

# CAMBOYA AÑO CERO: LA RECONSTRUCCIÓN DE LA ANTIUTOPIÍA DE LOS JEMERES ROJOS EN *LA IMAGEN PERDIDA* (2013) DE RITHY PANH

## CAMBODIA YEAR ZERO: THE RECONSTRUCTION OF THE DYSTOPIA OF THE RED KHMERS IN RITHY PANH'S *THE MISSING PICTURE* (2013)

<http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2018.i41.05>

MARTÍN SANZ, ÁLVARO

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID (ESPAÑA)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8327-9830>

[dreamzerofilms@gmail.com](mailto:dreamzerofilms@gmail.com)

Recibido: 03/12/2018

Aceptado: 03/09/2019

**Resumen:** El presente artículo busca deconstruir la representación que Rithy Panh realiza del periodo de la Kampuchea Democrática en su celebrada obra de no ficción *La imagen perdida* (2013). Así pues, se plantea si es posible la creación desde cero y sin prácticamente material de archivo de una imagen global que sea fiel a la historia acontecida de una determinada época en contra de toda una serie de documentos audiovisuales que forman parte de un aparato de propaganda de corte utópico, en este caso promovido por un régimen totalitario como fue el de los Jemeres Rojos.

**Palabras clave:** Rithy Panh, *La imagen perdida*, Camboya, Jemeres Rojos, cine de no ficción, memoria, trauma.

**Abstract:** This article seeks to deconstruct the representation that Rithy Panh makes of the period of the Democratic Kampuchea in his celebrated non-fiction work *The missing picture* (2013). The article seeks to find if its possible to create from scratch and without practically any archive footage a global image that is faithful to the true history of a certain era against a whole series of audiovisual documents that are part of the utopian propaganda apparatus, in this case promoted by a totalitarian regime such as the Khmer Rouge.

**Key-words:** Rithy Panh, *The missing picture*, Cambodia, Khmer Rouge, nonfiction cinema, memory, trauma.

### 1. INTRODUCCIÓN. ÉRASE UN CINEASTA FRENTE A UNA UTOPIÍA PERDIDA

[...] las expresiones “suicidio de una nación”, “autogenocidio” o “politicidio” me disgustan profundamente, aunque convengan a todo el mundo. Una nación que se

suicida es un cuerpo único. Y un cuerpo al margen del cuerpo de las naciones. Es enigmática, inabordable. Es una nación enferma. Tal vez loca. Y el mundo es inocente. En los crímenes de la Kampuchea Democrática, en la intención de esos crímenes, está la mano del hombre, el hombre en su universalidad, el hombre en su integridad, el hombre en su historia y su política. Nadie puede considerar esos crímenes como un particularismo geográfico o como una singularidad de la historia: al contrario, el siglo XX culmina en ese lugar, incluso todo el siglo XX. (Panh, 2013: 95).

Estas son palabras del cineasta Rithy Panh que buscan definir uno de los fenómenos más brutales del pasado siglo, el genocidio llevado a cabo por Pol Pot y sus Jemeres Rojos en su país natal, Camboya. Perpetrado entre los años 1975 y 1979, y sobre el que ni siquiera existe un acuerdo en torno a la cifra final de víctimas que perdieron la vida en la delirante nueva sociedad creada por el ejército revolucionario<sup>1</sup>. Pahn, como víctima directa, ha dedicado prácticamente toda su filmografía, tanto de ficción como de no ficción, a explorar las causas y consecuencias de dicho conflicto. Explorando distintas formas cinematográficas para indagar en la reconstrucción de la memoria perdida de su pueblo como primera etapa desde la que elaborar un principio de justicia que ante todo pase por el reconocimiento a las víctimas y la señalización de los culpables. Su filmografía se expande entonces como una obra de distintos protagonistas que busca desmontar, en una cuidadosa fragmentación, las distintas piezas del puzle que conformó la utópica para unos e infernal para otros, sociedad de la Kampuchea Democrática.

A modo de breve contextualización histórica, cabe recordar que no resulta del todo casual que Pol Pot imponga su poder sustituyendo a la república del entonces gobernante del país, el general Lol Nol, quien a su vez había derrocado a la monarquía del rey Sihanouk. Y es que a los conflictos de poder de la resaca colonial francesa se suma la desestabilización provocada por los continuos bombardeos que lleva a cabo el ejército estadounidense en el país desde 1966, buscando acabar con cualquier reducto comunista que amplíe las posibilidades de una cada vez más remota victoria en su guerra contra Vietnam. Se convierte así Camboya en el país más bombardeado de la historia, arrojando la aviación norteamericana entre 1965 y 1973 más bombas (casi tres toneladas) que los aliados durante toda la II Guerra Mundial (Aguirre, 2009: 99). Hecho que no pocos historiadores ven como el factor más determinante en el apogeo y victoria final de Pol Pot (Kiernan, 1996: 16)

---

<sup>1</sup> Las cifras varían según estudios y fuentes, no obstante, se estima que en esos cuatro años de dictadura (1975-1979) desaparece aproximadamente el 25% de la población cambodiana (Margolin, 1997: 816-900).

(Ung, 2001: 57). Es la mañana del 17 de abril de 1975 la que confirma la victoria de los revolucionarios con la toma de Phnom Penh, la capital del país.

Se inicia entonces la construcción de la nueva sociedad por medio de un exilio forzoso de todos los ciudadanos al campo. “Con la evacuación de Phnom Penh se daba inicio al intento más brutal en todo el siglo XX de reestructurar bajo ideas visionarias maoístas a toda una sociedad” (Aguirre, 2009: 56). La ideología y la palabra del Angkar darán forma y molde al “nuevo pueblo”. Así, siguiendo los pasos de la revolución cultural china, se destruirá por amenazante cualquier signo de sospechosa intelectualidad occidental, asesinando a profesores, médicos, abogados y antiguos funcionarios del régimen, así como destruyendo cualquier espectro de cultura o sabiduría oriental, como escuelas, bibliotecas, cines u hospitales. Los dirigentes revolucionarios fijan el molde del nuevo pueblo en la grandeza del extinto imperio de Angkor, que se convierte en el modelo a imitar como sociedad ejemplar que a base de duro trabajo logró levantar los grandes templos de Angkor Wat, símbolo todavía hoy presente en la bandera nacional y monumento turístico nacional por excelencia. El extinto reino de Angkor es la utopía perdida, el reino al que aspirar, independiente, poderoso y fuerte. Y siendo los protagonistas los mismos ciudadanos camboyanos, no hay ningún obstáculo que impida su consecución. “Si Camboya construyó Angkor, puede hacer todo lo que se proponga” (Aguirre, 2009: 56) enunciará Pol Pot glorificando un pasado mítico del que tan sólo quedan las vetustas ruinas de sus templos. Templos erigidos por esclavos cuya ausencia de derechos y carga de obligaciones es similar a la que el nuevo gobierno instaurará para todos los ciudadanos de la sociedad urbana dentro del mundo rural. Y es que, con la idea de crear un gran imperio desde la nada, pues el progreso es visto como imperialista e invasor, los Jemeres Rojos reducirán toda la sociedad al estadio agrícola, evacuando las principales ciudades y núcleos urbanos y forzando a sus ciudadanos a duras condiciones de trabajo a cambio de poco más que permitir su supervivencia en medio de numerosas purgas de individuos que son vistos como sospechosos para el nuevo régimen.

Este macabro experimento social producirá, al igual que en el caso del Holocausto nazi, multitud de libros de relatos de memorias que buscan escapar del olvido. Relatos crudos y directos escritos en primera persona que narran las críticas circunstancias de aquel periodo. Sin embargo, debido a la situación de pobreza general del país después de la tragedia, el séptimo arte tarda algo más en convertirse el medio por el que sus protagonistas expongan sus historias. Siendo el único superviviente de su familia, un joven Rithy Panh ve en el exilio la única posibilidad de supervivencia. Así pues, abandona Camboya a la edad de quince años, des-

pués de haber sufrido las condiciones extremas que los Jemeres Rojos imponen al nuevo pueblo. Tras un breve periplo en un campo de refugiados en Tailandia, obtiene finalmente el permiso de residencia francés, desplazándose a París para estudiar cinematografía en el Institut des Hautes Études Cinématographiques<sup>2</sup> (IDHEC). Tras superar un periodo en el que reniega de su identidad de origen, decide volver a su país natal en 1989, casi once años después de haberlo abandonado, con el objetivo de retratar las consecuencias del régimen dictatorial impuesto por los Jemeres Rojos.

En un contexto en el que las imágenes fueron abolidas prácticamente en su totalidad, resumiéndose su presencia a toda una diversidad de material propagandístico que sirviera para vender las bondades del régimen en el exterior del país, el realizador camboyano se enfrenta a unas circunstancias en las que el material de archivo que testimonie con detalles la verdad acontecida es prácticamente inexistente. Como resultado, se ve obligado a abrir nuevos caminos narrativos para poder exponer los traumáticos hechos del pasado, recomponiendo su cine una suerte de contramemoria del evento genocida (Rollet, 2011: 216). Hechos que, al contrario que otros realizadores que han tratado en su cine este tipo de conflictos como Alain Resnais, Claude Lanzmann o Joshua Oppenheimer, ha sufrido en primera persona. Es en este contexto de ausencia de imágenes en el que va a desarrollar sus obras, buscando tanto una reparación personal, que elimine sus fantasmas interiores, como colectiva, de la que pueda derivarse cierta justicia y reconocimiento en el nuevo estado camboyano. Sirviendo además sus películas como fundamentos de un nuevo imaginario colectivo (ideas, imágenes y representaciones) para la generación de la posmemoria. Término que “describe la relación de la «generación de después» con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que «recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron.” (Hirsch, 2012: 19)

A modo de sumario, el presente artículo busca deconstruir la representación que Rithy Panh realiza del periodo de la Kampuchea Democrática en su celebrada obra de no ficción *La imagen perdida* (2013). Así pues, se plantea si es posible la creación desde cero y sin prácticamente material de archivo de una imagen global que sea fiel a la historia acontecida de una determinada época en contra de toda una serie de documentos audiovisuales que forman parte de un aparato de propaganda de corte utópico, en este caso promovido por un régimen totalitario como fue el de los Jemeres Rojos.

<sup>2</sup> Reorganizada entre los años 1986 y 1988, la escuela fue renombrada como *La Fémis*.

## 2. CONTRA EL OLVIDO Y LA PROPAGANDA: LA IMAGEN PERDIDA Y LA IMAGEN CONSTRUIDA

Conservándote, no se gana nada. Eliminándote, no se pierde nada.” Mira al techo: “Es una frase importante. Una frase muy profunda. Es un eslogan que procede del Comité Central.” Luego añade: “Ha olvidado un eslogan aún más importante: “Las deudas de sangre se saldan con sangre.” Me sorprende: “¿Por qué ése? ¿Por qué no un eslogan más ideológico?” Duch me mira fijamente: “Señor Rithy, los Jemeres Rojos son la eliminación. El hombre no tiene derecho a nada. (Panh, 2013: 66-67).

Tan sólo breve fragmento transcrito por Panh de una conversación mantenida con Duch, director de Tuol Sleng (más conocido como S-21), principal centro de interrogación y ejecución de los Jemeres Rojos en Phnom Penh, nos sirve para dar cuenta de la brutalidad ideológica imperante durante el régimen de la Kampuchea Democrática. Un estado fallido sumido en una sensación de permanente desconfianza hacia el otro, en donde cualquiera es capaz de denunciar a su vecino a las autoridades por cualquier gesto o comentario que pueda implicar algún tipo de relación o complicidad con el enemigo. Delirante atmósfera que sabe reflejar a la perfección la novela gráfica *L'année du lièvre* (Tian, 2011) prologada por el realizador que aquí nos ocupa. Este estado es posible debido a un control extremo de la nueva población desplazada al campo: remplazan los Jemeres Rojos a los antiguos líderes de cada aldea por subalternos afines al régimen, y dividen posteriormente a los ciudadanos en clases según su origen, quedando en el lugar más bajo los antiguos habitantes de las ciudades, también llamados “nueva gente”. “To instil a sense of loyalty to the Angkar and break what the Khmer Rouge views as an inadequate urban work ethic, the new people are given the hardest work and the longest hours”<sup>3</sup> (Ung, 2001: 81).

Esta antiutópica Camboya, de la que prácticamente no existen imágenes o documentos audiovisuales, va a ser la que Panh va a tratar de reconstruir en *La Imagen Perdida*. Obra que resulta ser el primer cambio de posicionamiento dentro del cine de no ficción del realizador asiático. Así, lejos de seguir indagando en la memoria de los otros con el fin de reconstruir la historia reciente de su país, él mismo va a ser el punto de partida desde el que crear un discurso personal y poético centrado en sus recuerdos y traumas sobre el genocidio. Al igual que en su novela

---

<sup>3</sup> Para infundir un sentido de lealtad al Angkar y romper lo que los Jemeres Rojos consideran una ética laboral urbana inadecuada, al *pueblo nuevo* se le encargan el trabajo más duro y los horarios más largos.

autobiográfica *La eliminación*, la escritura del guion, concebido este como un trágico poema que emula la creación poética del también superviviente Jean Cayrol en *Noche y Niebla*, va a contar con la colaboración del escritor francés Christophe Bataille en lo que va a ser la creación audiovisual más personal que Panh haya nunca realizado.

Se gesta así la primera de sus películas de no ficción que supera las características propias del cine de testimonio en base a grabaciones de los supervivientes para realizar una obra de arte autónoma. Se compone un discurso que pueda ir más allá de la reconstrucción de ciertas escenas traumáticas en base al testimonio de terceros, para fijar un ideal de creación de imágenes que parte del propio recuerdo de los sucesos del pasado. Reemplazo del paradigma logocéntrico fijado por *Soah* por una búsqueda de la imagen sustitutiva. Conviene aquí rescatar una contextualización del historiador Raul Hilberg, que habla de la creación de Shoah rememorando las palabras de Claude Lanzmann:

Para describir el Holocausto, me dijo un día Claude Lanzmann, habría que hacer una obra de arte. Ahora bien, sólo un artista consumado puede crear este hecho, ya sea por medio de un film o de un libro, pues una recreación así representa un acto de creación en sí mismo. Lo supe el día en que me preparé para mi empresa (Hilberg en Sánchez-Biosca, 2006: 93).

La imagen perdida va a ser esa obra de arte dentro de la filmografía de Panh. Una película que lejos de querer entrar a analizar o explicar un contexto histórico determinado, como el mencionado S-21 o el campo de refugiados *Site 2* (al que Panh dedica su primera película), va a desarrollar un discurso cronológico en torno al fenómeno genocida acontecido, creando imágenes vinculadas con una realidad extrema carente de representación. Lo irrepresentable va a tomar forma siguiendo el postulado ético de la veracidad que dicta la propia memoria. A este respecto, y también emparentada con la anterior cita de Lanzmann, dice Wajcman que el problema radica en

cómo representar lo que es irrepresentable. Y, antes que nada, el de saber si no hay una necesidad de representar justamente lo que es irrepresentable. Tarea del arte. Dicho esto, no es tanto que haya una tarea del arte, esta u otra, sino solamente que sólo una obra de arte puede realizar eso, y punto. Lo que no se puede ver, sólo el arte puede mostrarlo. Y si la obra-del-arte consiste en consumir la potencia del arte, entonces, lo que no se puede ver, el arte debe mostrarlo. Si quiere ser arte (Wajcman, 2001: 230-231).

Arte personal que va a crear imágenes con vocación universalizadora. Siguiendo el estilo de la mencionada obra *La eliminación*, el objetivo último del director va a ser el de, adquiriendo por fin el rol protagonista, dar un testimonio genuino y veraz a través de sus imágenes. Crear un discurso propio en torno a su pasado que ejemplifique el trauma sufrido por el conjunto de la sociedad cambojana. *La imagen perdida* que se busca recuperar no es otra cosa que una imagen ausente que simbolice todo este periodo. Imagen que falta, que no existe. Imagen perdida que son muchas imágenes inexistentes que, salvando distintas reconstrucciones realizadas por artistas de diversos ámbitos, jamás existirán en su manera originaria. No obstante, antes de proseguir considero necesario hacer un pequeño paréntesis para distinguir, tal y como hace LaCapra, entre los calificativos de ausente y perdida:

A menudo se relaciona la pérdida con la falta, pues la pérdida es al pasado lo que la falta es al presente y al futuro. Se puede sentir que un objeto perdido es algo que falta, aunque la falta no implica necesariamente pérdida. No obstante, la falta indica una necesidad o deficiencia sentida: se refiere a algo que debería estar ahí pero no está (LaCapra, 2005: 74).

Es decir, al tipo de imágenes que mayoritariamente se va a referir Panh en este film es a imágenes ausentes<sup>4</sup>. Imágenes que al contrario que en el caso de las perdidas, no podrán encontrarse nunca (pues no llegaron jamás a existir), y que además es posible “que la angustia que acompaña a la ausencia no se supere ni elimine nunca, y que el individuo deba convivir con ella de diversos modos.” (LaCapra, 2005: 79). Imágenes como las que representarían hechos tan cruciales como la deportación de Phnom Penh el 14 de abril de 1975 (Panh, 2013b: 14) de la que no existen más que un puñado de imágenes tomadas por el fotógrafo francés Roland Neveu (Ly, 2017: 169) que corroboren de manera definitiva la versión de las víctimas. Víctimas, en su mayoría ausentes y anónimas, que adquieren aquí una simbólica representación a través de pequeños muñecos de arcilla, siendo este sin duda el rasgo estilístico más característico del film: la recreación de estas imágenes que faltan mediante pequeños dioramas protagonizados por estos llamativos personajes. Posibilidad que se abre paso gracias a la necesidad de encontrar la manera de crear una representación válida. De nuevo siguiendo a LaCapra: “En

---

<sup>4</sup> El título de la obra en su versión original *L'image manquante*, parece no dejar lugar a la duda. El problema surge sin embargo de su traducción al español como *La imagen perdida*.

el caso de la ausencia, por el contrario, ni el objeto de deseo ni su rumbo están determinados. El problema y la dificultad radican en cómo orientar y tal vez limitar el deseo, intrínsecamente indeterminado y posiblemente carente de límites” (La Capra, 2005: 80).

Rellenar los huecos faltos de pruebas para que el escepticismo no vuelva a abrirse paso cuestionando lo que debieran ser hechos indudables por haber sido ampliamente contrastados, a pesar de que no quede ninguna imagen que funcione como documento irrefutable para luchar contra la desinformación. Lo cierto es que el negacionismo de crímenes tan graves como los perpetrados en el Holocausto, siempre dependiendo del país, pueden llegar a ser considerados como delito grave. Sin embargo, en el caso de Camboya, alejada, exótica y proyectadora de toda una propaganda de la utopía comunista y sumida en la desinformación, hasta hace no mucho declaraciones a favor del ejército revolucionario eran perfectamente aceptables. Así, existen no pocos comentarios favorables de intelectuales tan respetados hoy día como Noam Chomsky, quién de un hecho tan traumático como la forzosa evacuación de Phnom Penh seguía a una serie de fuentes asegurando que:

saw no massacres or abandonment of sick and elderly people” during the evacuation of Phnom Penh and claims that what the Reader’s Digest described as “looting” was in fact “the soliders opening luxury shops and rice stores to the people” [...] “trucks distributed rice and medicine to the people and the people were free to join the cooperatives they passed or to move on<sup>5</sup> (Chomsky, Edward, 1979: 234)

Una visión radicalmente opuesta a la que testimonian relatos en primera persona como el recientemente adaptado a la gran pantalla (dirigido por Angelina Jolie y producido por el propio Panh) *First they killed my father* (Ung, 2009). Indignación e incredulidad como respuesta a este tipo de negacionismos, como a un artículo de *Le Monde* de Alain Badiou titulado “¡Kampuchea vencerá!” (Panh, 2013: 189), o volviendo a Chomsky, unas desafortunadas palabras en las que afirma que

Camboya ha sido el blanco de críticas enconadas. De hecho, en Occidente se acabó convirtiendo en un verdadero dogma que el régimen [de los Jemeres Rojos] era la mismísima encarnación del mal sin nada que pudiera redimirlo, y que el puñado de

<sup>5</sup> “No vio masacres o abandono de personas enfermas y ancianas” durante la evacuación de Phnom Penh y afirma que lo que el Reader’s Digest describió como “saqueos” fue de hecho que “los soldados abrieron tiendas de lujo y tiendas de arroz a la gente” [...] “los camiones distribuían arroz y medicinas a la gente y estos eran libres de unirse a las cooperativas por las que pasaban o seguir adelante “.



criaturas diabólicas que de alguna manera se habían apoderado del país masacraban sistemáticamente y mataban de hambre a la población. Cómo los “nueve hombres del centro” lograron eso o por qué razón eligieron emprender la extraña vía del “autogecidio” son cuestiones rara vez planteadas. (Panh, 2013: 190).

### 3. LAS FIGURAS QUE DECÍAN LA VERDAD

Así pues, contra el negacionismo y el olvido, la misión que Panh se va a imponer desde el inicio de su labor como cineasta es la de restituir toda la verdad perdida:

Quand je suis retourné au Cambodge en 1990 (j'en étais parti en 1979), la première chose que j'ai voulu faire, c'est un atelier documentaire. Au Cambodge la mémoire est profondément détruite, émiettée. Au-delà des massacres et des souffrances, les Khmers rouges ont mis en place une vraie machine à effacer la mémoire, une machine totalitaire délirante<sup>6</sup>. (Couteau, 2000: 20)

Como se ha señalado anteriormente, la solución que Panh va a idear en *La imagen perdida* va a ser la de la reconstrucción física y material de las imágenes del pretérito perdido. Para ello se vale de unas pequeñas figuras de arcilla y de unos dioramas de estilo más bien esquemático en donde las particularidades del paisaje parecen haber sido reducidas a los mínimos elementos que permiten recrear una atmósfera orgánica y realista. La elección de las figuras de arcilla dista de ser banal, pues tal y como señala Leshu Torchin (Torchin, 2014: 37) este tipo de representaciones están directamente relacionadas con la infancia de Panh, al ser las figuras descendientes de los figurines que moldeaba en su infancia para posteriormente dar rienda suelta a su imaginación. Por lo tanto, la elección de este material no es en absoluto azarosa al formar parte de la actividad de juego del creador. De hecho, como rompiendo la magia de la narración, durante el metraje de la película puede verse cómo un pincel da color a varios de estos muñecos dentro del proceso de su elaboración. Al ser preguntado al respecto, Panh señala lo siguiente: “Necesitaba contarlos de esa manera, con esas figuritas de barro cocido, que no se mueven como las máscaras africanas, pero que tienen el mismo espíritu, con el que se representa

---

<sup>6</sup> Cuando volví a Camboya en 1990 (me fui en 1979), lo primero que quería hacer era un taller de cine documental. En Camboya, la memoria está profundamente destruida, desmoronada. Más allá de las masacres y el sufrimiento, los jemeres rojos han establecido una máquina real para borrar la memoria, una máquina totalitaria delirante.

las almas de los desaparecidos. Y después vuelven a la tierra, a su origen, al origen de todo, y sólo queda la memoria... la película” (Panh en Cuéllar, 2017).



Figurines que, siguiendo con lo propuesto por Janet Walker, evocan la teoría de la paradoja traumática, mediante la cual la verdad del trauma psíquico es manifestada mediante un modo no realista que es “herido con construcciones de fantasía” (Torchin, 2014: 37). Y por lo tanto, no necesita hacer una división que otorgue una variedad distinta de representaciones a los perpetradores por un lado y a las víctimas por el otro. Lejos de la polarizada caracterización que muestran los diseños de una animación como *Maus*<sup>7</sup> (Spiegelman, 2015), Panh no puede olvidar que la humanidad está presente en ambos lados. Incluso en el de los dirigentes que ordenaron directamente los crímenes<sup>8</sup>.

Así, el punto de partida de base realista se extendería más allá de lo traumático, enfrentándose sus figuras de arcilla a dos desafíos de la representación: uno

<sup>7</sup> Cabe recordar que Spiegelman toma la decisión de narrar las memorias de su padre del Holocausto nazi representando en su novela a los judíos como ratones, a los alemanes como gatos, a los polacos como cerdos y a los estadounidenses como perros.

<sup>8</sup> A propósito de su entrevista con Duch, el líder del centro de detención S-21, Panh afirma lo siguiente: “No, no es un monstruo; y aún menos un diablo. Es un hombre que busca y se adueña de la debilidad del otro. Un hombre que persigue su humanidad. Un hombre inquietante. No recuerdo que nunca se despediera de mí sin una risa o una sonrisa” (Panh, 2013: 36).

que ocurre cuando la magnitud de la historia desafía la expresión contenida, y un segundo que se dirige a una experiencia del trauma todavía presente que requiere la integración en una narrativa personal, tal y como señala Torchin (2014: 37). Una narrativa personal que para el realizador no deja de ser toda la historia de su vida, plasmada en parte en los versos que van haciendo avanzar la película.

Porque este lamento por la imagen que falta, va más allá de las imágenes del periodo de la Kampuchea Democrática, refiriéndose Panh por ejemplo a las imágenes de la sociedad y cultura camboyana previas a la revolución. Estas sí, imágenes perdidas cuya ausencia subraya para el realizador el distante paraíso de su infancia. Fotografías y películas que fueron destruidas por los Jemeres Rojos en un intento por borrar todo pasado reciente considerado como sumiso a los intereses de las potencias capitalistas<sup>9</sup>. Nostalgia y dolor por una cultura perdida durante una infancia incompleta, súbitamente arrebatada, cuyas imágenes han sido sustituidas por toda una serie de representaciones del sufrimiento. En pocos versos, narra Panh la muerte de sus hermanos a causa del hambre durante la noche. Después concluye :

Je ne veux plus voir cette image  
de faim,  
de souffrance.  
Alors je vous la montre.<sup>10</sup> (Panh, 2013b : 43)

Testimoniar sobre la experiencia dolorosa como remedio que alivia la carga del trauma. Panh está utilizando consigo mismo la catártica cura que ya probó con los protagonistas de sus anteriores películas, véase especialmente la trilogía sobre el *S-21* (Martín Sanz, 2018). Construyendo un relato lírico sin respuestas definitivas en una poetización de similar narración a la que contiene su prosa en *La eliminación*. Palabras recitadas y medidas por el actor Randal Douc, que aquí sustituye al pintor camboyano Vann Nath a la hora de erigirse como alter-ego del cineasta. Va a ser su voz la que narre las experiencias asociadas a los distintos dioramas que se van presentando.

---

<sup>9</sup> Otro realizador que trabaja sobre esta cultura perdida es Davy Chou, quién en su primer largometraje *Le Sommeil d'or* (2012) realiza una extensa labor documental entrevistando a antiguos realizadores camboyanos acerca de toda la cinematografía destruida durante el periodo de los jemeres rojos. Y es que de cerca de cuatrocientos films producidos en Camboya de 1960 a 1975 hoy no quedan más que una treintena en mal estado (Phay, 2017: 149).

<sup>10</sup> Yo no quiero ver más esta imagen de hambre, de sufrimiento, entonces os la muestro.

El montaje avanza acompañando su dicción a través de distintas tomas que alternan planos fijos con otros en los que la cámara realiza movimientos panorámicos o travellings para mostrarnos el conjunto del escenario representado. Son estos movimientos, en los que se descarta el uso de cámara en mano en búsqueda de un resultado depurado e inorgánico, los que crean la única ilusión de animación presente en la obra, otorgando dinamismo y vida a unas inmóviles figuras de arcilla. Siguiendo lo expuesto por Bouckaert, “la lentitud de estos movimientos de cámara confiere un carácter contemplativo al film, intensificando su atmósfera poética y misteriosa”. Los travellings son el principal recurso sobre el que la historia va a ser construida y animada. El principal método utilizado para que la narrativa avance a lo largo de las distintas escenas, el camino a través del cual Panh va a “narrar una historia trágica más allá de lo pensable” (Bouckaert, 2017: 187-189). La lentitud del movimiento de cámara y la inmovilidad del plano convierten al espectador en protagonista, confiriéndole a la mirada de este la voluntad de recorrer las imágenes capturando los detalles que más llamen su atención.

#### 4. IMÁGENES DEL TRAUMA QUE COMPONEN LA MEMORIA

La historia va a cobrar vida a través de las pequeñas maquetas inmóviles contextualizadas a través de la voz de Panh. Último responsable en todo momento de la recreación, va a volver incluso sobre las imágenes de la muerte estudiadas en sus anteriores películas, realizadas por los torturadores a sus víctimas en el momento de la ejecución. Documentos visuales, que al contrario que la imagen ausente que enfoca el trabajo del cineasta, permiten testimoniar la brutalidad del genocidio perpetrado por el ejército revolucionario de Pol Pot.

Quel homme,  
 ayant photographié  
 cette scène de mort,  
 voudrait qu'elle ne manque pas?  
 Je cherche cette image.  
 Si je la trouvais enfin,  
 Je ne pourrais pas la montrer, bien sûr.”<sup>11</sup> (Panh, 2013b: 24)

<sup>11</sup> Que hombre, habiendo fotografiado esta escena de muerte, ¿querría que ella no faltara? Yo busco esta imagen. Si yo la encontrara al fin, yo no podría mostrarla, por supuesto.

Imágenes de la muerte creadas para testificar la brutalidad. Lejos de querer borrar o esconder el crimen, la esencia de su existencia es dar prueba de que este ha sido cometido. Burocratización de la tortura dentro de una sociedad demente que debe presentar cuentas y rellenar informes de todos los crímenes que produce (Rollet, 2011: 215). Se abre de esta manera además una cierta relación de voyeurismo entre el fotógrafo y el espectador que puede tornarse rápidamente en cómplice al ser atraído por el material. Pues siguiendo a Susan Sontag: “En cuanto objetos de contemplación las imágenes de lo atroz pueden satisfacer algunas necesidades distintas. Fortalecernos contra las flaquezas. Volvemos más insensibles. Reconocer la existencia de lo irremediable” (Sontag, 2010: 85). Es por ello por lo que podemos conectar estos versos de la obra de Panh con la célebre respuesta de Claude Lanzmann ante el posible hallazgo de una película grabada desde dentro de una cámara de gas:

Ya dije una vez, después del estreno de la película de Spielberg, *La lista de Schindler*, y para elevar al absurdo la postura inclemente de Shoah, que si yo hubiera encontrado un hipotético film mudo de apenas unos minutos, rodado en secreto por un SS, en el que se mostrase la muerte de tres mil personas en una cámara de gas, no sólo no la habría integrado en mi película, sino que la habría destruido. [...] Un coro inmenso de voces en mi película -judías, polacas, alemanas- testimonia, en una verdadera construcción de la memoria, lo que ha sido perpetrado (Lanzmann, 2011: 466).

Ejemplifican estas palabras del cineasta francés el fuerte discurso en contra de la representación que estará presente en su obra magna, *Shoah*. Filosofía de la no representación que busca evitar el uso de las imágenes supervivientes a la catástrofe al sustentarse la tesis de que absolutamente ninguna imagen, ni de archivo ni recreada, es válida para contar la historia en todos sus matices y complejidades. La solución propuesta se dirige en su lugar al poder del testimonio, a la voz directa de los supervivientes. Postura esta a la que se va a enfrentar el pensador Georges Didi-Huberman, para quien el testimonio directo que proporcionan las imágenes de archivo tiene una clara utilidad para completar los agujeros de la memoria. Desde este punto de vista, toda imagen es útil, sin que ninguna tenga más importancia que las demás. Motivo por el que todas ellas deben ser valoradas, preservadas y difundidas, sostiene el pensador francés que se atreve a sintetizar con ironía la postura cartesiana adoptada por Lanzmann como “soy la imagen total de Shoah, luego puedo destruir todas las (otras) imágenes de la Shoah” (Didi-Huberman, 2004: 148). Lejos de negar ninguna realidad, la prudencia de su posición queda bien explicada en la defensa de su postura ética:

Afirmar, contra las tesis de lo inimaginable, que hay imágenes de la Shoah, no significa pretender que “todo lo real es soluble en lo visible” y que todo el crimen nazi esté en cuatro imágenes fotográficas. Es descubrir, simplemente, que podemos pasar por estas cuatro imágenes para enfocar con un poco más de precisión lo que fue una realidad en Auschwitz, en agosto de 1944 (Didi-Huberman, 2004: 170).

Posición que en el fondo defiende la preservación y el uso de las imágenes de archivo como material de primera mano con el que complementar los testimonios de los supervivientes, cuando no de esclarecer las contradicciones que pueden existir en estos debido al funcionamiento de la memoria. Janet Walker enfoca su trabajo en esta dinámica al señalar “the ability of certain films and videos to externalize, publicize, and historicize traumatic material that would otherwise remain at the level of internal, individual psychology”<sup>12</sup> (Walker, 2005: XIX).



Panh, como vemos, va a ser más cercano a este posicionamiento que al de Claude Lanzmann. Situándose la diferencia de posicionamiento entre ambos cineastas principalmente en que mientras que el realizador francés asegura que destruiría una hipotética imagen de la muerte en las cámaras de gas, el camboyano admite tan solo no poder ser capaz de difundirla por el horror que le produci-

<sup>12</sup> La capacidad de ciertas películas y videos para externalizar, publicitar e historizar material traumático que de otro modo permanecería en el nivel de la psicología interna individual.

ría compartir ese tipo de representación, a pesar de sentirse obligado a respetar su existencia como prueba y testimonio irrefutable de un acto de tal magnitud.

Otras imágenes que sí adquieren realidad en la película son algunas de las filmaciones propagandísticas realizadas por los Jemeres Rojos. Enfermizas imágenes de una utopía inexistente, imágenes irreales de la nueva sociedad en las que: “Il n’y a pas de vérité, il n’y a que le cinéma. La révolution, c’est du cinéma”<sup>13</sup> (Panh, 2013b: 49). Documentos visuales que son puestos en conexión con los dioramas a través de, principalmente, dos escenografías: una, en la que se representa un precario cine al aire libre en mitad de la selva el que varios soldados vigilan, fusil en mano, a los espectadores, prisioneros del campo. Y otra, en donde una proyección de estos archivos es superpuesta en primer plano por un figurín de arcilla de un Jemer Rojo que filma la escena con una vieja cámara. Siguiendo a Bouckaert (Bouckaert, 2017: 193), las imágenes de archivo son así, en su singular retorno, documentadas paradójicamente por la ficción. Creando un juego en el que las fronteras de las imágenes pertenecientes a la realidad son difuminadas, apresando la no-ficción de los versos de Panh a la ficción que yace detrás de la aparente verdad de las imágenes propagandísticas de archivo: “Je vois enfin la révolution qu’on nous a tant promise: elle n’existe qu’en images”<sup>14</sup> (Panh, 2013b: 50).



<sup>13</sup> No hay verdad, solo hay cine. La revolución es cine.

<sup>14</sup> Finalmente veo la revolución que se nos ha prometido tanto: existe solo en imágenes.

La duda se siembra sobre si el contenido de estas representaciones desvela las otras imágenes que faltan, esas que se encuentran más allá de los planos generales de la puesta en escena que crea la propaganda, reflejando los detalles de las penurias y del sufrimiento que se quiere esconder. Trocitos de realidad que intencional o accidentalmente complementan el material demandado, capturando instantes de realidad que acaban costándole la vida a su creador. Identificado este por Panh, decide el cineasta recrearlo con esa pequeña figura de arcilla que mantiene la cámara en mano. Figura que antes de desvanecerse en la nada, mediante un movimiento rotatorio que rompe la inmovilidad del resto de las figuras, decide mirar hacia otro lado, dando la espalda a las imágenes propagandísticas para apuntar el objetivo fuera de cuadro. Filma aquello que está más allá de las imágenes ampliamente emitidas que se proyectan en el fondo del plano:

Celui qui a filmé ces images  
lentes et vraies  
s'appelle Ang Sarun.  
C'était un cameraman khmer rouge.<sup>15</sup> (Panh, 2013b: 53)

Al respecto de este asunto, Leshu Torchin parece acertar al recordar que, a pesar de la realidad de las imágenes, la voz de Panh se alza con autoridad para recordar al espectador que la imagen fotográfica no es neutral, y que lejos de serlo, puede verse convertida en un instrumento de destrucción o de fantasía (Torchin, 2014: 38). O en palabras del cineasta: “Un film khemer rouge, c’est toujours un slogan”<sup>16</sup> (Panh, 2013b: 34). La antiutopía se disfraza de sociedad deseable, se muestra como el paraíso perdido que retorna gracias a la imagen en movimiento. La cruenta realidad queda al margen del celuloide, existiendo la utopía hacia la que el régimen busca llegar únicamente en la publicidad que crean las imágenes cinematográficas.

Es contra esas falsas imágenes contra las que se opone el discurso de Panh, contra las que construye estas nuevas representaciones como parte de un discurso personal constituido por las distintas imágenes de su recuerdo. Imágenes que se unifican y se ordenan para alzarse con autoridad por primera vez en su filmografía, buscando una vez más justicia para con todas aquellas víctimas que ya no pueden dar testimonio: “Mais si l’un de nous voit ces choses ou les connait, alors il doit

<sup>15</sup> Quien filmó estas imágenes, lentas y verdaderas, se llama Ang Sarun. Era un cámara jemer rojo.

<sup>16</sup> Una película jemer roja es siempre un eslogan.



vivre pour raconter”<sup>17</sup>(Panh, 2013b: 68). El poder de la palabra del superviviente para reconstruir la memoria colectiva conecta esta obra con anteriores trabajos en los que el cineasta se limitaba a registrar el testimonio de terceros, tanto víctimas como perpetradores. La no existencia de imágenes del pasado no representa problema alguno mientras exista un individuo que pueda recordarlas y recrearlas, sea el pintor Van Nath con sus cuadros o sea el propio Panh con sus figurines en este caso.

Siempre que una obra se posicione políticamente, condición que es la primera premisa de existencia para el realizador camboyano, debe adquirir conciencia de su compromiso para poder crear el espacio ausente desde la memoria. Sobre todo, cuando hablamos de memoria de experiencias límite. Una vez desechada la búsqueda de retazos supervivientes por imposible, la fabricación se eleva como la mejor solución al dilema de las imágenes perdidas.

Desarrollo de elaboración manual que no solo nos enseña el proceso de construcción de las figuras protagonistas de la cinta, sino que también desvela el funcionamiento del dispositivo cinematográfico. Así, muestra el director al final de la cinta, junto a fragmentos pertenecientes a la filmación de sus anteriores trabajos en los que podemos ver imágenes inéditas de él mismo grabando cámara en mano, la construcción del film actual. Mientras se desplazan los créditos por la parte izquierda de la pantalla, en la parte derecha podemos ver todos los artificios que hay detrás del aparato cinematográfico. Y lo que descubrimos, condensado en unos pocos planos, es que no hay truco más allá de un largo proceso de investigación, construcción de decorados y figurines, y el hombre, el propio Panh, a solas con su cámara realizando algunos de los *travellings* y movimientos de cámara que hemos visto a lo largo de la película. Todo ello antes de mostrarnos el resultado, de nuevo en pantalla completa, de lo que la cámara está capturando. La imagen se expande y nos permite ver que las figuras de camboyanos asistiendo a un concierto de música en la calle no forman más que parte de una película, dirigida por otras figuras, director, cámara y técnicos, que se encargan de filmar esta puesta en escena. Figuras que reconstruyen las imágenes perdidas de la Camboya prerrevolucionaria. Cabe aquí volver minutos atrás para recuperar las palabras con las que el realizador termina su obra:

Et cette image manquante,  
Maintenant je vous la donne,  
Pour qu'elle ne cesse pas  
De nous chercher.<sup>18</sup> (Panh, 2013b: 69)

<sup>17</sup> Pero si uno de nosotros ve estas cosas o las conoce, entonces tiene que vivir para contarlas.

<sup>18</sup> Y esta imagen que falta, os la doy ahora, para que ella no cese, de buscarnos.

Postulan estos versos finales la necesidad de luchar contra el olvido reemplazando tanto los agujeros de la historia como las falsas versiones de la misma. El procedimiento propuesto no es otro que la suma de las imágenes que las memorias individuales han logrado crear a partir del recuerdo de los eventos traumáticos. Se va formando así la memoria colectiva postulada por Halbwachs:

Pour que notre mémoire s'aide de celle des autres, il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leurs témoignages: il faut encore qu'elle n'ait pas cessé de s'accorder avec leurs mémoires et qu'il y ait assez de points de contact entre l'une et les autres pour que le souvenir qu'ils nous rappellent puisse être reconstruit sur un fondement commun. [...] Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à celui-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils ont fait partie et continuent à faire partie d'une même société.<sup>19</sup> (Halbwachs: 1968: 12-13)

Este concepto de memoria colectiva es susceptible, siguiendo a Jan Assman (Assman, 1995: 125-133), de ser dividido entre la memoria comunicativa, referida a los aspectos de la memoria colectiva que se basan en la comunicación del día a día, y la memoria cultural, la cual trasciende el ámbito del día a día para sustentarse en una serie de puntos fijos. “These fixed points are fateful events of the past, whose memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitation, practice, observance). We call these “figures of memory”<sup>20</sup> (Assman, 1995: 129).

En este sentido y en base a todo lo contrario, podemos considerar *La imagen perdida* como una *figura de la memoria* que recoge un punto clave en la historia del pueblo camboyano. Ayudando a crear una memoria cultural que entre otras características promueve una concreción de identidad común o una capacidad para reconstruir esas figuras de la memoria a través de nuevas apropiaciones, interpreta-

<sup>19</sup> Para que nuestra memoria se ayude de la de los otros, no basta con que nos aporten su testimonio: es necesario que ella no haya cesado de estar en consonancia con sus memorias y que haya los suficientes puntos de contacto entre una y las otras para que el recuerdo que nos traen pueda ser reconstruido sobre un fundamento común. [...] Es necesario que esta reconstrucción se realice a partir de datos o de nociones comunes que se encuentren en nuestra mente y en la de los demás, para que pueda pasar sin cesar de una a las otras, lo cual solo puede ser posible si todas ellas son parte y siguen siendo parte de una misma sociedad.

<sup>20</sup> Estos puntos fijos son eventos fatídicos del pasado, cuya memoria se mantiene a través de la formación cultural (textos, ritos, monumentos) y la comunicación institucional (recitación, práctica, observación). Llamamos a estas “figuras de la memoria

ciones o críticas (Assman, 1995: 130). No obstante, la transmisión de una memoria traumática dista de ser sencilla, pues tal y como señala Paul Ricoeur:

Or l'expérience à transmettre est celle d'une inhumanité sans commune mesure avec l'expérience de l'homme ordinaire. C'est en ce sens qu'il s'agit d'expériences à la limite. [...] C'est pourquoi il peut être parlé de crise du témoignage. Pour être reçu, un témoignage doit être approprié, c'est-à-dire dépouillé autant que possible de l'étrangeté absolue qu'engendre l'horreur. Cette condition drastique n'est pas satisfaite dans le cas des témoignages de rescapés<sup>21</sup> (Ricoeur, 2000: 223).

Esta dificultad, según el filósofo francés, imposibilita la comunicación de la experiencia límite, provocando que los testimonios directos se encuentren encuadrados, y no absorbidos, por el trabajo homogeneizador que realiza el historiador (Ricoeur, 2000: 224). Panh parece querer sortear este desafío creando de las distintas experiencias, principalmente de la suya, un relato de inclusión que funcione a la manera del texto del historiador, con su concisión y su autoridad. El discurso del cineasta camboyano en *La imagen perdida* funciona por lo tanto como elemento vertebrador y contextualizador de las distintas imágenes que se han podido rescatar gracias a las memorias individuales. Siguiendo a otros autores como Annette Hamilton o Deirdre Boyle, se refiere Leshu Torchin a esta utilización que Panh hace de la palabra oral registrada como *parole filmée*, la cual surge como resultado de intercambios y encuentros filmados que terminan produciendo una memoria colectiva que desafía al discurso oficial establecido en un determinado momento por los poderes fácticos de una sociedad, y que, por su función constructiva, va más allá de ser un mero relato del pasado:

The individual testimony is part of a collective testimony is part of a collective testimony: Panh's personal history imbued these projects, just as these projects now form a part of Panh's autobiographical account. The parole filmée is more than the filmed speech of everyday people: it is Panh's own speech as rendered through film, this one and all his others<sup>22</sup> (Torchin, 2014: 40).

---

<sup>21</sup> Pero la experiencia a transmitir es de una inhumanidad con nada en común con la experiencia de un hombre ordinario. Es en este sentido que se trata de experiencias límite. Es por lo que puede hablarse de crisis del testimonio. Para ser recibido, un testimonio debe ser apropiado, es decir, despojando tanto que posible de la extrañeza absoluta que engendra el horror. Esta condición drástica no se satisface en el caso de los testimonios de escapados.

<sup>22</sup> El testimonio individual es parte de un testimonio colectivo: la historia personal de Panh imbuyó estos proyectos, al igual que estos proyectos ahora forman parte de la cuenta autobiográfica de Panh. La *palabra filmada* es más que el discurso filmado de la gente común: es el propio discurso

En el fondo lo que Rithy Panh realiza en *La imagen perdida* no es más que la culminación de un proyecto de reconstrucción de memoria en el que su propia historia termina diluyéndose en los recuerdos de todos aquellos que se han puesto ante su cámara a lo largo de toda su filmografía. Creando así un relato unificado, una *figura de la memoria*, en el que la antiutópica sociedad creada por el ejército revolucionario queda perfectamente retratada en una representación que busca llegar a la verdad de esa memoria colectiva partiendo de la creatividad y la libre disposición con los que emplea el cineasta los mecanismos tradicionales del cine de no-ficción.



## 5. CONCLUSIONES

Después de este breve análisis fílmico, se ha podido comprobar cómo Rithy Panh utiliza recursos propios del cine de animación para crear, guiándose por un poema inspirado en un conjunto de memorias en el que prima la suya propia, un nuevo relato audiovisual que busca dar una representación lo más fidedigna posible de la antiutópica sociedad de la Camboya de su infancia. Representación esta que se opone directamente, incluso dentro del propio metraje de la obra, a los materiales propagandísticos creados por los Jemeres Rojos.

---

de Panh tal como se presenta a través del cine, este y todos los demás.

Supone por lo tanto *La imagen perdida* la culminación del proyecto de la *parole filmée*, al dejar atrás los discursos de los otros para llegar al producto de la propia expresión de la memoria del realizador a la que han sido añadidos los traumáticos recuerdos de terceros individuos. Funciona el film de Panh a la manera de los cuadros del pintor Van Nath (protagonista de su trilogía sobre el S-21), como una serie de escenas individualmente construidas que, partiendo de un único creador, incorporan distintas experiencias traumáticas de toda una generación de camboyanos huérfanos de imágenes en las que apoyar sus relatos de supervivencia. Propone el film toda una serie de representaciones que, lejos de corroborar la imagen idealizada, utópica y perfecta que el régimen dictatorial vende como existente y real, recrea los recuerdos que emergen de un conjunto de memorias traumáticas para crear una representación global propia y subjetiva pero fidedigna con respecto a la realidad acontecida.

*La imagen perdida* supone el primer cambio de planteamiento en la filmografía de no ficción de Panh. Dejando el realizador de lado un cine basado en mayor o menor medida en la recreación de escenas del pasado en base a testimonios directos, para elaborar como creador total una obra que contiene su propio discurso en unas imágenes, creadas desde cero, que remplazan a aquellas ausentes. Se fundamenta así una *figura de la memoria* que es soporte de la memoria colectiva, manteniéndose estas representaciones ante una alternativa bien de ausencia, bien de insultante falsedad. Un discurso original que se enhebra a través de una serie de imágenes elaboradas por medio de unas figuras de arcilla que componen representaciones que no tienen por objeto ser realistas, sino formar un conjunto real. Se abren así las posibilidades artísticas de representación a cualquier medio o método de creación siempre que exista una correspondencia veraz con los hechos del pasado que se quieren recrear. Es decir, con tal de que la memoria colectiva, basada principalmente en los testimonios de los supervivientes, valide y acepte el resultado final.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, M. (2009). *Camboya. El legado de los Jemeres Rojos*. Barcelona: El viejo topo.
- ASSMAN, J. (1995). «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, 65, pp. 125-133.
- BOUCKAERT, S. (2017). «Du réel à l’imaginaire, modalités de l’immobile mobile dans l’image manquante, de Rithy Panh». En Patrick Nardin, Hélène Nut

- Suppya y Soko Phay (eds.), *Cambodge: cartographie de la mémoire*. Le Pré-Saint-Gervais: L'Asiathèque, pp. 181-196.
- CHOMSKY, N. y EDWARD S. H. (1979). *After the cataclysm: Postwar Indochina & the reconstruction of imperial ideology*. Boston: Boston Community School.
- COUTEAU, C. (2000). «Rithy Panh», *Des territoires en revue*, 4/5, pp. 20-28. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.
- CUÉLLAR, J. (2017). «Rithy Panh: “Es muy difícil filmar un genocidio mediante la ficción”», *Insertos Revista de Cine*, 13 de mayo de 2017. Accesible en la dirección: <https://insertoscine.com/2017/05/13/rithy-panh-es-muy-dificil-filmar-un-genocidio-mediante-la-ficcion/> (Acceso: 06/01/2018).
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014). *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- HALBWACHS, M. (1968). *La mémoire collective*. París: Presses Universitaires de France.
- HIRSCH, M. (2012). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem.
- KIERNAN, B. (1997). *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975–79*. Chiang Mai: Silksworm Books.
- LACAPRA, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- LANZMANN, C. (2011). *La liebre de la Patagonia*. Madrid: Seix Barral.
- LY, B. (2017). «Se remémorer le 17 avril 1975: à la recherche des images manquantes». En Patrick Nardin, Hélène Nut
- Suppya y Soko Phay (eds.), *Cambodge: cartographie de la mémoire*. Le Pré-Saint-Gervais: L'Asiathèque, pp. 167-180.
- MARGOLIN, J.L. (1997) «Cambodge: au pays du crime déconcertant», en Stéphane Courtois (ed.), *Le livre noir du communisme: crimes, terreur et répression*. París: Laffont.
- MARTÍN SANZ, Á. (2018). «Memoria y Trauma de los otros en el cine de Rithy Panh: La trilogía sobre el S-21», *IC. Revista Científica de Información y Comunicación*, 15, pp. 161-189.
- PANH, R. y BATAILLE C. (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- (2013b). *L'image manquante*. Paris: Bernard Grasset.
- RICOEUR, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.
- ROLLET, S. (2011). *Une éthique du regard. Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann Éditions.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SONTAG, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: De bolsillo.
- SPIEGELMAN, A. (2015). *Maus*. Barcelona: Reservoir Books.
- TIAN. (2011). *L'année du lièvre*. Vol. 1: A revoir Phnom Penh. Paris: Gallimard.
- TORCHIN, L. (2014). «Mediation and remediation: La parole filmée in Rithy Panh's *The Missing Picture* (L'image Manquante)», *Film Quarterly*, 68, pp. 32-41. DOI: 10.1525/fq.2014.68.1.32
- UNG, L. (2009). *First they killed my father*. Edimburgo: Mainstream Publishing Company LTD.
- WAJCMAN, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editors.
- WALKER, J. (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Londres: University of California Press.