscaba la voz de perpetradores, sobre todo, y las víctimas en la reconstrucción de los crímenes y la violencia ejercida en su templo, Tuol Sleng, en el film *S-21: la máquina roja de matar* (*S-21: la machine de mort khmère rouge*, 2003); y daba un último paso escalando hasta el máximo responsable de la institución de represión, el camarada Duch (Kaing Guek Eav) en *Duch: le maître des forges de l'enfer / Duch, Master of the Forges of Hell* (2009). Así pues, cuando *La imagen perdida* se propone esta recuperación intimista, el eco y las reminiscencias de todas esas imágenes y actos de memoria perviven y Rithy Panh no solo se había comportado como un evocador de imágenes, sino también como un creador de las mismas¹⁵.

Sin embargo, cuando hablamos de telón de fondo nos referimos solo a las imágenes materiales y socializadas de la catástrofe; es decir, a imágenes contenidas en soportes físicos (fotografía, cine, televisión, pintura) difundidas y compartidas por algún colectivo. La vida de estas imágenes ha sido intensa y su arco de circulación va desde el museo de Tuol Sleng hasta los procesos de las Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC), que juzga los crímenes de algunos dirigentes Jemeres Rojos¹⁶, desde los documentales históricos



S-21: la máquina roja de matar (*S-21: la machine de mort khmère rouge*, Rithy Pahn, 2003).

retrospectivos hasta la pedagogía humanitaria. Y, en efecto, todas estas series de imágenes pueden ser incorporadas por cada uno de los seres afectados por la tragedia, ya sea como trasfondo de su recuerdo, ya como *postmemoria*, o como *memoria afiliativa*¹⁷.

Ahora bien, las materiales no son las únicas imágenes de las que se ocupa *La imagen perdida*, pues su director es consciente de su insuficiencia para referirse a la memoria del genocidio camboyano. También, aquellas imágenes, plenas o fragmentarias, precisas o imprecisas, que constituyen una imagen interior, una *imagen-trauma*, imágenes fantaseadas o aquellas que resultan de teratológicas superposiciones o caprichosos sincretismos, incluso la *afterimage* o el efecto que permanece en la mente tras una visión cuando su soporte ha desaparecido, o las imágenes espectrales. En suma, todo un abanico de imágenes que surgen del choque entre el psiquismo humano y la experiencia traumática vivida. Un cineasta, un hombre de imágenes como es Rithy Panh, no solo se siente en el compromiso de interrogar estos estatutos inciertos y fronterizos: tiene, además, que darles forma y cabida en la sucesión de secuencias que es un film. En cualquier caso, esta forma ofrecida por el cineasta debe respetar el diferente estatuto de tales formaciones icónicas: su grado de precisión, su carácter íntimo e incommunicable o su estatuto compartido e, incluso, la forma particular que cada sujeto tiene de reconocerse o extrañarse en / ante una imagen colectiva.

En este sentido, *La imagen perdida* amplía el radio de acción de su objeto y se organiza también en torno a la misteriosa y lábil interacción entre las imágenes-soporte de memoria, de relatos y de saberes, y las imágenes gestadas sobre la falla de las anteriores, ya se deba esta a que la experiencia vivida no permite al sujeto recordar sin evocar una imagen (que necesita fabricar por medio de superposiciones), ya porque el vacío de partida es el motor de su *imaginación* (en el sentido literal de dispositivo creador de imágenes). ¿Tienen tales imágenes otra forma, irreal o surreal, cuando alguien las inscribe materialmente en un film o una fotografía? ¿O bien su inscripción es volátil, cambiante o persistente? ¿Es posible que una imagen rigurosamente subjetiva se exprese en el cine sin banalizarse y convertirse en una imagen común que perdería así su valor de imagen-trauma? ¿Cuál sería esta en el caso del genocidio camboyano?

Formulémoslo con mayor claridad: ¿cuál es, pues, la imagen ausente en *La imagen perdida*? En realidad, la expresión «*image manquante*» debería ser entendida en el sentido de la expresión francesa «*chaînon manquant*», que entre nosotros se traduce por «eslabón perdido», en explícita alusión darwiniana. En este sentido, una *imagen que falta* puede considerarse una falla producida en la cadena del discurso, narrativo o aseverativo; aquella cadena que, en su sucesión y desplazamiento, produce un sentido y representa algo que está más allá de su materialidad: un relato de vida o una historia de comunidad o nación. Así, hablar de eslabón perdido en la cadena metonímica de las imágenes implica reconocer que algo se ha quebrado en la

[17] Los términos proceden de Marianne Hirsch y tratan de dar cuenta de la herencia memorística de la segunda generación de supervivientes (en su estudio, de la Shoah), que carece de vivencia directa de los acontecimientos traumáticos, pero estos le han sido transmitidos con una intensidad semejante a los procedimientos memorísticos, ya sea a través de artefactos culturales, como objetos, ya sea a través de fotografías. El uso del término «memoria», incluso la «afiliativa» (mediada por imágenes públicas y relatos) es controvertido, si bien no es este el momento de discutir la cuestión. Véase Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narratives and Postmemory* (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1997); *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust* (Nueva York, Columbia University Press, 2012). Un resumen útil se encuentra en «Postmemory. An Interview with Marianne Hirsch» (*Art absolutem*, número especial dedicado a «Creation and Postmemory», primavera de 2013).

posibilidad del sentido. Si a continuación recordamos la variedad de estas imágenes perdidas, no tardaremos en concluir sobre la magnitud de la fractura: un corte en la historia-iconografía del país, una quiebra en la memoria generacional incapaz en adelante de aferrarse a esos lugares de memoria compartidos que son las fotos y los films, una compulsión de imágenes que retornan y otras que naufragan a la hora de liberar al sujeto (en este caso el propio Rithy Panh) de esa piedra del dolor que escapa a la redención. En suma, la imagen ausente es en realidad múltiple: una sucesión de lagunas que colapsan la construcción de una biografía, paralela y anclada indisolublemente a la catástrofe de un país. Las imágenes ausentes son otras tantas detenciones en el proceso de comprensión, de crisis narrativa y de fracaso en la identificación de las imágenes-afecto. Dicho de otro modo, una imagen no falta porque no existan otras que puedan sustituirla (siempre las hay disponibles y prestas a cumplir esa tarea); falta porque no se la reconoce.

A tenor de lo anterior, cabe preguntarse si, a lo largo del film, es la imagen ausente la del perpetrador jemer rojo que, según asegura la *voice over*, fotografió o filmó ejecuciones; o lo es la imagen de la infancia perdida que sigue a la evacuación de Phnom Penh, a la muerte lenta y anunciada de su familia y al exilio de los campos de refugiados; todas ellas incapaces de reconstruir el hogar. O, acaso, preguntémosnos si la imagen que no acude a la convocatoria procede de escenas vividas bajo una luz infernal, surrealista y siniestra que la hace irreconocible; imágenes hurtadas, las cuales, aunque efectivamente vistas, el sujeto es incapaz de incorporarlas a su memoria, como la muerte de su padre, madre o hermanos. Lo significativo no parece tanto la identificación de la falta cuanto la perspectiva desde la cual una conciencia la siente como tal y se derrumba: ¿la reconstrucción del psiquismo del sujeto-narrador?, ¿la reconstrucción de los hechos históricos?, ¿la determinación de las responsabilidades?... En este sentido, *La imagen perdida* no es sino una denodada búsqueda, recreación y puesta en cadena de imágenes de diversa procedencia e índole que atormentan al sujeto que las evoca, invoca o trata de expulsar de sí. Este film-recuento y articulación de memorias desde la atalaya de los cincuenta años de edad es un desesperado esfuerzo de reconocimiento de sí mismo en una jungla de imágenes furtivas, indelebles pero inconsistentes, traumáticas pero informes, sobre las que se erige una identidad horadada. Mas también una lucha por dar forma material a aquellas que no acuden a la cita o viven en el interior quizá sin forma ni textura precisas. A la imagen que falta solo puede cercársela con otras imágenes. Vayamos, pues, en su busca.

Material memoria

El film comienza entre bobinas oxidadas de celuloide abandonadas en el depósito de una cinemateca. Es materia casi impenetrable, puro resto, pues, aunque esos nitratos se encuentran al alcance de la mano, el soporte químico no parece

sino un conjunto de féretros de gentes desaparecidas o destruidas, cual metáfora del país y extravío de sus recuerdos. Una parte de esas bobinas, quizá la más importante, proceda del «antiguo régimen» de Sihanouk o incluso se remonte al período colonial francés; pero la otra debe contener filmaciones de Kampuchea Democrática, es decir, que su arco va de la prehistoria de la catástrofe hasta su plenitud. Sobre estos artefactos, una mano desliza la cinta y, como efecto mágico, surge ante nosotros la deslumbrante y colorida imagen de una bailarina vestida según la tradición de la danza Apsara. Este instante saca a la luz todos los misterios que rodean a una imagen: su muerte prematura, su fulgurante resurrección cuando una mirada humana la rescata de la muerte, su condición de resto objetual, su papel en una fantasía tradicional cuyos orígenes se hunden en la vena de un pueblo y convoca la belleza del arte. El uso del *ralentí* confiere a esta imagen una condición irreal, como si se tratase de una epifanía de otro mundo sepultado en el olvido¹⁸.

Esta asociación entre la imagen evocada y la reliquia o el fetiche material acompañará diversos fragmentos del film: los ojos del cineasta se estrellarán hipnotizados ante fragmentos de celuloide que sus dedos manosean antes de que las sombras cobren vida por su voluntad. Un cineasta que rebusca en los cobertizos de un país, que persigue sus destellos icónicos, no puede ser ajeno a la fisicidad de este material; fisicidad que es la otra cara de su fragilidad. La memoria siempre tuvo un soporte precario.



Materia y magia del film.

Sigue a esta materia residual otra imagen construida por el cineasta: las olas del mar rompiendo desbordantes contra la cámara, como si esta, junto al sujeto que contempla la escena, se hallase zambullida en aguas verde azulado, carente de perspectiva, incapaz de alcanzar la superficie y de cerrar los ojos. Sumamente ambigua es la connotación de estos planos: ¿libertad y asociación con esa metáfora universal de la madre y la protección?, ¿anfibología de una explosión que es a la vez ceguera y ahogo? De lo que no cabe duda es de que estos planos nos colocan en las antípodas de los que les preceden: se trata de una imagen desbocada, no encerrada en soporte alguno, y, desde este punto

[18] Rachel Hughes llamó la atención hace tiempo sobre la condición de artefactos de muchos de los instrumentos de memoria, incluidas las fotografías («The Abject Artefacts of Memory: Photographs from Cambodia's Genocide» (*Media, Culture & Society*, vol. 25, 2003), pp. 23-44.

de vista, tan libre como amenazante. Por añadidura, en ella la luz se derrama inundando también la visión, deslumbrando, a costa de la nitidez. Como si el dispositivo que contuviera las imágenes anteriores se hubiese disuelto y el ojo se tropezase contra una masa informe de agua y luz. Es ahí donde la voz del narrador que entona su confesión (interpretada por el actor Randal Douc) viene en nuestro auxilio para sugerir la atalaya sobre la que se edifica la identidad: la cincuentena, ese más que *nel mezzo del cammin di nostra vita* en que se dan cita el retorno de la infancia (más que la infancia misma), la llamada de la experiencia acumulada, articulada o no, en la vida y la sucesión de las pérdidas que conforman a ese ser humano que ha vivido «tiempos agitados», como dice el narrador¹⁹. Este tipo de planos retornará en cuatro ocasiones durante el film, como un *leitmotiv*, puntuando momentos estratégicos del mismo; tanto es así que estas olas rompiendo contra el objetivo de la cámara, en su condición de imagen del presente, concluirán el film.

Puesto que las imágenes contenidas en esos marcos son insuficientes, Rithy Panh recurre a otras, fabricándolas o creándolas, esperando que sean capaces de captar y transmitir algo de esa experiencia resistente a la representación. La primera de esas nuevas imágenes es la de la creación del hombre y se manifiesta en el recurso más original del film: unas figurillas de arcilla talladas por el artista Sarith Mang. «Con tierra y agua, con los muertos, con arrozales, con las manos vivas se crea un hombre. No hace falta gran cosa. Basta con quererlo»²⁰. El acto de esas manos que tallan la tierra queda apresado en el detalle de la figurilla de barro antes de insuflarle vida para hacer de ella algo humano que rememora el acto divino del *Génesis* sobre el Adán primigenio, pero también el alma que vive en esas figuras, como corresponde a las creencias budistas. Después de la forma, el color: el elegante aunque sobrio traje con camisa blanca y corbata negra. Es un acto sencillo pero misterioso, pues, desde el momento en que esa figura está completa, la vida lo anima: es un hombre. Y no un hombre cualquiera: es el padre de ese narrador.

En este acto de creación, Rithy Panh nos ofrece una secuencia invertida de la tragedia que sufrió: ese padre cuya vida fue arrebatada por los Jemeres Rojos retorna a ella por obra y gracia de su hijo, quien, en cuanto lo siente retornado a la vida desde el fondo del abismo, desearía tomarlo entre sus brazos. Es una figurilla tocada por espíritu. La incorporación de esta a un pequeño escenario desata, como por encanto, la recreación de cálidas escenas del Phnom Penh de los años sesenta, rememoración de la infancia. Estas escenas fueron filmadas mediante un diorama construido en un decorado de dos metros cuadrados²¹, diseñado para la ocasión y rodado en sesiones nocturnas a fin de preservar la homogeneidad de la luz artificial que bañaba las escenas de un ambiente íntimo. Se trataba de crear una atmósfera envolvente que expresara el recuerdo olfativo, vívido, del Phnom Penh de los primeros años de vida del realizador. Diríase una operación performativa que da vida (al dar forma) a algo vago y casi sin cuerpo, como esa ciudad desaparecida, esa casa familiar que fue abandonada para convertirse luego en karaoke y

[19] Lior Zylberman atribuye a esta voz su condición íntima que asimila a una plegaria o a una confesión («The Missing Picture-Film Review. Directed by Rithy Panh, 2013» [*Genocide Studies and Prevention*, 8-3, otoño de 2014], p. 104).

[20] Rithy Panh y Christophe Bataille, *L'image manquante* (París, Bernard Grasset, 2013), p. 10. Las referencias siguientes a páginas que aparecen en el texto se refieren a esta edición.

[21] Visible en los títulos de créditos finales.

prostíbulo. Son decorados que aúnan la calidez con un efecto de distanciamiento brechtiano derivado del estatismo de las figuras de arcilla, cuya expresión imperturbable y hierática no corresponde a las situaciones representadas, sino que permanece inexpresiva y, por tanto, *inquietante*²². Un pequeño decorado infantil, pues, para dar vida a un período borrado de la historia del país y barrido del soporte material de las imágenes. Estos menudos espacios acompañarán el film al completo, pero sus imágenes pronto darán paso a un *collage*.

Antes de que así suceda, el decorado hogareño es rasgado por el estruendo de la imagen de archivo, en un blanco y negro hiriente, la cual, precedida por el sonido de bombardeos, salta como fatal huella del dolor: son apenas unos planos, imágenes socializadas de la historia que connotan la aflicción humana, la perforación de la belleza, la lectura y el juego en la casa paterna, la cultura y la vida familiar con el sello de la guerra civil.

«Entonces, llegó la guerra —recuerda el narrador—. Hay tantas imágenes que pasan y vuelven a pasar por el mundo, que creemos poseerlas porque ya las hemos visto...» (p. 11-12). Esas imágenes, que arrancan con el golpe militar de Lon Nol y están llamadas a cubrir el período comprendido entre 1970 y el 17 de abril de 1975 en que las tropas revolucionarias penetraron victoriosas en la capital, ya habían sido utilizadas por Rithy Panh en varias de sus películas anteriores. ¿A quién pertenecen? ¿Cómo han logrado encarnar para el sentir de generaciones de camboyanos y gentes del mundo entero la tragedia del país? Esas imágenes, sin embargo, aparecen ahora transmutadas mediante un *ralentí* que las torna irreales, amenazantes, casi latentes. Sea como fuere, en el curso del film, las imágenes de archivo pertenecerán a géneros bien distintos: unas proceden de los noticiarios y captan instantes de sufrimiento; otras, la mayoría, son las construcciones icónicas plenas de la revolución, puestas en escena por los nuevos dirigentes que exhiben sus disciplinadas masas,



La irrupción de la imagen de archivo como emergencia del dolor.

[22] Manohla Dargis habla de «distanciamiento brechtiano» comparando este recurso con el de las barbies que representan la muerte del cantante protagonista en *Superstar: The Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, 1988). «Returning, in His Own Way, to the Killing Fields. 'The Missing Picture,' Rithy Panh's Look at 1970s Cambodia» (*New York Times*, 18 de marzo de 2014).

La marca humana sobre el archivo documental producido por los Jemeres Rojos: el guerrillero, el cineasta y el propio Rithy Panh.



sus compulsivos puños alzados, sus aplausos infatigables, sus escuelas modelo y su cultivo de los arrozales o granjas modelo. Estos films de propaganda serán a menudo intervenidos por un filtro, tan sencillo técnicamente como eficaz: la sobreimpresión de una figurilla o varias sobre el fondo. Mediante esta incorporación, la imagen reconocible que ha servido para identificar el periodo y el acontecimiento se ve reapropiada por una subjetividad, la del hombre que se afana en recordar a través del niño. Lejos de apuntar en una sola dirección, estas *imágenes-collage* son dispares: la primera de las mostradas a la izquierda, por ejemplo, proyecta la severidad de un Jemer Rojo vigilante sobre el fondo de

archivo de la llegada de los guerrilleros revolucionarios a la capital; la siguiente sobrescribe en un plano propagandístico de la construcción de un gigantesco pantano la figurilla del operador cinematográfico que pudo haber rodado esta escenificación espectacular construida sobre las cenizas del hambre y del trabajo esclavo; la última encarna el espanto que este mismo decorado desencadena en el sujeto, la figurilla con camisa floreada que representa al propio Rithy Panh.

No estaría de más recordar, aunque sea brevemente, que la búsqueda de artilugios depurados o de abstracción visual para representar el trauma tiene precedentes en la representación visual y cinematográfica. Valgan dos ejemplos: el recurso a los trazos sintéticos del cómic por parte de Art Spiegelman para su obra *Maus* (1991, aunque serializado con anterioridad), que se presentó como una curiosa fábula animal (un cuento de hadas invertido) cuyo objeto era la experiencia narrada por el padre del narrador —Vladek— sobre la deportación, la vida en Auschwitz y, en general, el Holocausto; en ella, los judíos eran representados como ratones, mientras otros grupos implicados tomaban otras formas igualmente animalescas que provocaban un curioso distanciamiento combinado curiosamente con la referencia a fotografías documentales de los campos. El segundo ejemplo es el film *Vals con Bashir* (*Vals Im Bashir*, Ari Folman, 2008) en el que el recurso a la animación guía la imagen reprimida

por el protagonista, un israelí que se hallaba de servicio durante las matanzas de palestinos acaecidas en los campos de refugiados de Sabra y Chatila durante la guerra del Líbano (1982) a manos de falangistas cristianos libaneses y ante la pasividad cómplice —si no la connivencia— del Ejército israelí. Estas imágenes expulsadas de la memoria retornarán al concluir el film en los únicos planos de archivo que el mismo contiene, aquellos que fueron difundidos por la televisión y que mostraban el llanto desesperado de los familiares al descubrir la magnitud de la masacre. Mas en el caso que nos ocupa, Rithy Panh rechaza deliberadamente el uso de la animación: sus figuras, declara decidido, se definen por su ubicación en la escena, no por su movimiento²³.

Detengámonos ahora en el trabajo de elaboración formal realizado por el imaginero de *La imagen perdida*. Por razones de espacio limitaremos nuestro análisis a tres instantes que condensan otros tantos acontecimientos que desafían la figuración memorística: la muerte del padre, que descarga sobre el hijo un indescifrable sentimiento de confusión y penalidad; el fallecimiento de una niña ante la mirada del protagonista; y la imagen compulsiva de un enterramiento. Aunque todas ellas se sitúan en el límite de la representación, los recursos empleados para ponerlos en imágenes son distintos.

Escenas de muerte

Ese hombre a cuyo nacimiento-creación asistimos en los umbrales del film había de desfallecer primero en ánimo para dejarse morir más tarde. Un hombre ilustrado, formado como profesor, luego empleado del Ministerio de Educación Nacional, ataviado con su pulcra indumentaria, había de ser para los Jemeres Rojos un indeseable ejemplo de «nuevo pueblo», esa clase media urbanita surgida del capitalismo y condenada a la destrucción en virtud de sus vicios burgueses. Ante esta clase, ni siquiera la reeducación, aunque formalmente concebida, era practicable²⁴. A nadie podría extrañar que la deshumanización de la deportación al campo, las extenuantes jornadas de trabajo, el hambre y la depauperación moral obrasen sobre su ánimo tanto como las penurias habían obrado sobre su decadencia física: una suerte de abandono que lo convertiría en una sombra pensativa e indolente, incapaz de sobreponerse a su destino trazado. Solo un gesto de dignidad, fatalmente terminal, lo trascenderá: su decisión de no alimentarse más con comida para animales; la proclamación, en suma, de seguir siendo un hombre. Así, este ser se deja morir ante los ojos de un niño de trece años que nada entiende de su desánimo y, sobre todo, que le reprocha que abandone a su familia entera a los Jemeres Rojos, él, que había sido guía e instructor de su gente con tan suave y benéfica autoridad. En su texto *L'élimination*, recuerda Rithy Panh incluso su temor a cruzarse con su padre en esos días²⁵.

Dar a ese padre de familia un enterramiento digno no solo estaba prohibido, sino que resultaba inconcebible en ese contexto. Los enemigos del *Angkar*

[23] Entrevista con Mélanie Carpentier publicada en *Grand Écart* (25 de mayo de 2013). Disponible en: <<http://www.franceculture.fr/cinema/festival-de-cannes-2013-rencontre-avec-rithy-panh>> (29/02/2016).

[24] La bibliografía es abundantísima en este punto. Valgan dos referencias: Ben Kiernan, *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide under the Khmer Rouge* (New Haven, Yale University Press, 1996); Henri Locard, *Pourquoi les Khmers Rouges?* (Paris, Vendémiaire, 2013).

[25] Rithy Panh y Christophe Bataille, *L'élimination* (Paris, Grasset, 2011), pp. 129-130.

morían (de hambre, extenuación o ejecutados) sin derechos; sus cuerpos no pertenecían a la familia, sino a la *Organización*, y por tanto no les eran entregados a esta, ni tan solo tenían derecho a ser informados. Por descontado, ningún ceremonial les era rendido. De ahí que la esposa del difunto y madre del joven ofreciese al atónito hijo un relato sobre el modo en que un instructor debía ser despedido por sus compañeros. Un relato virtual, pues jamás lo narrado sucedió. A pesar de ello, esa palabra sobre lo no ocurrido se adhirió al recuerdo del joven huérfano con la indisoluble tenacidad del acontecimiento vivido. El relato de la madre ejerce, así, un poder curativo, pues abstrae de la realidad y la redime en un *acto performativo* que permanecerá en la imaginación del sujeto hasta el día

La secuencia del entierro del padre. La muerte, la desaparición y el "entierro de palabras" como imagen fantaseada.



de hoy. Este *enterrement de mots*, como lo denomina Rithy Panh, duró toda la noche y fue trasferido a imágenes interiores y preservado en un depósito mental durante años... hasta que sale a la luz desde su escondrijo para sernos entregado a nosotros, espectadores de *La imagen perdida*²⁶. Rithy Panh reconstruye las escenas de agonía y muerte con el estatismo de los cuadros de figurillas que, como dijimos, opera un cierto distanciamiento. A continuación, los enterradores parten con el cuerpo del difunto, y sobre ese mismo decorado, una disolvenencia subraya la desaparición, el campo vacío y la muerte. Por fin, una imagen espectral, desenfocada, proyecta alargadas figuras en grave procesión mortuoria para, acto seguido, tras corregir el foco, presentarlas nítidas y vestidas de blanco, inversión total del atuendo impuesto por los Jemeres Rojos, ese negro impersonal del pijama. En este plano, el difunto no está, pero los ceremoniosos enterradores parecen haber recobrado su apariencia humana al entregarse a un acto a su vez humano. Desde luego, nadie pudo ver esa imagen ni la anterior; sencillamente, no existieron. Fueron concebidas *en palabras* por el relato

[26] Rithy Panh y Christophe Bataille, *L'élimination*, p. 131.

piadoso de la madre y transformadas en imagen por su hijo, después de talladas las figuras que daban vida a sus protagonistas. Así, aunque la invocación del relato no borra la despiadada muerte ni el sórdido entierro, la recibimos como una imagen creada, una imagen interior, una *imagen imaginada*.

Dice el narrador :

No le deseo a nadie ver a un niño morir, con los pies hinchados, la cara hinchada como si no le quedara más que agua.

La niña tiembla de hambre, por lo que roba maíz. El jefe de grupo la sorprende y la acompaña a nuestra casa; es un crimen. La abuela le prohíbe comer ese maíz. Nosotros no robamos, tenemos orgullo. La niña llora y yo ya no entiendo nada.

Durante la noche, el niño mastica sal. Sus dientes rechinan. El hambre es la noche. Ella durmió a mi lado, con la tripa hinchada, la mirada fija, suspirando. Llamaba a su madre, llamaba a su padre. Luego, se calló y la enterramos. Los otros dos niños también murieron muy rápido.

Ya no quiero seguir viendo esta imagen de hambre, de sufrimiento. Por eso os la enseño (pp. 41-43).

Las imágenes que acompañan a este fragmento se asemejan en su comienzo a la escena analizada: en el interior de una choza, una niña sufre y, en plena noche y junto al protagonista, expira. Nada en estos cuadros inmóviles ilustra cuanto el narrador refiere: ni el vientre hinchado del hambre, ni los dientes que rechinan, ni las súplicas a sus padres, ni sus suspiros. La voz ofrece el relato; la imagen tan solo le presta un soporte sobre el que hemos de proyectar los sentimientos de dolor, la noche interminable y los lamentos sin respuesta. No hay imagen alguna capaz de condensar esa matriz del dolor. Así, el narrador, negándose a verla, dice ofrecérsela a nosotros, tal vez para lograr una ayuda en el sufrimiento, acaso con el ruego de que la custodiemos nosotros extrayéndola de su interior. Sin embargo, la imagen que nos ofrenda es insospechada: sobre el cuerpo, ya muerto, de la figurilla acurrucada en su postrera noche, una mano desliza una gasa blanca, un sudario, como si se cerraran piadosamente sus ojos. El gesto es *naïf* además de pudoroso, pero lo más sorprendente está por venir: sobre ese cuerpo cubierto, amortajado, emerge una foto arcaica de familia; tres niños posan en lo que parece un decorado infantil, una foto de felicidad. ¿Cuál es, pues, la imagen perdida que ese narrador no quiere darnos y, sin embargo, nos brinda? Entre una y otra, entre la que de puro dolor rehúsa volver a guardar en su interior y la que nos transmite media un gesto humano condensado en ese velo que es, al propio tiempo, el filtro que abre la escena a una infancia recobrada. Es, en suma, una *imagen de redención*: ha venido desde el tiempo de la felicidad para subsumir y ocultar un destino aciago, para invertir la causalidad histórica. Los otros niños que la acompañan, dirá el narrador poco más adelante, no tardarían en morir, mas sabremos que esos niños eran familiares del protagonista. No deja de sorprender, en este sentido, que esta misma imagen

La muerte de una niña hambrienta. El sudario que cubre el cuerpo... y la epifanía de la felicidad de infancia. El vuelo de la libertad.



sea invocada poco más adelante, asociada ahora a la propia biografía del narrador.

La salida de esta niña, en compañía de sus dos hermanos, del infierno jemer rojo en el que moriría dispara una de las metáforas más intensas de libertad que el film genera: las tres figurillas de los niños vuelan por un firmamento claro y abierto, despegados para siempre de la tierra. No estamos solo ante una imagen de redención; se trata, más exactamente, de una redención por la imagen.

Tras la muerte de la madre, el protagonista toma conciencia de que su soledad será condición imperecedera y ya no un estado pasajero. Es entonces cuando evoca como inexorablemente perdidos su casa, su cocina, el jardín, sus padres... Esas imágenes no faltan; «ellas están en mí» (p. 44). Son imágenes interiores que el narrador muestra extirpadas ya de la secuencia cronológica de los acontecimientos.

Mudas de la imagen: plenitud, sincretismo, compulsión

Las imágenes plenas de la propaganda jemer roja han de ser leídas entre

líneas: si se las escruta atentamente puede detectarse en ellas el sufrimiento y la fatiga. Eso, al menos, afirma el narrador. Hay que aguzar la mirada y acaso aplicar el filtro de sospecha que nace retrospectivamente de cuanto sabemos (aquello que desconocían Lacouture y Bergström en 1975 ó 1978). Mas, ¿estamos seguros de que es así? Los planos de sí mismo que fabrica Rithy Panh para dar a conocer su crisis de conciencia y su retorno *de* la infancia (y no *a* la infancia) proceden con una intensidad muy superior a la que conforma un mero recuerdo: es el niño —dice— el que reclama al ser adulto, pero ese niño de antaño ya no se encuentra ante nosotros; y el otro, el de hoy, ignora al adulto que lo espía, tal vez aspirando a ver a través de sí mismo aquello que desapareció. El sencillo procedimiento del *flou* da forma a este encuentro fallido, ese desfallecimiento de la mirada.

De tal contexto surge una de las más potentes imágenes del film, que combina inmovilidad y movimiento de manera turbadora. El joven Panh, que trabajó al borde de una fosa común, enterrando día a día a su gente en el abismo de la extenuación por trabajo, enfermedad y hambre, alza el vuelo de la reflexión con el ánimo de concluir:

«Hay cosas que el hombre no debería ver o conocer. Y si las viera, más le valdría morir. Pero si alguno de nosotros ve o conoce estas cosas, entonces debe vivir para contarlas.

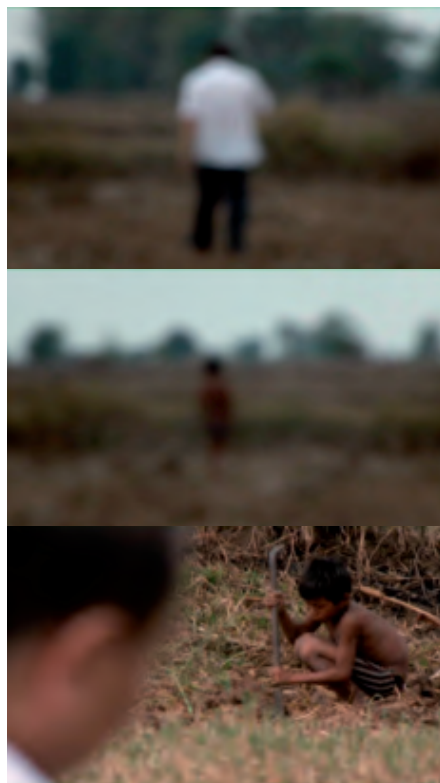
Cada mañana trabajaba encima de la fosa. Mi pala golpeaba los huesos y las cabezas.

Tierra, nunca hay bastante. Es a mí al que van a matar. O bien ya lo han hecho.

Por supuesto, no he encontrado la imagen perdida. La he buscado... en vano. Un film político debe descubrir lo que ha inventado. Por lo tanto, fabrico esta imagen. La miro, la aprecio. La tomo en mi mano como a un rostro amado. Esta imagen perdida, ahora os la doy para que no cese de buscarnos» (pp. 68-69).

Es el cierre verbal del film. Pero la imagen sigue un derrotero nada coincidente. Precede este largo pasaje con una escalofriante escena que lo marca a fuego. En el fondo de un hueco abierto en la tierra, yace una figurilla con su rigidez característica. Sobre ella caen paletadas de tierra que la van cubriendo poco a poco hasta tornarla invisible. Sin embargo, tan pronto el cuerpecillo se

hunde bajo la tierra, un efecto óptico vuelve a desenterrarlo, como si una sobreimpresión deshiciera la obra realizada. Es como si la operación de enterramiento se hubiese vuelto cíclica, eterna, imposible de consumir, pero también, de dejar atrás, originando, por consiguiente, una angustia imprescriptible. Esta poderosísima metáfora trata de apresar algo que escapa a la figuración y al relato; algo que, siendo acción, pivota sobre sí mismo para detener la consumación, para hacer imposible un desenlace, un reposo. Es una imagen interior nacida de percepciones y reelaboraciones, pero el demoníaco círculo en el que se enrosca el acto no corresponde ni a la percepción ni al recuerdo, sino a eso que Sigmund Freud denominó, en uno



El hombre que busca el niño, un encuentro imposible.

de sus descensos más demoníacos a la sima del psiquismo humano, la compulsión de repetición, unida inexorablemente a la pulsión de muerte. Detengámonos en ello.

En primer lugar, la serie icónica tiene su anclaje en una vivencia que tuvo lugar en el campo de trabajo forzado, es decir, en una síntesis de algo iterativo, es decir, que se repitió con asiduidad y rutinariamente, practicado en un contexto de irrealidad y aniquilamiento de la voluntad o, lo que es lo mismo, en condiciones de automatismo de su tarea a tan temprana edad. En segundo lugar, el cineasta mismo la considera una *imagen-tropiezo* que, en lugar de entrar en la lógica metonímica propia de cualquier cadena de discurso, choca una y otra vez; no es que se detenga, sino que gira en bucle sobre sí misma. En este sentido, su movimiento pendular es más relevante que su contenido. Por último, el distanciamiento que provocan las figurillas, contagiadas de infantilismo formal, resultan doblemente desestabilizadores, pues desactivan cualquier naturalismo y vuelven todavía más extraño el desencadenamiento mecánico de la empatía.



Imagen-compulsión. El entierro sin fin, el duelo imposible.

No es esa, sin embargo, la imagen que el cineasta nos entrega como ángeles custodios al final de su itinerario. Esta ofrenda está encarnada en la cuarta y última aparición del *deslumbramiento marino*, con sus olas verde azulado y su estallido de luz. ¿Estamos seguros de ello? ¿O cabría colegir de todo cuanto hemos dicho y visto que la imagen perdida no es ni la una ni la otra sino el eslabón que debería de unir las y suturarlas? Si así fuera, esa *imagen-falta* se deslizaría en el entramado de desfallecimientos en la cadena de comprensión de los hechos, en la de su reconstrucción narrativo-biográfica que preserva tanto de lo insondable, como de la paralizante melancolía. Así, la imagen perdida está labrada como una suerte de tejido en el que las diferentes fallas originan un dispositivo humano, narrativo y conceptual desesperadamente abocado a encontrar salida a una memoria angustiosa. Ninguna de estas tentativas será prescindible. Si la imagen del enterramiento es característica de un trauma, la de la mar es tan liberadora como inconcebible en una composición cerrada, hasta tal punto parece sensorial. Imágenes errantes: esa es la condena, no de la imagen ausente, sino de su búsqueda y, por tanto, de su fatal y fracasada creación.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Vann Nath Tribute* (Phnom Penh, Bophana Center, 2013).
- BERGSTRÖM, Gunnar y EKERWALD, Hedda, *Living Hell. Democratic Kampuchea, August 1978* (Phnom Penh, Documentation Center of Cambodia, 2008).
- CASWELL, Michelle, *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia* (Madison, University of Wisconsin Press, 2014).
- CHANDLER, David, *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison* (Beverly, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1999).
- CARPENTIER, Mélanie, «Rencontre avec Rithy Panh» (*Grand Écart*, 25 de mayo de 2013). Disponible en: <http://www.franceculture.fr/cinema/festival-de-cannes-2013-rencontre-avec-rithy-panh> (29/02/2016).
- DARGIS, Manohla, «Returning, in His Own Way, to the Killing Fields. 'The Missing Picture', Rithy Panh's Look at 1970s Cambodia» (*New York Times*, 18 de marzo de 2014).
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (Barcelona, Paidós, 2004).
- DUNLOP, Nic, *The Lost Executioner. A Journey into the Heart of the Killing Fields* (Nueva York, Walker Publishing Company, 2006).
- HAMERS, Michelle Q., *Do Nothing, Sit Still, and Wait for My Orders. The Role of Photography in the Archive Practices, Historiography, and Memory of Democratic Kampuchea 1975-1979* (Tesis doctoral inédita, marzo de 2011).
- HIRSCH, Marianne, *Family Frames. Photography, Narratives and Postmemory* (Cambridge y Londres, Harvard University Press, 1997).
- , *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust* (Nueva York, Columbia University Press, 2012).
- , «Postmemory. An Interview with Marianne Hirsch» (*Art absolutement*, número especial dedicado a «Creation and Postmemory», primavera de 2013).
- HUGHES, Rachel, «The Abject Artefacts of Memory: Photographs from Cambodia's Genocide» (*Media, Culture & Society*, vol. 25, 2003), pp. 23-44.
- KIERNAN, Ben, *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide under the Khmer Rouge* (New Haven, Yale University Press, 1996).
- LOCARD, Henri, *Pourquoi les Khmers Rouges?* (París, Vendémiaire, 2013).
- MORRIS, Errol, *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)* (Nueva York, Penguin, 2011).
- PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe, *L'image manquante* (París, Bernard Grasset, 2013).
- , *L'élimination* (París, Grasset, 2011).
- PONCHAUD, François, *Cambodge année zéro* (París y Pondicherry, Kailash, 2001 [1977]).
- ROLLET, Sylvie, «Malgré tout... l'image manque» (*Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, vol. XV, n.º 24, 2015), pp. 93-102.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, «Perpetrator Images, Perpetrator Artifacts: The Nomad Archives of Tuol Sleng (S-21)» (*Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, vol. XV, n.º 24, 2015), pp. 103-116.
- , «Le visage fluctuant des victimes. Images de l'affliction au Cambodge (1975-2003)» (*Témoigner entre histoire et mémoire*, n.º 121, octubre de 2015), pp. 152-169.
- , «¿Qué espera de mí esa foto? La perpetrator image de Bophana y su contracampo. Iconografías del genocidio camboyano» (*Aniki. Portuguese Journal of Moving Image*, 2-2, 2015), pp. 322-348.

- TORCHIN, Leshu, «Mediation and Remediation. La parole filmée in Rithy Panh's *The Missing Picture (L'image manquante)*» (*Film Quarterly*, vol. 68, n.º 1, otoño de 2014), pp. 32-41.
- VANN, Nath, *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21* (Bangkok, White Lotus, 1998).
- ZYLBERMAN, Lior, «The Missing Picture-Film Review. Directed by Rithy Panh, 2013» (*Genocide Studies and Prevention* 8-3, otoño de 2014).

Isfahan, Irán (2000).
© Alberto Elena

