

LA MEMORIA VISUAL Y LA REPRESENTACIÓN DEL GENOCIDIO EN *LA IMAGEN QUE FALTA* (RITHY PANH, 2013)

Carlos Alberto Alves Paniagua

Resumen: Se realizará un análisis de la memoria visual y la representación del genocidio en la película documental *La imagen que falta* (Rithy Panh, 2013), con el objetivo de debatir la relación del cine con la figura del genocidio y las imágenes que son utilizadas para su puesta en escena. Contextualizando las ideas de las memorias visuales a partir de las experiencias presentes en la biografía del autor; vamos discutir para tal efecto, los aspectos artísticos peculiares de la obra, como el recurso de los muñecos de arcilla en espacios diseñados para la escenificación de los hechos. Así como aspectos que tenga que ver con la utilización de imágenes de archivo y el estudio de la memoria en el campo cinematográfico.

Palabras-clave: cine documental; memoria visual; genocidio.

A MEMÓRIA VISUAL E A REPRESENTAÇÃO DO GENOCÍDIO EM *LA IMAGEN QUE FALTA* (RITHY PANH, 2013)

Resumo: Será realizada uma análise da memória visual e da representação do genocídio no documentário *La imagen que falta* (Rithy Panh, 2013), com o objetivo de debater a relação do cinema com a figura do genocídio, e as imagens que são utilizadas para sua *puesta en escena*. Contextualizar as ideias de memórias visuais a partir das experiências presentes na biografia do autor; vamos discutir para tanto os aspectos artísticos peculiares da obra, como a utilização de bonecos de argila em espaços destinados à encenação dos fatos. Bem como aspectos que dizem respeito à utilização de imagens de arquivo e ao estudo da memória no campo cinematográfico.

Palavras-chave: cinema documental; memória visual; genocídio.

1- Introducción

Al imaginarnos un campo de concentración ¿cuál es el primer pensamiento o la primera imagen que se nos viene a la cabeza? Quizás sea Auschwitz, la figura del genocidio como idea imaginada, es siempre un campo en donde se cometen los más barbaros crímenes de lesa humanidad, lo que es totalmente cierto, pero esto no impide llevar el concepto de genocidio hasta imaginarnos otros escenarios posibles.

El hecho de que lo primero a pensar o imaginarnos al decir campo de concentración sea Auschwitz, se debe posiblemente a las reiteradas veces que fue mencionado en documentales, películas, series, etc. Esto ha llegado a tal punto, que han convertido uno de los acontecimientos más horrendo en la historia de la humanidad, en películas comerciales. que no llevan toda la importancia política necesaria para discutir los procesos de la memoria. Entonces, considerando todo este panorama debemos cuestionarnos acerca de un término.

Há um termo chave para alcançar a compreensão desses dilemas enfrentados por pensadores e cineastas nos últimos sessenta anos: genocídio. Essa palavra é produto da Segunda Guerra Mundial e tem um autor: Raphael Lemkin, jurista polonês, assessor do Departamento de Guerra dos Estados Unidos, um dos fundadores da legalidade dos julgamentos de Nuremberg. No artigo "Genocide", de 1946, publicado na revista acadêmica *American Scholar*, ele explica os motivos para a criação desse termo. Defende ali que, diante do desmesurado da situação gerada pela guerra, diante da morte planejada e organizada de milhões de pessoas, e diante da tentativa de eliminar da face da Terra a existência de determinadas culturas, até aquele momento o vocabulário utilizado não dava conta da tarefa. (APREA, 2015, p. 206)

Como bien lo expresa el fragmento supra citado, encasillar el término de genocidio al exterminio de masas por ideologías de “purificación de razas y superioridad cultural”, conduce a relativizar otros atropellos a las libertades sociales, que se fueron produciendo aún después del tratado de Núremberg en otras latitudes, que, si bien no fueron exterminios por millones, como en el caso de los judíos, si se consideran masivos, pues del mismo modo se realizaban privaciones y muertes en nombre de un ideal.

Cuando establecemos una discusión sobre la memoria en el cine, debemos tener en cuenta que hubo un boom de la memoria, posteriormente a tantas tragedias y genocidios en el siglo XX. El Genocidio ocurrido en Camboya, entra dentro de este

proceso, pues el director camboyano Rithy Panh, dedico casi toda su carrera a crear una narrativa cinematográfica para revivir momentos trágicos. Es importante resaltar que vivimos una cultura de la memoria, y el rol que tiene el cine en el proceso políticos de recordar ese pasado traumático, es fundamental.

Portanto, não é mais possível, por exemplo, pensar no Holocausto ou em outro trauma histórico como uma questão ética e política séria, sem levar em conta os múltiplos modos em que ele está agora ligado à mercadorização e à espectacularização em filmes, museus, docudramas, sites na Internet, livros de fotografia, histórias em quadrinhos, ficção, até contos de fadas (La vita é bella, de Benigni) e música popular (HUYSEN, 2000, p. 21)

Vista la naturaleza criminal de estos acontecimientos, se presentan desafíos al momento de representar visualmente un genocidio, podemos pensar en cual recurso es el más adecuado para hacer llegar la idea correcta de lo que contempla dicho suceso. A la hora de trabajar con la memoria y el genocidio en el cine, existen varios films que nos ayudan a comprender mejor esa relación como, por ejemplo: “La lista de Schindler y Shoah” como lo expresa Aprea.

A fotografia permite acreditar muito naquilo que exhibe, ao passo que o cinema espalha as crenças ao redor do que é mostrado, mas tem a capacidade de manter viva e atualizar permanentemente a recordação do convocado. Por isso, entre outras coisas, grande parte de nossa memória visual sobre um fato como o genocídio está construída tanto por textos ficcionais (A lista de Schindler) como documentais (Shoah). Ambas as formas de cinema constituídas em torno de um referente imaginário potencializam essa capacidade de reconstruir e construir a memória social. Isso talvez explique a potência que tem o cinema para convocar um tema como o genocídio. Ou seja, a ideia de trabalhar com imagens em movimento, com limites instáveis, gera a possibilidade de atualizar e trabalhar permanentemente com a memória e a recordação. (APREA, 2015, p. 213)

Es así que con este artículo se quiere traer a discusión la película documental *La imagen que falta* de Rithy Panh, la cual trata sobre el régimen de los Khmer Rojos en Camboya, particularmente de las imágenes faltantes, por estas no ser registradas por los aparatos tecnológicos del audiovisual; Rithy Panh opta entonces por fabricarlas mediante muñecos de arcilla.

El film retrata como arranque, los tiempos antes de que se produzca la revolución y la toma del poder por parte de los Khmer Rojos, esto lo hace mostrando imágenes de

las calles con automóviles, buses y personas comprando y vendiendo dentro de una sociedad en desarrollo, y con ciudadanos que están alegres, transcurriendo en la cotidianidad. Aún en estas imágenes en blanco y negro se presentan los muñecos de arcilla en fundido con la toma audiovisual.

Se puede deducir con eso que el autor intenta traer a colación el tema de la memoria y como esta puede llegar a ser tan frágil, si no se recurre a imágenes que ilustren con luces y sombras todos los detalles de un recuerdo vivido. Para lograr la fijación memorial, una herramienta estratégica ha sido desde ya hace varias décadas la cámara fotográfica, con la cual es posible rescatar del olvido aquellos buenos momentos vividos. Como dice el director al respecto de su película:

Há tantas imagens no mundo, que acreditamos ter visto tudo. Pensado tudo. Durante anos, eu busquei uma imagem que falta. Uma fotografia tirada entre 1975 e 1979 pelos khmers vermelhos, quando eles dirigiam o Camboja. É claro que, por si só, uma imagem não prova um crime massivo; mas ela dá algo a se pensar; a se meditar. A construir a história. Eu a procurei em vão nos arquivos, nos papéis, nos campos de meu país. Agora eu sei: essa imagem precisa faltar; e eu não procurava por ela – não será ela obscena e sem significação? Então eu a fabrico. O que eu dou a vocês hoje não é uma imagem, ou a busca de uma única imagem, mas a imagem de uma busca: aquela que o cinema permite. Certas imagens devem faltar sempre, sempre serem substituídas por outras: nesse movimento há a vida, o combate, a dor e a beleza, a tristeza dos rostos perdidos, a compreensão do que foi; às vezes a nobreza, e mesmo a coragem: mas o esquecimento, jamais (PANH, 2013, p. 41)

De acuerdo a las propias palabras del director la cuestión de la memoria traumática tiene que ver con la imagen de una búsqueda, que este realizó en vano en los archivos y documentos que hayan registrado en palabras o imágenes los acontecimientos, pero estando estas ausentes se cuestiona si esas imágenes serian obscenas o carentes de significación. Entonces, con esa incertidumbre, se complica la construcción de una memoria visual auténtica que perdure para las siguientes generaciones.

Son aquellos momentos los que quizás uno no quiera recordar, por ser momentos malos o traumáticos, que la memoria del ser humano las bloquea y no permite su acceso. Es comparable esta analogía a la memoria dañada de una cámara filmadora, la cual produce un error en el archivo dañado y solo es recuperable mediante procedimientos externos al dispositivo electrónico.

Ahora, es necesario el imaginarnos como debió de ser un tanto penoso para el director de *La imagen que falta*, el tener que resucitar todos aquellos recuerdos que marcaron su infancia y juventud, pero que era necesario exponerlos, para que el

documental pudiera narrarse con la lucidez con la que es vista. Tuvo que valerse de los muñecos para dar esa idea de objetos o memorias inertes, que no deseara que cobren vida nuevamente.

Decía que es necesario hacernos esa idea por el hecho de que al realizar una producción cinematográfica se tiene muy en cuenta todo aquello que aparece en pantalla y lo que no aparece se deduce como presente. Aquí en este documental, lo que no aparece en la captación original, se revela ante nuestros ojos en colores, anteponiéndose a la imagen en movimiento de memorias guardadas del pasado.

Todos estos temas profundizaremos en este artículo, el cual trae como base de discusión el film *La imagen que falta* y su conexión con el debate de la memoria en el cine. La relación se establecerá de acuerdo a como está expuesto el tema dentro del documental, en su forma estilística y narrativa; trayendo a análisis las principales escenas que demuestren un enorme compromiso por reflexionar sobre la crisis de memoria.

Continuaremos hablando del concepto de genocidio y su representación dentro de la esfera del cine, como este se vincula con los hechos sucedidos en la historia y la estética dramaturgica. Es importante tratar el aspecto de la muerte desde la perspectiva de su construcción escenográfica, especialmente cuando esta ocurre dentro de una población entera, con varias personas sucesivamente.

Llegaremos finalmente a un punto donde definiremos cada concepto y aclararemos las problemáticas, planteadas a raíz de la película y su contenido imaginativo, realizando un recorrido por la vida y obra de su autor, hasta su singular obra que mistura la artesanía en barro con el sétimo arte para dar a luz un trabajo de altísimo nivel simbólico que resalta los valores de la memoria como necesidad intrínseca del ser humano.

También debemos analizar aquí la cuestión de la representación, más específicamente la de la muerte en masa, pues Panh lo trata de una manera tan magistral que las imágenes de asesinatos en sí no son retratadas, sino narradas con una astucia visual y narrativa sin igual. Esto lo realiza mediante el sonido y la narración de voz en off, combinando puestas en escena de los muñecos de arcilla colocados de manera teatral.

2 – La imagen perdida de un genocidio

Primeramente, al iniciarse el documental vemos un depósito de antiguo materiales del periodo antes de la llegada del régimen, esto, ya nos produce una remisión al pasado,

pues se ve a las películas y materiales audiovisuales oxidados por el pasar del tiempo, y talvez quemados. Esto prosigue con la muestra de una bella danzarina camboyana que, con una sonrisa estampada en el rostro, exhibe una extravagante danza (Fig. 1). Es de esta manera que el autor Rithy Panh nos presenta los primeros minutos del documental que ha de tratarse sobre su experiencia de vida, tras haber sido un sobreviviente del régimen de los Khmer rojos en Camboya.



Figura 1: Los rollos de películas y la danzarina camboyana tradicional: memorias.
Fuente: Fotogramas de *La imagen que falta* (2013)

El primer discurso que vemos dentro del film es con respecto a la busca de la infancia al autor, lo que nos da entender cuál es una de las motivaciones principales para su producción. Trabajar la memoria, parecería ser algo complicado, cuando no se cuenta con una base sólida para tal efecto, como ser imágenes bien definidas, apoyo de algunos escritos o relatos de esas memorias y todo aquello que apoye al fortalecimiento de la idea visual, que uno se hace al escuchar o recordar algún evento. Esto parecería ser lo que nos desea transmitir Panh al mostrarnos luego enseguida a la introducción, imágenes de lo que parecen ser niñas danzando, cuya imagen está difusa, mientras nos relata mediante la voz en off diciendo (Fig. 2): “yo busco mi infancia como una imagen perdida, para ser más preciso, es mi infancia la que me busca”.

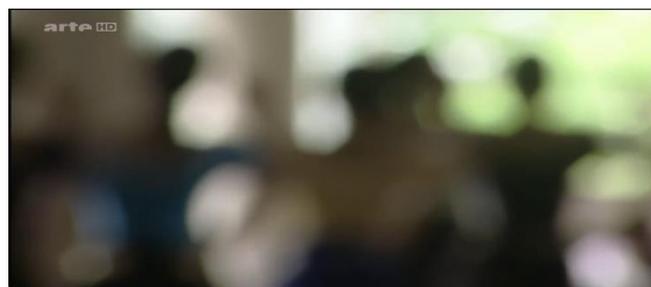


Figura 2: Imagen difusa de las danzarinas.
Fuente: Fotogramas de *La imagen que falta* (2013)

Estas imágenes que están allí presentes, queda evidente que representan a toda la traumática experiencia vivida por el autor y por lo cual le es difícil y penoso recordar, pero según él propio nos dice, esas imágenes están allí presentes martillando en su cabeza. Esto nos da pie a pensar la cuestión del genocidio y como este es abordado en el cine. Para esto nos serviremos de algunos conceptos teóricos para definir lo que implica el termino genocidio para algunos teóricos, y así analizar como eso se aplica, a la hora de hacer cine que tenga como tema el mismo. A continuación, esto es lo que afirma Aprea con respecto a las implicaciones del genocidio.

A diferença substancial entre os crimes nazistas e as matanças anteriores é a existência de um plano, de uma organização sistemática. A palavra específica que utiliza Lemkin é conspiração. Os nazistas levam adiante uma conspiração de tal grau que suas consequências extrapolam os direitos individuais e mais ainda os direitos nacionais. Portanto, torna-se um crime que afeta a humanidade em seu conjunto e deve ser julgado pela legislação internacional. Além de fundamentar legal e eticamente os julgamentos de Nuremberg, a proposta de Lemkin coloca em circulação um novo modo de ver os massacres que se produziram ao longo do século XX. A partir da proposição de Lemkin, o conceito de genocídio passa a ser utilizado para se referir a uma variedade de situações, seja como a definição legal de um tipo de delito, seja como metáfora para aludir a diferentes situações em que mortes em massa parecem responder a uma política sistemática (APREA, 2015, p. 207)

El genocidio para Aprea se aplica tanto a un plan sistematizado en conspiración, para el exterminio con fines de “purificación”, como para la matanza o privaciones periódicas por causa de la oposición a un régimen autoritario. Ahora toca analizar como esto es simbolizado en el cine, cuales los recursos empleados para la transmisión de dicha idea, en cuanto al escenario ensayado, que pueda dar cuenta de tan delicada problemática. Vamos a remitirnos para tal caso, primeramente, a la película documental en estudio *La imagen que falta* y luego a otras referencias fílmicas. Consideramos para tal efecto la escena en donde Panh nos deja ver un grupo de camboyanos que son despojados de sus pertenencias, los cuales están vestidos con ropas campestres y los separan por edad y sexo, luego se les asigna números y son uniformados con ropas negras, mientras este nos explica: “cualquier recuerdo u objetos personales son prohibidos, de repente no hay más individuos solo números. Nuestro cabello es cortado. Relojes, lentes, juguetes y libros son retenidos. Nosotros somos el nuevo pueblo. Personas de clase media, intelectuales, capitalistas a ser reeducados o destruidos” (Fig. 3).



Figura 3: Los ciudadanos representados en arcilla, siendo despojados de sus pertenencias y uniformados de negro.

Fuente: Fotogramas de *La imagen que falta* (2013)

Podemos darnos cuenta con esto que la idea de exterminio, viene a través de la represión, pues también es posible notar en estas escenas la disminución de los muñecos de arcilla expuestos, al cambiar de toma, al ser separados se da a entender, además, que aquellos que no se adecuen a lo establecido serán excluidos (más precisamente eliminados). Es así que llegamos a dar un pantallazo inicial a como desarrolla el cine la cuestión del genocidio, aunque sea de una forma bien sucinta, más adelante seguiremos abordando el tema desde otros aspectos.

Desde una perspectiva sociológica, entendemos el genocidio como una práctica social, una «tecnología de poder cuyo objetivo radica en la destrucción de las relaciones sociales de autonomía y cooperación y de la identidad de una sociedad, por medio del aniquilamiento de una fracción relevante [...] de dicha sociedad y del uso del terror para el establecimiento de nuevas relaciones sociales y modelos indentitários (FEIERSTEIN, apud. ZYLBERMAN, 2015, p. 227)

Desafíos artísticos

Nos centraremos en este momento, en los desafíos artísticos que conlleva la representación del genocidio dentro del cine, cuales son las estrategias usadas para describir plásticamente con imágenes las torturas, trabajos pesados, maltratos y finalmente matanzas. Quiero para dicho objetivo, traer una vez más a consideración la excelente herramienta artística creada por Panh, que son los muñecos de arcilla, puesto que su colocación dentro del universo narrativo del documental, calza perfectamente con

la idea de desaparición de personas, durante el periodo relatado en la obra audiovisual. Digo esto en el sentido de que esos muñecos fueron fabricados a partir del barro de los arrozales, precisamente en los campos donde eran enterradas las personas que morían, ya sea ejecutadas, o muertas a raíz de las enfermedades acarreadas por las duras labores realizadas bajo el sol. Todo esto convierte a dichos muñecos, en piezas claves para la ejecución del enredo narrativo; también es curiosa la manera de armar los diversos escenarios pictóricos, en donde son colocados estos representantes de arcilla, como ser los lugares de reunión, en donde todos los vecinos compartían los domingos, las casas bien coloridas, los detalles de libros, mesas, instrumentos, etc. que eran utilizados para las fiestas antes de toda aquella pesadilla aparecer. (Fig. 4)



Figura 4: Representación de las reuniones dominicales de la vecindad y los detalles en libros y objetos varios

Fuente: Fotogramas de *La imagen que falta* (2013)

Por outro lado, Flusser utiliza o termo aparelho ligado à ideia de "caixa preta". A partir da fotografia, os meios audiovisuais podem ser vistos como exemplos clássicos dessa "caixa preta" presente em artefatos que permitem o registro material que estabelece certa correspondência entre elementos da realidade cotidiana e representações visuais. A "caixa preta" garante um tipo de operação factível de repetir em infinitas situações, independentemente do conhecimento ou da intenção daqueles que a manipulam. Tanto a lógica burocrática de extermínio como o funcionamento dos meios audiovisuais parecem estar garantidos pelo funcionamento desse aparelho, capaz de repetir suas operações extrapolando a vontade pessoal ou as intenções daqueles que o colocam em movimento em cada oportunidade” (APREA, 2015, p. 210)

Es importante destacar la extenuada labor de producción para representar cada uno de estos escenarios y más aún aquellos que se dieron durante el régimen, pues denota la condición en que eran tratadas estas personas. Un ejemplo de esto podría ser el hospital del cual el autor nos da bastantes detalles, presentándose una vez más la técnica de la disminución de los muñecos para representar la muerte, en este caso por las enfermedades

precariamente tratadas y principalmente la desnutrición a causa de la falta de alimentos, cuestión ésta, muy bien elaborada en los muñecos de arcilla, los cuales poseen cuerpos extremadamente esqueléticos (Fig. 5). Estos y otros detalles, hacen de esta producción un claro ejemplo de superación de los desafíos artísticos que se presentan a la hora de mostrar las vivencias de personas en situaciones de crisis, ya sean estas externas o internas de una manera llamativa, original y didáctica.



Figura 4: El escenario del hospital donde los enfermos eran tratados precariamente y los detalles para representar la desnutrición.

Fuente: Fotogramas de *La imagen que falta* (2013)

En los últimos años ha habido un creciente interés y una aceptación mayor (aunque a veces, y en ciertos ámbitos, sigue siendo un terreno ríspido) a estudiar las representaciones de los genocidios como parte integral de ese campo de estudios. Es decir, no solo pensar su dimensión y análisis histórico, político, sociológico, etc., sino también sus formas de representarlo artística y visualmente (HIRSCH, 2012; TORCHIN, 2012), a pensar también las formas simbólicas, imaginarias e imaginables de abordarlos. Asimismo, en una cultura que se ha vuelto cada vez más audiovisual, el lugar de las imágenes para el conocimiento de estos sucesos ocupa un lugar fundamental, ya sea para su enseñanza, ya sea para la propia toma de conciencia sobre el hecho. En ese sentido, el cine documental desempeña un rol fundamental en el conocimiento de los genocidios ya que este ha tenido una tarea por lo menos triple: funcionar como evidencia, colaborar para la difusión masiva de los casos, y formar, consolidar y servir de soporte a imaginarios colectivos en torno a los genocidios. (ZYLBERMAN, 2015, p. 227)

Desafíos éticos y morales

Entre los desafíos que se presentan también a la hora de la representación de la figura del genocidio, entran a juzgarse los valores éticos y morales, que surgen cuando se intenta llevar a la pantalla, todo el conjunto de situaciones que se originan al momento de presentarse actos genocidas. Valores estos como el respeto a la vida humana, la empatía con las víctimas, la sensibilidad, entre otros. Para una mejor comprensión de lo referido,

se puede citar aquí por ejemplo a la escena de la película *Kapo (1960)*, en la que se da la muerte de una prisionera en un campo de concentración, luego de arrojarla a una cerca electrificada, esta escena fue bastante cuestionada a su director Gillo Pontecorvo, por filmarla tan detalladamente y no tener pudor para realizar un acercamiento con travelling y un posterior zoom, al rostro de la demacrada fallecida.

Podríamos contrastar esta escena con el documental analizado en este trabajo y notar la gran diferencia en cuanto a la representación y su carga moral, como trabaja Rithy Panh para que sus memorias que son traumáticas, no ultrapasen los límites del pudor visual al representar la muerte de una víctima. Hay que considerar además en este punto, el rol de documental que juega con lo ficcional, eso da un tanto de libertad a la hora del montaje visual de las películas, no olvidando que las épocas van cambiando y lo que antes podía llegar a ser chocante a la vista, hoy podría no serlo tanto; pero aun así restan algunos límites que no deberían ser ignorados.

Cuestión política

Cuando se está hablando de genocidio y cinematografía, es imposible no mencionar la esfera política, su influencia y accionar dentro de las producciones cinematográficas, lo cual en *La imagen que falta* se hace más vivo aun, pues es justamente por causa de un ideal político, un tanto utópico y mal ejecutado, que se da el genocidio. Es contra ese sistema político perverso que las producciones sean estas documentales o no, muchas veces se posicionan. Se puede entonces introducir la intencionalidad, como un factor determinante para marcar las pautas de lo que se quiere exponer frente a la cámara y cómo hacerlo con el objetivo de exponer la realidad detrás de sistemas políticos (Fig. 6), que intentan crear sociedades más igualitarias y justas, implementando métodos de represión y coacciones a los individuos que no se adecuen a sus políticas. Es primordial en ese sentido, mirar la forma en que Panh, a través de su obra denuncia el genocidio cometido desde su perspectiva de sobreviviente, en dicho contexto político; realiza esto como un acto de resistencia y para enseñar su experiencia, la cual no desea que se repita, aunque sean otros los medios políticos que se empleen para ello.

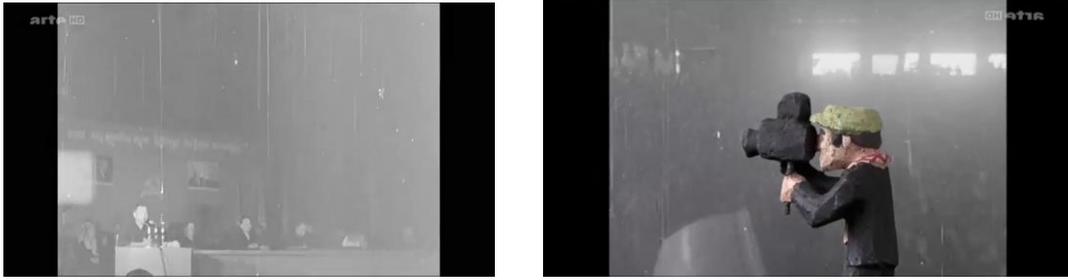


Figura 6: La representación de un fotógrafo del régimen que registraba las asambleas, pero que ocultaba en la forma de filmar, la tortura a la que era sometido.

Fuente: Fotogramas de *La imagen que falta* (2013)

En el otro polo se encuentra, finalmente, lo expresivo. En dicho lugar no se busca narrar la historia en términos generales, sino en términos más particulares, a través de historias personales o familiares. No se buscan pruebas en las imágenes, sino que se apela al archivo familiar, creando una tensión entre la historia pública y la privada-personal. Incluso, si esas imágenes no existen o no se pueden encontrar, son creadas: en ocasiones prima así la alegoría y lo simbólico antes que lo evidencial. No es casual que este polo haya sido transitado por realizadores que, o bien sobrevivieron a regímenes genocidas, o bien son descendientes directos de estos, utilizando al documental como herramienta para la catarsis personal o para abrir la «cripta familiar», para develar un secreto (ZYLBERMAN, 2015, p. 230)

La presentación de la autobiografía con elementos de animación en el trabajo de Panh, es quizás en cierta forma el distintivo más destacado dentro del universo narrativo del film, pues demuestra cómo se puede trabajar el documental desde una perspectiva artística poco explorada. El que el autor trabaje con el recurso de los muñecos de arcilla, no quiere decir que este realice una película de animación, antes bien construye una atmósfera para que se dé un ambiente de recuerdos, de traer al presente memorias muertas, por lo tanto, existe un rechazo al movimiento para la creación de composiciones de significantes imaginarios de los recuerdos. Entonces, es necesaria la diferenciación bien delimitada en lo que corresponde al campo del cine de animación y la utilización de los muñecos, pues son empleadas metodologías totalmente diferentes para sus creaciones. Como mencione anteriormente, la fabricación de la arcilla con la que están contruidos los muñecos, proviene del barro de los arrozales, donde eran forzados a trabajar los “ciudadanos del nuevo pueblo” y muchas veces acababan falleciendo por las pésimas condiciones de salubridad y alimentación, por lo que eran enterrados en esos mismos terrenos. El propio Rithy Panh llegó a ser el encargado de enterrarlos, entre ellos a sus propios padres. Este es uno de los simbolismos usados para revivir la memoria y de alguna

forma que esos caídos pueden estar presentes y denunciar los actos crueles cometidos contra estos. (Fig.7)



Figura 7: Simbología utilizada mediante la animación de los muñecos para representar el resurgir de la memoria; resignificando la fotografía como presente
Fuente: Fotogramas de *La imagen que falta* (2013)

Sin embargo, el cine documental es también el espacio de un cine abierto a la experimentación y al ensayo artístico, como lo prueban algunas producciones de la década de 1920 como las de Joris Ivens o Paul Stand, o incluso títulos más recientes que ponen a prueba la definición misma de cine documental como *Waltz with Bashir* (2008), de Ari Folman. Siguiendo a Elizabeth Cowie, el documental, al presentar las imágenes y los sonidos de la realidad, le permite a esta «hablar» mientras “habla sobre”» ella. Así, cumple el deseo que inauguró la cinematografía: el de conocer la realidad a través de sus imágenes y sus sonidos, es decir —en sentido figurado— permitirle “hablar por sí misma” (ZYLBERMAN, 2015, p. 228)

Se delinea a partir de lo supra citado, que como el documental es un espacio abierto a la experimentación, Rithy Panh ha logrado expandir el concepto de genocidio a nuevas visiones más amplias del término, valiéndose tanto de imágenes de archivo como de otros elementos artísticos de la cerámica, construyendo a su alrededor una comunidad entera, tal y como él lo recuerda. No debemos olvidar al sonido en el documental que, junto a la imagen, dan un aspecto de relato onírico de voces y sonidos que traen el pasado al presente.

De acordo com o autor elas se referem à criação de uma dialética narrativa através do confronto entre imagens desconectadas, ligadas por justaposição ou fusão que, ao serem associadas, geram um sentido que transcende os sentidos que as mesmas imagens possuem isoladas umas das outras. Essa tensão provocada pelas relações associativas entre imagens diversas constitui basicamente um dos efeitos mais interessantes da montagem, no cinema tradicional (vide a experiência de Kulechov). O princípio da montagem possibilita —relações associativas que vão além dos domínios das representações padronizadas do tempo e do espaço, privilegiando o psicológico

e emocional e podendo subverter os métodos tradicionais de se contar histórias (WELLS, apud. Martins; Tavares,2010, p.91).

Entonces, de esta manera queda demostrada la diferencia entre el cine de animación y el uso de la artesanía en arcilla para la ejecución en un documental. Ahora, podríamos decir que tal recurso artístico es el resultado de una búsqueda a lo largo de la carrera del director, puesto que *La imagen que falta* es su última película producida, luego de una larga serie de documentales que este produjo con la misma base temática, durante casi veinte años. Es una forma entonces de dar un mensaje de que la imagen perdida está enterrada en el olvido, y es solo a través de la reconstrucción a partir de los restos sembrados en su memoria, que esta imagen puede resurgir y aclararse con la visión nítida que es necesaria, para transmitirla como hecho verídico y que no sea arrastrada por la corriente de la ocultación y la indiferencia. (Fig. 8)



Figura 8: La imagen del muñeco de arcilla siendo esculpida y la conclusión de que la imagen perdida está enterrada en el olvido.
Fuente: Fotogramas de *La imagen que falta* (2013)

3 – Consideraciones finales

¿Es factible la posibilidad de realizar un análisis integral, de una obra documental que ha cerrado todo un ciclo de búsqueda por las memorias de un niño adolescente? Llegamos hasta este punto con un panorama mayor, que nos permita responder a esta interrogante, pues todo el recorrido por cada aspecto del film, establece los parámetros de medición, para saber si el análisis ha contemplado todas las cuestiones vertidas por el mismo.

Abordar el tema del genocidio desde la perspectiva cinematográfica no es tarea fácil, pues existen varios matices a ser observados, como, por ejemplo, cuales son los materiales de apoyo visual con los que se cuenta, saber si se está yendo por el camino correcto al tomar un lado de la historia y dejar rezagado otro. Este aspecto en *La imagen que falta* es bien asimilado, pues se limita a relatar su experiencia personal, encajándose esta al contexto social y político de esa época, contando con el apoyo de los materiales de archivo que certifican la veracidad de los hechos, pero muchas veces, dichos materiales eran contruados y maquillados, como fachada para ocultar los procedimientos inhumanos que eran realizados, por ese motivo el director se ve obligado a fabricar las imágenes que faltan, las que están en un lugar recóndito de su memoria y que al igual que las otras, tienen el mismo valor verídico, por ser imágenes que dejaron marcas por el resto de su vida.

Testimoniar. Todo film documental resulta ser un testimonio, puesto que relata experiencias de individuos. Pero, si entendemos el testimonio como «el relato de lo que se ha visto u oído» (RICOEUR, 1983), comprenderemos que esta función apunta hacia otro lado. Esta estrategia retórica se caracteriza por explorar los protagonistas, el elemento humano, sus preocupaciones, sus intenciones y sus reflexiones. No se pone énfasis en la gran narrativa, sino en las personas en cuanto sobrevivientes, perpetradores o testigos. Antes que apelar a la historia, se remite a lo emocional y a la empatía. No se exponen necesariamente cadenas de causa y efecto, sino consecuencias, cómo sobrellevar el peso y las transformaciones generados por el genocidio. (ZYLBERMAN, 2015, p. 235)

Queda entonces por echar un vistazo en retrospectiva y ver si quedaron cuestiones a ser debatidas, si se estableció una buena idea de la relación entre cine y genocidio, llevando el concepto de este a otras posibilidades. Podemos afirmar que se analizó detenidamente, los elementos presentes en el documental, para trabajar la idea del genocidio y también entablar una conversación con aquellos recuerdos penosos, que han eliminado del imaginario colectivo, pero con ingenio y creatividad, se pueden traer sus imágenes a la luz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APREA, Gustavo. A memória visual do genocídio. In: YOEL, Gerardo (Org.). Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

HUYSSSEN, Andreas. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Fondo de Cultura Económica, 2002.

MARTINS, India Mara; TAVARES, Denise. Documentário animado, uma estratégia para biografias: O caso Ryan. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 80-106, 2010.

PANH, Rithy. O cinema de Rithy Panh (Catálogo do Centro Cultural Banco do Brasil). 2013.

ZYLBERMAN, Lyor. (2018). Cine Documental y Genocidio: hacia un abordaje integral. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 45(50), 223-238.
<https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.144075>

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

KAPO. Gillo Potencorvo. Italia, 1960.

LA IMAGEN QUE FALTA. Rithy Panh. Camboya - Francia, 2013.

LA LISTA DE SCHINDLER. Steven Spielberg. EE. UU, 1994.

SHOAH. Claude Lanzmann. Francia, 1985.

WALTZ WITH BASHIR. Ari Folman. Israel, 2008.