

Memoria y Trauma de los otros en el cine de Rithy Panh: La trilogía sobre el S-21

*Memory and Trauma of the others in the cinema of Rithy Panh:
The trilogy on the S-21*

Álvaro Martín Sanz

(Universidad Carlos III de Madrid)

[dreamzerofilms@gmail.com]

<http://dx.doi.org/10.12795/IC.2018.i01.06>

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación

2018, 15, pp. 161 - 189

Resumen:

El presente trabajo de investigación tiene por objetivo analizar cómo la trilogía del S-21 de Rithy Panh desentraña el legado del genocidio llevado a cabo por la dictadura impuesta por Pol Pot y sus Jemeres Rojos en Camboya entre los años 1975 y 1979. Así pues, la meta no es otra que seguir la reconstrucción de la memoria colectiva llevada a cabo por el cineasta camboyano, estudiando los mecanismos y técnicas cinematográficas de las que se vale para cumplir su misión, así como los resultados a los que su propuesta le conduce en su búsqueda de imágenes perdidas.

Abstract:

The objective of this paper is to analyze how the trilogy of the S-21 by Rithy Panh unravels the legacy of the genocide carried out by the dictatorship imposed by Pol Pot and the Khmer Rouge Regime in Cambodia between 1975 and 1979. Thus, the goal is none other than follow the reconstruction of the collective memory carried out by the Cambodian filmmaker, studying the mechanisms and cinematographic techniques that he uses to fulfill his mission, as well as the results to which his proposal leads him in his search for lost images.

Palabras Clave

Rithy Panh, Camboya, Memoria, Trauma, Historia, S-21

Keywords:

Rithy Panh, Cambodia, Memory, History, Trauma, S-21

Recibido: 29-01-2018

Aceptado: 04-09-2018

Sumario:

1. Construcciones desde el trauma: El cine de Rithy Panh
2. *Bophana, una tragedia camboyana*
3. *S-21: la máquina roja de matar*
4. *Duch: le maître des forges de l'enfer*
5. Conclusiones
6. Bibliografía

Summary:

1. *Constructions from trauma: The cinema of Rithy Panh*
2. *Bophana, a Cambodian tragedy*
3. *S-21: The red killing machine*
4. *Duch: le maître des forges de l'enfer*
5. *Conclusions*
6. *Bibliography*

1. Construcciones desde el trauma: El cine de Rithy Panh

“Termine como termine, esta guerra ya la hemos ganado contra ustedes; no quedará ninguno para dar testimonio, pero incluso si algunos se salvaran, el mundo no les creará. Podrá haber sospechas, discusiones, investigaciones realizadas por historiadores, pero no habrá certezas, porque al destruirlos a ustedes destruiremos las pruebas. E incluso si algunas subsistieran y si algunos de ustedes sobrevivieran, la gente dirá que los hechos que cuentan son demasiado monstruosos para ser creídos” (Wajcman, 2001:19).

Palabras referidas por Primo Levi que los SS dijeron a Simon Wiesenthal al llegar a Auschwitz y que tristemente ejemplifican la mayoría de fenómenos genocidas conocidos a lo largo de la historia. La violencia, la tortura, el trauma, la masacre extrema de la eliminación no parece estar finalizada si no se borra del todo el rastro de la víctima, cualquier prueba de su existencia y vida pasada. Negando de esta manera no solo la culpabilidad del crimen cometido que, de forma automática por omisión de pruebas exculpa al verdugo, sino también cualquier residuo cultural que dé prueba de un sufrimiento que deja de existir una vez la exterminación es consumada. Momento en el que la atención parece centrarse en la necesidad de los supervivientes por testimoniar lo vivido de cara a no caer en el olvido de la historia y, de esta manera, en espera de un futuro proceso judicial, hacer la poca justicia que la subjetividad más diminuta y aislada tiene a su alcance. La memoria busca entonces fijarse, extenderse y darse a conocer a través de las ínfimas pruebas que hayan podido sobrevivir a una tragedia que, como un huracán, ha borrado todo a su paso.

Familias destruidas e historias de trauma de las que apenas ha quedado rastro. Y es que con la evacuación de la ciudad de Phnom Penh el 14 de abril de 1975 se inicia un periodo de ruptura con toda la historia reciente. El nuevo régimen, siguiendo los pasos de la revolución cultural china, destruirá cualquier signo de intelectualidad ajena a su radical discurso; asesinando a profesores, médicos y abogados y destruyendo cualquier fuente de cultura, como escuelas, bibliotecas o cines. Las miradas estarán únicamente enfocadas

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 que hoy ondean en la bandera nacional. Con la idea de crear un gran imperio desde la nada, pues el progreso es visto como imperialista e invasor, los jemereros rojos reducirán toda la sociedad al estadio agrícola, forzando a sus ciudadanos a duras condiciones de trabajo a cambio de poco más que permitir su supervivencia en medio de numerosas purgas.

Es en este contexto en el que las imágenes son abolidas prácticamente en su totalidad, resumiéndose su existencia en la creación de material propagandístico que sirva para vender los bienes del régimen en el exterior del país. Cualquier otra imagen que implique un vínculo con el pasado reciente es destruida. A esta ausencia explícita hay que sumar los efectos de la destrucción que se cometen contra las escasas tecnologías modernas que están presentes en ese momento en el país. ¿El resultado? Ausencia de recuerdos tácitos que dificulta aún más si cabe el proceso de testimoniar con detalles lo vivido para una sociedad que, lejos de hacer memoria, se refugia en la espiritualidad budista para encontrar soluciones a un trauma omnipresente¹. Es en este contexto en el que Rithy Panh va a desarrollar sus primeras obras, buscando una reparación, tanto personal (eliminando a sus fantasmas interiores) como colectiva (en forma de justicia en el marco del nuevo estado camboyano).

La narración va a suplir la falta de imágenes, superando así por necesidad el debate entre Lanzmann y Didi-Huberman en una suerte de fusión que privilegia el discurso que da testimonio directo por encima de todo. Recordemos brevemente que en la mencionada confrontación entre los dos autores Claude Lanzmann se posiciona del lado de la palabra, privilegiando el discurso directo de los testigos, sean del bando que sean, pues dado que ninguna imagen (sea esta de archivo o recreada) es capaz de contar la historia en todos sus matices y complejidades, no queda más remedio que dar voz a los supervivientes. Didi-Huberman en cambio, al igual que Jean-Luc Godard, defiende la utilidad de cualquier documento gráfico, por muy fragmentado y pequeño que este sea, para explicar el horror del pasado. Desde esta perspectiva cualquier imagen es válida para reconstruir la historia, sin que ello quiera decir que todo

1 No deja de resultar curioso que el primer libro de historia sobre este periodo escrito por un camboyano fuera editado en Camboya en una fecha tan reciente como es el año 2017 (Aguirre, 2009: 10).

suceso puede ser reducido a los escasos trazos que de él han sobrevivido. Así pues, el objetivo del presente artículo es el de desentrañar los mecanismos cinematográficos de los que se vale el cineasta camboyano para reconstruir la historia reciente de su país a través del análisis de las tres películas que conforman la llamada trilogía del S-21. Superando la confrontación Lanzmann – Didi-Huberman, Panh va a utilizar las imágenes de archivo supervivientes en los casos en los que le es posible y recoger así mismo el testimonio directo de víctimas y verdugos con el fin de crear un relato lo más completo posible. Relato que se va a complementar con sus inquietudes, preguntas y razonamientos como víctima del genocidio que parte en la construcción de sus películas de su propio trauma para adentrarse poco a poco en distintas historias que narren el de los demás. Define Janet Walker el género del trauma como: “films and videos as those that deal with traumatic events in a nonrealist mode characterized by disturbance and fragmentation of the films’ narrative and stylistic regimes” (Walker, 2005: 19).

2. *Bophana, una tragedia camboyana*

Tal y como señala Annette Hamilton (2013: 176), la primera película de la trilogía confía en cierta manera en la familiar tradición de documental histórico occidental, especialmente en el uso de imágenes de archivo, una voz *en off* de un narrador y escenas de la vida actual en Camboya que tienen una función ilustrativa en relación con el comentario. En cuanto al contenido, cuenta Rithy Panh (2009:169) que descubrió la historia de Bophana y Ly Sitha en el libro de Élisabeth Becker, *Les larmes du Cambodge* (1988). *Bophana* supone un ejercicio de rastreo y reconstrucción de un personaje a través de todas las marcas que ha dejado a lo largo de su vida. Su relato es el de una joven enamorada perteneciente al *nuevo pueblo* que, tras haber superado tortura y violación por parte de los soldados del general Lol Nol y embarazada, intenta suicidarse, es separada de su marido y exiliada a un pueblo del distrito de Barai, en la provincia de Kompong Thom. Posteriormente, con las indiscriminadas purgas de los jemeres rojos, su marido, Ly Sitha, es encarcelado en el centro de detención de Tuol Sleng, también conocido como S-21. Tiempo más tarde, Bophana sufrirá su mismo destino, sin que ninguno de los dos llegue a saber de

la encarcelación del otro. En esta prisión, Bophana será interrogada y torturada de forma constante, siendo obligada a inventar conexiones con la CIA y a delatar a amigos y familiares como conspiradores. Finalmente, será asesinada. Detrás de ella varias fotografías, algunas cartas de amor y miles de páginas de confesión forzosa que sirven a Rithy Panh para adentrarse en el universo del personaje y así poner nombre a la tragedia por medio de la individualización. De esta manera, *Bophana* supone ante todo un esfuerzo por superar los números y acercarse a las palabras. Sustituir las bastas y anónimas cifras de muerte y destrucción alcanzadas por los jemereros rojos por palabras que narren la historia que existe detrás de cada número.

“Je me battraí toujours pour dire que les Khmers rouges ont anéanti deux millions de vies. Je préfère parler de deux millions de destins brutalement interrompus plutôt que de citer le chiffre de deux millions de morts. Avec le film *Bophana, une tragédie cambodgienne*, nous voulions montrer cette vie, ce destin. Le film, c’est un peu ce message que nous voulions transmettre” (Panh, 2009: 169-170).

Así pues, la historia de Bophana se convierte en un rescate del olvido que es articulada a través de varios discursos que van construyendo el relato de la vida de la joven. Puntos de vista que se intercalan y se superponen con imágenes de archivo propagandísticas de los campos de trabajo o con fotografías de la propia la joven, entre las que destaca el frío retrato que le tomaron el día de su ingreso en la prisión de Tuol Sleng. Imagen que no la representa menos que su larga confesión sacada a la fuerza y que, metódicamente, cumple la función de destruir su ser. Tal y como Duch, director de la prisión, afirma sobre el caso de la joven: “Elle a répondu n’importe quoi pour inventer une histoire. Elle commence à croire des histoires qui peuvent être crédibles et nous arrêtons de la torturer” (Panh, 2009 : 168). Mentiras visuales y escritas que se le arrojan al espectador como una totalidad de la que debe discernir la evidencia de la lógica una vez se parte de que un fenómeno tan inmenso como el genocidio no puede ser negado. La verdad nace de la contraposición de las fuentes y de su confirmación, cuando es posible. Y es que dentro de *Bophana* se descubre como por azar uno de los personajes principales del cine de Rithy Panh, el pintor Van Nath.



IMAGEN 1

Van Nath junto a una de sus obras

Van Nath es uno de los siete supervivientes de la prisión S-21. Es su carrera como pintor la que le salva la vida, otorgándole Duch, el jefe de la prisión, la misión de realizar junto a otros artistas retratos del líder Pol Pot². Allí se convierte en testigo directo de todas las torturas ejecutadas por los soldados revolucionarios. Imágenes de la crueldad que nunca llegan a existir hasta que, con la caída del régimen, los mandos vietnamitas, siguiendo una estrategia de propaganda que ya fue empleada por el Ejército Rojo posteriormente a su liberación de Auschwitz (Sánchez-Biosca, 2006: 142), deciden convertir la prisión en un museo, encargándole a Nath como testigo directo, una serie de lienzos que representen imágenes de las condiciones de sufrimiento de la misma. Las pinturas realizadas por el artista se convierten así en un vínculo con

2 Van Nath narra sus memorias de esos años, detallando su estancia en la prisión, en *Dans L'enfer de Tuol Sleng: L'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux* (Nath, 1998).

un pasado necesitado de registros, una serie de representaciones de carácter realista que buscan testimoniar escenas de tortura que difícilmente pueden ser expresadas con tanta claridad mediante la palabra y el discurso. Ante la ausencia de pruebas, el trauma busca expresarse y dejar testimonio a través de una representación pictórica que se asemeje lo más posible a la realidad. Imágenes que se crean de cero sobre memorias del pasado y que además requieren de confirmación, ya que la mayoría de escenas fueron relatadas por otros presos al pintor. En consonancia con LaCapra, la memoria del testigo directo, ha desaparecido, dejando en Nath la responsabilidad de “la elaboración de una memoria secundaria exacta y críticamente probada sobre la base de la memoria primaria” (2008: 35). Trabajo que es expandido por el propio Panh con su film en lo que podríamos matizar como una prolongación de esta memoria secundaria que inicia el pintor.

Tal y como sostiene el cineasta camboyano, es la casualidad y no su sentido dramático de cineasta, la que hace que una mañana durante el rodaje de *Bophana* las paredes del S-21 vean el encuentro entre Van Nath y Him Houoy, uno de los antiguos torturadores más brutales de la prisión. La confrontación entre víctima y verdugo se produce así de una manera tan espontánea como informal. Con una extraña intimidad no alejada de la autoridad paternal, Nath agarra a Houy del hombro y lo lleva hasta sus pinturas con un único objetivo en mente. Es la necesidad de corroborar la verdad de los actos que muestran sus cuadros la que obliga al artista a enfrentarse de esta manera a su antiguo captor. Así pues, se inicia este enfrentamiento frente a una pintura que muestra como un bebé es apartado a golpes de los brazos de su madre. El diálogo que sigue es el siguiente:

Van Nath: Cette image, c'est ce que j'ai imaginé, je n'ai pas vu cette scène, je ne sais pas comment cela s'est passé, je n'avais pas la possibilité de la voir, mais j'ai imaginé cela quand j'ai entendu les cris des enfants et dès mères, on emmenait les enfants là-haut. Ça, c'est correct ?

Him Houy: Oui.

Van Nath: Ils se débattaient comme ça?

Him Houy: Oui.

Van Nath: Ne dis pas toujours oui! Il faut que tu en sois certain.

Him Houy: C'était bien comme ça.

Van Nath: Je ne te force pas à reconnaître ces faits...

Him Houy: Meme si tu me forçais, et, si cela n'était pas vrai, je ne dirais rien.

La ausencia de fotografías que documenten la tortura invierte así los roles tradicionales del S-21. El torturador se convierte en el interrogado y el que había sido prisionero pasa a ser el nuevo interrogador, no obsesionado con la respuesta convincente, sino con la verdad, con la corroboración de que las imágenes que ha creado son imágenes que corresponden con la realidad del pasado y que, por lo tanto, pueden servir como objetos de una memoria real a través de la cual llenar los vacíos de la historia. Rithy Panh sabe esto y es por ello por lo que sigue el encuentro sin llegar a intervenir en ningún momento. Convertido en un mero testigo, sitúa la cámara a escasos centímetros de los dos hombres dejando que su conversación enlace con las imágenes del pasado a través de los cuadros. Cara de fatiga en Van Nath y risas incómodas por parte de Him Houy al sentirse sin escapatoria frente a un pasado que no puede negar encarnado en la figura del artista. Fuera de las cámaras, o del montaje final, queda la extraña presentación en la que el antiguo torturador dice no reconocer al pintor, además de negar cualquier rol importante dentro de la prisión. Confiesa haber matado a cuatro o cinco personas siguiendo órdenes, que dice inevitables. Algo que, tal y como le recuerda Nath, no concuerda en absoluto con la confesión que hizo al entregarse, en donde señalaba ser el responsable de la muerte de dos mil personas (Nath, 1998:180). Nath le descubre todas estas mentiras, avanzando con la excusa de sus pinturas en la construcción de un discurso para el que solo necesita confirmación. El recuerdo de la memoria de todos aquellos que ya no están le obliga a buscar la corroboración de todas esas imágenes. Demanda de confirmación por parte del artista incluso en la única representación que ha vivido por sí mismo. Sin dejar de mirar al desconcertado torturador, se dirige a la cámara: "Si Houy me dit que ça n'existait pas, je ne le croirais pas car j'y étais".

Nath busca únicamente la confirmación de que sus imágenes son útiles que, lejos de ser creaciones producto de la fantasía, representan una realidad perdida y por ello se convierten en pruebas tácitas que rempazan a fotografías inexistentes. Similar idea a la que parece proponer Annette Hamilton (Torchin, 2014: 36) cuando indica que "Van Nath's palpable desire for confirmation from

Him Houy of the paintings' fidelity draws attention to the lack of photographic or filmic images". Es esta ausencia de pruebas gráficas la que motiva la producción de las imágenes del pintor y la que les da valor como documentos. No creo por lo tanto que, tal y como defienden distintos autores entre los que se encuentra Deirdre Boyle (2010: 162), el hecho de que existan imágenes con este tipo de representaciones en el caso camboyano se deba únicamente a una cultura más permisiva con respecto a la representación que, por ejemplo, la cultura europea con el caso de la Shoah. La respuesta me parece mucho más ligada a la necesidad de testimoniar creando imágenes que se guarden en la memoria de una única forma, huyendo así de la subjetividad de las representaciones creadas por un discurso basado en la palabra. De ahí que sea necesario que imágenes como las producidas por Van Nath sean corroboradas por la otra parte. Tal y como dice Rithy Panh sobre esta escena: "J'ai compris plus tard que la volonté de Nath était d'amener l'autre à témoigner pour que les faits ne soient pas détournés ou gommés. Le travail de mémoire est incomplet tant que les anciens bourreaux n'y ont pas participé" (Nath, 1998: 15).

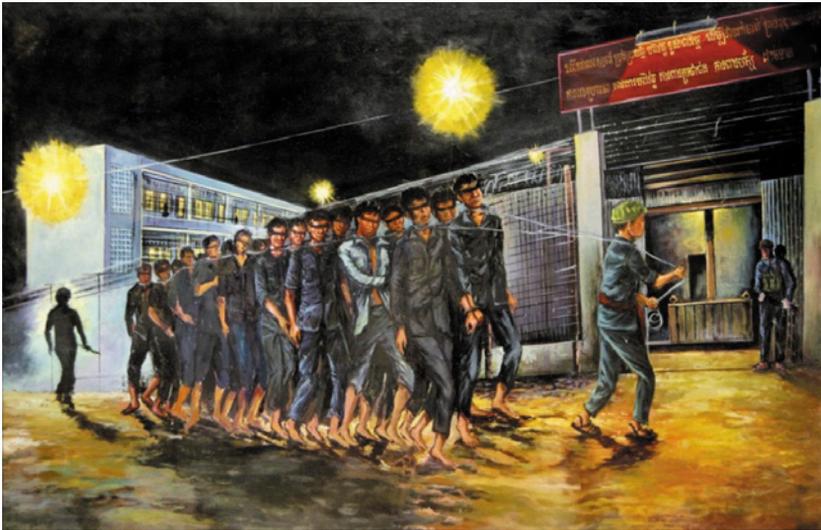


IMAGEN 2

Representación de la llegada de los prisioneros al S-21 realizada por Van Nath.

Como prelude de lo que será su siguiente trabajo, Rithy Panh finaliza *Bophana* siguiendo a Him Houy por los pasillos de la antigua prisión y por el campo de exterminio de Choeng Ek, lugar en el que los prisioneros del S-21 eran asesinados y enterrados en distintas fosas comunes. Esta reubicación busca no solo contextualizar el discurso, sino también producirlo en su forma más natural, liberando en el entrevistado los traumáticos recuerdos asociados al lugar, técnicas que ya utilizó Lanzmann al comienzo de su monumental *Shoah*, al trasladar al *niño cantante* Simon Srebnika al lugar en el que se emplazaba el campo de Chelmno. Sin embargo, la novedad aquí reside en que no es la víctima la que es reubicada en el espacio de memoria, sino el verdugo, quien es libre de tomar la palabra abriendo así nuevos interrogantes acerca de la culpabilidad, de la banalidad del mal y de distintos niveles de víctimas. Y en todo caso, tal y como indica la anterior cita de Panh, completando el trabajo de la memoria al aportar el testimonio del verdugo, por desgracia el único posible de obtener en muchas situaciones.

3. S-21: la máquina roja de matar

Partiendo de *Bophana*, *S-21: la máquina roja de matar* (2003), supone para Rithy Panh a la vez una depuración estilística y formal dentro de su cine de no ficción y el mayor ejercicio de memoria realizado hasta la fecha de su estreno. Poniendo el foco esta vez su obra en el centro de detenciones de Tuol Sleng, donde murieron más de diecisiete mil prisioneros bajo las órdenes de Duch, director de la prisión, en los cuatro años de gobierno de los jemereros rojos. El trabajo del realizador camboyano se alejará, por lo tanto, de las historias de individuos particulares en las que se había centrado su cine de no ficción anterior para adentrarse en los mecanismos de funcionamiento del aparato del terror en un contexto específico, realizando así una arqueológica labor de memoria que se asemeja bastante a la que realiza Claude Lanzmann en *Shoah* buscando comprender el funcionamiento de los campos de concentración al detalle a través de lo que el director francés, en referencia al historiador Pierre Nora (LaCapra, 2008: 125) y siguiendo el concepto propuesto por Marc Augé, llamará “non-lieux de mémoire”. Augé define los no lugares por oposición de tal forma que “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional

e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé, 2000: 83). Con esta definición el antropólogo se refiere a lugares de paso y transitoriedad, a un espacio de la sobremodernidad que no “da lugar a la historia, eventualmente transformada en elemento de espectáculo, es decir, por lo general, en textos alusivos. [...] De hecho, no se percibe nada: el espectáculo, una vez más, sólo es una idea, una palabra.” (Augé, 2000: 107).

Lanzmann tomará esta definición apropiándose de ella para incluirla dentro del contexto del Holocausto. Los *no-lugares* serán para el cineasta francés sitios traumáticos a través de los cuales reconstruir la historia del genocidio que no mantienen la misma configuración que poseían cuando eran parte de la geografía de la muerte, tal y como señala al respecto:

“Esos lugares desfigurados son lo que llamo nolugares de la memoria. Al mismo tiempo es necesario que permanezcan los rastros. Debo alucinar y pensar que nada ha cambiado. Era consciente del cambio pero al mismo tiempo debía pensar que el tiempo no había terminado su tarea” (LaCapra, 2008, 154).

El trabajo de investigación de Rithy Panh, al igual que el de Claude Lanzmann, va a partir a menudo de la recopilación de información de estos *no-lugares*, destacando el centro de detención de Tuol Sleng. Sin embargo, al contrario que el realizador francés, Pahn va a prescindir del discurso de historiadores y especialistas en la materia, así como del de meros testigos que puedan dar una visión más amplia de conjunto, para construir su obra a partir del recuento y el diálogo de víctimas y verdugos. Opción que, junto a su difuminado de los límites entre la ficción y el documental, le valdrá no pocas críticas acusándole de cierta ambigüedad ética relativa al trato de las distintas situaciones y a la esta vez provocada confrontación entre las primeras y los segundos (Hamilton, 2013: 185).

Porque uno de los aparatos narrativos que Pahn va a utilizar para desentrañar la verdad va a ser el de la recreación. Recreación que va a plantear una reconstrucción de las imágenes perdidas que vuelven así a la pantalla previo consenso de los protagonistas, antiguos jemereros rojos que desarrollaron

con habitualidad esas acciones en el pasado. Se lleva de esta manera, gracias a distintos ejercicios teatrales, un paso más lejos el debate abierto en *Bophana* en torno a la representación de las pinturas de Van Nath. Estas representaciones serán uno de los puntos en torno a los que se base el ejercicio de memoria. Rescate en el presente de la acción traumática del pasado por parte de los perpetradores que se acerca al concepto que fija LaCapra siguiendo a Freud como *acting out*:

“En el *acting out*, los tiempos hacen implosión, como si uno estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática. Cualquier dualidad (o doble inscripción) del tiempo (pasado y presente, o futuro) se derrumba en la experiencia o sólo produce aporías y dobles vínculos” (LaCapra, 2005: 46).

Por esta parte, la obra fía todo a la creación de este tipo de situaciones que permiten el desarrollo de discursos, ya sean estos medidos y pautados acerca de un evento del pasado o inconscientes repeticiones traumáticas grabadas a fuego en el fondo de los individuos. En palabras del propio Panh:

“Es el cineasta quien debe hallar la justa medida. La memoria debe ser sólo una referencia. Lo que busco es la comprensión de la naturaleza de ese crimen y no el culto de la memoria. Para conjurar la repetición. [...] La base de mi trabajo documental es escuchar. No fabrico los acontecimientos. Creo situaciones. Trato de encuadrar la historia, tan humanamente como sea posible, en la cotidianidad: a la altura de cada individuo. (Panh, 2013: 67-68)”

Así pues, en este film podemos distinguir dentro del juego teatral planteado por el realizador camboyano dos tipos de escenarios: los escenarios de creación y los escenarios de recreación. Llamo escenarios de creación a todas esas situaciones en las que, si bien la memoria es protagonista, la acción se desarrolla de forma principal a través de la elaboración de un discurso. Rithy Panh se limita a plantear a unos personajes determinados en un lugar específico una problemática relacionada con el exterminio perpetrado durante

el periodo de los jemereros rojos. Así, sin que en ningún momento oigamos la voz del director, escuchamos a Him Houy, antiguo torturador del S-21, hablar con su familia de la necesidad de confesar el crimen para así poder superarlo. De la misma manera, se filma a Van Nath pintando uno de sus cuadros sobre la llegada de prisioneros a Tuol Sleng mientras cuenta su propia experiencia.

El producto de estos discursos deviene más interesante cuando distintos personajes que han sobrevivido a la experiencia en el S-21 se rencuentran, esta vez al contrario que en la confrontación presente en *Bophana*, de manera pactada, lo cual les deja más espacio para la reflexión y la reconstrucción de un relato común. Relato en el que los archivos que, de forma milagrosa, no fueron destruidos, cobran protagonismo. Se quita el polvo a las fotos y se sacan los informes de los prisioneros de los grandes archivadores como excusa para comenzar a indagar en todo un pasado que no está registrado. Las lágrimas de Chhum Mey, un antiguo cautivo, al volver a la prisión, son superadas por la necesidad de dar un testimonio veraz que exceda la información recogida en informes realizados bajo tortura. De la misma manera estos documentos son puestos ante un grupo de antiguos torturadores y guardianes de la prisión, quienes releen las confesiones que años atrás sacaron a la fuerza. Sumisa confrontación cuando estos se ven puestos frente a sus antiguos rehenes. Los cuadros de Van Nath vuelven a cobrar protagonismo, pero lejos de la impulsiva necesidad de su corroboración que existía en *Bophana*, aquí funcionan como una más de las imágenes de archivo, siendo al igual que las fotografías de los cadáveres tomadas por el fotógrafo de la prisión, el necesario nexo con el pasado. Tal y como Panh señala: “Admiro infinitamente el trabajo de Claude Lanzmann, basado en la palabra y la organización de la palabra. [...] Pero creo que la palabra se puede despertar, amplificar y apuntalar mediante documentos, cuando éstos se han salvado de la destrucción” (Panh, 2013: 66). Nath, convertido aquí en improvisado juez que no busca condenar sino la verdad, adquiere en estas conversaciones el papel de conductor al delegar Panh toda su presencia en él. Las palabras del ayer, formando fríos y rutinarios informes escritos en tinta, van a ser explicadas, ampliadas y matizadas por los discursos de hoy, dejando así constancia de distintas prácticas y métodos de otra manera imposibles de conocer.

Sin embargo, es en lo que he denominado escenarios de recreación en donde reside la verdadera fuerza de la obra. De nuevo, siguiendo los preceptos

de Lanzmann, Panh va a demandar a los verdugos la recreación de situaciones idénticas a las que solían desempeñar cuando ostentaban sus cargos en la prisión. Ejercicios teatrales que no solo cumplen la función de rescatar mediante la reconstrucción la imagen perdida, sino que además indagan en el trauma oculto en la memoria de los propios verdugos. Y es que al contrario que en el caso de *Shoah*, el escenario no tiene una mera función contextualizadora que posibilite rescatar la memoria del olvido. Podemos pensar en Abraham Bomba, peluquero de Treblinka y uno de los personajes más memorables de la película de Lanzmann. Este, para lograr el discurso del atormentado peluquero, decide entrevistarle en una peluquería de Tel Aviv, dándole el mandato de que haga como que está cortando el pelo a uno de sus amigos. Dice el director francés al respecto:

“¿Por qué la peluquería? Hacer los mismos gestos, pensaba yo, podría ser un gran apoyo, una muleta para los sentimientos, tal vez le facilitara la tarea simultánea que tenía que llevar a cabo delante de la cámara de hablar y mostrar al unísono. [...] Las tijeras le permiten simultáneamente encarnarse en su relato y proseguirlo, recobrar el aliento y las fuerzas, porque lo que tiene que decirle es totalmente imposible y agotador” (Lanzmann, 2011: 430-431)

La puesta en escena de Lanzmann tiene, por lo tanto, la misión de facilitar un discurso en el que, en ningún momento, su presencia va a desvanecerse, incluso en los momentos de dudas de Bomba, el realizador le presiona para continuar su testimonio. Relaciones entre el lugar y la palabra que, tal y como Lanzmann admite, no tienen una esencia propiamente documental, sino que trascienden el contenido convirtiéndose en ficciones de lo real que posibilitan el discurso (Chevrie, Le Roux, 1990: 407-425). En cambio, la pretensión de Rithy Panh se acerca más a la pura búsqueda de la imagen perdida. Alejándose en estas escenas de la necesidad de un discurso cohesionado, va a demandar de forma única la reconstrucción de los hechos, limitándose a grabarlos con su cámara sin necesitar ninguna explicación a mayores por parte del protagonista de turno más allá de las palabras necesarias para la comprensión de la escena. Se ayuda para esto de una localización que, a diferencia de las usadas por

Lanzmann, conserva todavía su esencia original, con elementos de tortura todavía dispuestos y gotas de sangre en el suelo, rechazando así una puesta en escena elaborada por innecesaria y falsa: “You don’t set up, you don’t try to use the location to depict what happened, to make it look like it looked, but in certain elements like the lights” (Oppenheimer, 2012: 253).

Panh va a reconstruir así distintas imágenes que muestran las rutinas que los guardianes efectuaban en la prisión. Acciones repetidas día tras día que se graban en lo que el realizador camboyano denomina *memoria del cuerpo* (Oppenheimer, 2012: 245). Repeticiones de malos tratos y tortura que son recreados tal y como figuran en los informes conservados, destacando en estas escenas una protagonizada por el guardia Khieu “Poev” Ches, quien recrea a su yo joven custodiando a unos prisioneros ahora imaginarios. Gritos, insultos y toda una serie de movimientos automatizados que forman parte de un aparato teatral que va más allá de mostrar el simple desempeño de su tarea, trayendo el pasado al momento presente de una manera no adulterada que redefine la atemporalidad de este traumático hecho. Recuerdo que se busca reproducir, no explicar. Lanzmann analiza la mencionada intervención de Abraham Bomba en *Shoah* en unos términos que valen igualmente para este momento protagonizado por el torturador de la prisión:

“Y es a partir de ese momento cuando la verdad se encarna y él revive la escena, cuando repentinamente el saber se convierte en saber encarnado. Se trata de un filme sobre la encarnación en verdad (...). La distancia entre pasado y presente estaba abolida y todo se convertía en real para mí. Lo real es opaco. Es la configuración verdadera de lo imposible” (Sanchez-Biosca, 2006: 132).

Esta noción de lo real queda definida por un conjunto de acciones que afloran con violencia desvelando un trauma oculto que, unido al discurso de victimización que manifiestan los verdugos en ciertas escenas, levanta múltiples interrogantes: cuántos son los seres que puede englobar la categoría de víctima, hasta dónde llega la responsabilidad, qué supone en este caso la supuesta teoría de la *banalidad del mal* y dónde queda la ética dentro de la filmación si, durante ciertas escenas de la obra, llega a producirse una identificación del espectador

con los perpetradores. Y es que, en no pocos momentos, los vigilantes se muestran como víctimas que solo cumplían órdenes para sobrevivir, ya vinieran estas de Duch, el jefe de la prisión, o de algún otro superior. Idea que se alinea con la famosa banalidad del mal de Hannah Arendt, que recoge el último alegato del Eichmann durante su juicio de la siguiente manera (Arendt, 2016: 361): “Él jamás odió a los judíos, y nunca deseó la muerte de un ser humano. Su culpa provenía de la obediencia, y la obediencia es una virtud harto alabada. Los dirigentes nazis habían abusado de su bondad”. No deja de ser curioso, sin embargo, que, a pesar de su aproximación, al hablar al respecto de Duch, Panh va a negar por completo este tipo de teorías: “La banalidad del mal: la fórmula es atractiva y permite todos los contrasentidos. No me fío” (Panh, 2013: 196). La desconfianza hacia dicha teoría parece tener su origen no solo en haber sido una víctima del conflicto, sino también en el amplio estudio que el cineasta ha realizado sobre el proceso de aniquilación llevado a cabo por los jemes rojos, así como el conocimiento de las órdenes ejecutadas bajo la voluntad del propio Duch. Trasladando el contexto, tal y como señala el historiador Raul Hilberg a propósito del estudio de Hannah Arendt sobre Eichmann, a quien aquí podemos emparentar con Duch: “Elle ne comprit pas les dimensions de ce qu’il avait accompli. Il n’y avait aucune “banalité” dans ce “mal” (Hilberg, 1996: 143). Y es que más allá del caso del líder del S-21, tampoco parece que el concepto de *banalidad del mal* pueda ser aplicado en general al caso del genocidio camboyano, pues mientras que si bien en Alemania “le massacre [...] ne constituait pas une atrocité au sens classique. Il était infiniment plus, et ce “plus” résidait dans le zèle d’une bureaucratie très élaborée et étendue” (Hilberg, 1996: 55) en el caso de Camboya todo el aparato del Estado existente en el país fue desmontado por los jemes rojos al ser considerado bajo las órdenes de un gobierno traidor al servicio de las potencias extranjeras, imponiéndose por parte del ejército revolucionario una serie de normas crueles y violentas que tenían por objetivo realizar una purga completa de la sociedad en esa búsqueda de la utopía de la nueva Kampuchea Democrática. Situación que nada tiene que ver con la Alemania nazi, en donde las leyes eran promulgadas y llevadas a cabo gracias a un amplio aparato burocrático sustentado por un amplio sistema de funcionariado. Tal y como Hilberg señala, en la Alemania nazi: “The machine of destruction was an aggregate—no one agency was charged with the whole operation. Even though a particular office might have exercised a supervisory

(“*federführende*”) function in the implementation of a particular measure, no single organization directed or coordinated the entire process. The engine of destruction was a sprawling, diverse, and—above all—decentralized apparatus” (Hilberg, 1985: 55). Caso diametralmente opuesto al genocidio camboyano, en donde todas las decisiones, así como su ejecución, correspondían al Angkar (la Organización) (Panh, 2013: 37).

En todo caso y partiendo de que es fundamental trazar la línea divisoria entre víctimas y perpetradores, tal y como señala LaCapra, casos como el presente demuestran la posibilidad de existencia de un trauma del perpetrador, casos ambiguos ubicados en esa zona mencionada como gris por Primo Levi (LaCapra, 2005: 98), autor que en *los hundidos y los salvados* la describe como pieza esencial de los *Lager*, al decir de ellos que

“la clase híbrida de los prisioneros-funcionarios es su esqueleto y, a la vez, el rasgo más inquietante. Es una zona gris, de contornos mal definidos, que separa y une al mismo tiempo a los dos bandos de patrones y siervos. Su estructura interna es extremadamente complicada y no le falta ningún elemento para dificultar el juicio que es menester hacer. (Levi, 2011: 502-503)”

Lejos de indagar en esta peligrosa ambigüedad, la posición del realizador camboyano está clara, su labor intenta ser, de este modo, lo más objetiva y documental posible. Es por ello por lo que si bien en la escena protagonizada por Poev anteriormente descrita, la cámara está junto a él, no le sigue en sus continuas reprimendas a los prisioneros imaginarios:

“One thing that’s very important in that particular sequence is the way in which was filmed. The moral perspective of the filmmaker at this point is very important, [...] So you’ve got to be very careful that you don’t topple over from the point of view of the guard to the point of view of the victim [...] And if the director is excited by that violence, he’d be following it always, but happily we didn’t follow the violence all the time. So it was instinctive to stop, to gold the camera at the

door, not to follow in. Otherwise we'd be walking over the prisoners" (Oppenheimer, 2012: 245).

No obstante, aunque considere que la memoria no puede estar completa más que con la memoria de los guardianes, el mero hecho de testimoniar la palabra de estos abriéndose a sus traumas de la manera en la que lo hace, se convierte en uno de los aspectos más polémicos de este trabajo. Pues, mientras que Lanzmann se entrevista con estos mediante cámaras ocultas, emitiendo como periodista todo tipo de preguntas que permitan mejorar la comprensión del funcionamiento del aparato de exterminio nazi, el acercamiento de Panh no muestra grandes diferencias entre el trato y el espacio de palabra que otorga hacia víctimas y verdugos, poniendo a unos en frente de los otros para reconstruir el dibujo global de la memoria perdida. Para Jacques Rancière (Hamilton, 2013: 180), el uso de la recreación y de la imitación en *S-21* borra los límites entre víctimas y perpetradores al tener en Poev un valor catártico que lo libera de la carga del pasado, mientras que en *Shoah* la imitación intenta recrear la absoluta distinción entre los unos y los otros. Según el filósofo francés, la diferente carga de significado concedida a la imitación se explica por el propósito de la obra en general. Así pues, mientras que la película de Rithy Panh participa en un proyecto de reconciliación, el film de Lanzmann construye un monumento a lo irreconciliable o lo inapelable.

A pesar de que cabe destacar el hecho de que ochenta y dos de los ciento once guardianes que custodiaban la prisión en su momento de máximo apogeo tenían entre diecisiete y veintiún años (Kiernan, 1997: 316) y de que es cierto que la obra de Panh presenta una aproximación bastante cercana de la figura del perpetrador, considero que el director camboyano está lejos de aceptar el precepto que muchos de ellos sostienen que son, a su vez, víctimas que se han visto obligadas a cometer crímenes imperdonables. El trabajo de historiador que ejecuta Panh se centra en esclarecer los actos del pasado de la única manera que en muchos escenarios es posible, a través de la palabra de los perpetradores, a pesar de que ello suscite nuevos interrogantes. Siguiendo lo expuesto por Burucúa y Kwiatkowski, el historiador:

“para acceder a la verdad del pasado, debe necesariamente cultivar el conocimiento que puede derivarse de las evidencias

que han llegado hasta su tiempo. Solo dentro de los límites que fijan esos restos del pasado, y a partir del proceso de recuperarlos del abandono y el olvido, el historiador emprende la elaboración de un discurso sobre lo ocurrido. Ello no implica, en ningún caso, la necesidad de abandonar a las víctimas. Por el contrario, esa reconstrucción provisoria de lo acaecido a partir de la evidencia permite distinguir a perpetradores y víctimas, y llevará a reivindicar a estas [...], su inocencia queda realizada en la misma medida que la culpabilidad del perpetrador queda firmemente establecida". (Burucúa, Kwiatkowski, 2015: 43).

Al igual que sucedía en *Bophana*, una de las últimas escenas de S-21 se desarrolla en los campos de la muerte de Choeng Ek, el *no-lieu de memoria* por excelencia dentro de la cinta. Sin embargo, a diferencia de su anterior film en donde una ligera descripción de los últimos momentos de los prisioneros parecía ser suficiente, esta vez va a buscar una explicación más detallada. Para ello, considera necesario recrear un contexto más fiel y exacto, motivo por el que esta vez va a grabar de noche bajo la luz de varios fluorescentes, circunstancias en las que se asesinaba sistemáticamente en ese lugar. Además, lejos de estar solo, Him Houy, con una barra de hierro en la mano, va a estar acompañado de otros dos exjemes rojos que se encontraban bajo sus órdenes. A los pies de una fosa común va a volver a narrar la historia de cómo acababan con la vida de los prisioneros, adquiriendo esta vez su discurso gracias, entre otras cosas, a la barra de hierro que porta, un matiz de responsabilidad personal que no estaba presente en *Bophana*, donde tan solo admitía haber matado a cinco o seis prisioneros al encontrarse frente a Duch y no tener más opción que cumplir su voluntad. A nivel formal, Panh es consciente de que aquí los verdugos son los protagonistas. Ellos y no las víctimas ausentes. A fin de evitar una excesiva dramatización del momento que pudiera situar al espectador del lado de los verdugos, prescinde de la utilización de música extradiagética, elemento que sí estaba presente en las imágenes de fosas comunes mostradas en *Bophana*. En su lugar, tan solo el silencio que permiten los ruidos nocturnos del bosque camboyano. O en palabras de Panh: "Filmar sus silencios, sus rostros, sus gestos: ése es mi método. No fabrico el acontecimiento, sino que creo

situaciones para que los antiguos jemeres rojos piensen en sus actos” (Panh, 2013: 16).

En cuanto a la participación de la película en un proyecto de reconciliación, es necesario añadir que el film se estrena en un momento en el que las autoridades camboyanas debaten sobre cerrar la prisión museo de Tuol Sleng como manera de reconciliar a los habitantes del país con respecto a lo sucedido en un pasado no tan lejano. Más allá de este hecho, los acuerdos firmados en París en el año 1991 impedían la comparecencia de antiguos dirigentes jemeres rojos delante de un tribunal en unos acuerdos marcados por la omisión de la palabra genocidio (Hamilton, 2013:174; Burnet, 2000: 39). El trabajo del realizador camboyanos es, por lo tanto, un radical uso de la memoria en oposición a toda una política del olvido. Es el conocimiento de la verdad, su enseñanza, contra un discurso institucional que pretende superar el pasado sin comprenderlo ni detallarlo primero: “No creo en la reconciliación por decreto. Y todo cuanto se resuelve muy rápido me asusta. Es la pacificación del alma la que conduce a la reconciliación, y no a la inversa” (Panh, 2013: 199). En su lugar, siguiendo lo expuesto por, entre otros, el filósofo e historiador Tzvetan Todorov, la memoria como remedio contra el mal como única solución posible, reconociendo el sufrimiento de las víctimas y condenando dentro de la memoria colectiva a los perpetradores (Todorov, 2009: 295-296).

4. *Duch: le maître des forges de l'enfer*

Duch: le maître des forges de l'enfer (2011) es la película que cierra su trilogía dedicada a la prisión de Tuol Sleng, centrando todo su metraje en el director de la misma, Kaing Guek Eav, más conocido como Duch, se completa la radiografía de la prisión que partió del análisis de las víctimas (*Bophana*) y siguió con el de los perpetradores (*S-21: la máquina roja de matar*). Esta última obra resulta, en comparación, mucho más reservada visualmente que las anteriores, pues casi en su totalidad se plantea como una conversación entre el realizador y el antiguo líder. Distintos encuentros que se desarrollan con la ocasión del proceso judicial en el que el antiguo dirigente del S-21 acabaría siendo condenado a cadena perpetua.

El director camboyano vuelve a invisibilizarse en el montaje, quedando su presencia en el montaje final reducida al interlocutor al que se dirige Duch en todo momento. Esto es posible debido a que, de nuevo, la conversación no está planteada como una entrevista entre los dos hombres, sino más bien como una serie de evidencias a las que el exjemer rojo decide enfrentarse. Panh aporta así toda una serie de materiales relacionados con el pasado del otro: viejos eslóganes del Angkar, fotografías de víctimas, informes de la prisión firmados por el propio Duch, e incluso fragmentos de su anterior película, *S-21*, en la que los guardianes de la prisión explican las tareas que realizaban en la misma bajo las órdenes de su jefe. Todos estos materiales sirven, de nuevo, como puntos de partida a través de los cuales Duch va a elaborar un sosegado discurso que, lejos de mostrar signos de arrepentimiento por las acciones por las que es condenado, va a destacar por un análisis frío y racional, con una exposición de las distintas cuestiones digna del profesor de matemáticas que una vez fue.

El planteamiento prescinde de cualquier complejidad que vaya más allá de crear un archivo tradicional de la entrevista. Medios planos sobre Duch y planos detalle sobre los distintos documentos que sus manos van manipulando. “Sólo he elegido dos planos para filmar a Duch: frente a la cámara y en un leve escorzo. El dispositivo es sucinto, austero” (Panh, 2013: 96). Esta vez son las palabras, no las representaciones, las que importan. El discurso que pronuncia el antiguo líder de una prisión de la que Panh ya nos ha dado todas las imágenes que nos podía mostrar en sus anteriores trabajos. Destaca, sin embargo, el uso de determinadas imágenes de archivo, en su mayoría propagandísticas, que se solapan a las palabras de cierto tinte nostálgico que Duch va pronunciando. Técnica que se usa en dos sentidos, uno con un carácter más individualizado sobre el exjemer rojo y otro más extendido sobre el conjunto del pueblo camboyano. Valga como ejemplo del primer uso un momento a los pocos minutos del inicio del documental en el que Duch se lleva el puño a la cabeza repitiendo el juramento de por vida que hizo al entrar en el partido, momento que aprovecha Panh para mostrar imágenes de antiguos jemeres rojos realizando idéntico saludo. Así, enlazando el pasado con el presente, el realizador impide que una serie de imágenes contextualizadas ahora gracias a la intervención de Duch, caigan en el olvido de los archivos.



IMAGEN 3

Fotograma de *Duch: le maître des forges de l'enfer*.

En cuanto al uso referido al pueblo camboyano, la utilización de las imágenes cinematográficas de archivo se divide en dos en función de la procedencia de estas: por un lado, el resultado de la propaganda del régimen, las armónicas pero siniestras imágenes de los campos de trabajo que subrayan el delirio del plan de sociedad impuesto por los jemereros rojos y, por el otro, las imágenes de la destrucción grabadas por el ejército vietnamita tras su invasión en 1979. Imágenes del sufrimiento, de la hambruna y de la muerte que, si bien es cierto, cumplen a su vez una función propagandística al legitimar la acción militar, chocan y contradicen por completo la opinión defendida por Duch acerca del éxito logrado por el nuevo gobierno de la Kampuchea Democrática (Aguirre, 2009: 18). Panh recurre a estas imágenes para dar la réplica de una forma no verbal al discurso que el otro va pronunciando, desfigurando el presente en imágenes de archivo en blanco y negro que muestren una geografía de espacios

y seres más amplia que la de las cuatro paredes en las que tiene lugar la entrevista. Así, el realizador se vale del montaje para tener la última palabra de una conversación en la que como espectadores no hemos llegado a oír su voz. Una edición que se convierte en cada momento en un nuevo juicio ético que valora la aparente honestidad y firmeza de Duch.

“Monto las imágenes y el sonido. Le corto la palabra. Duch reinventa su verdad para sobrevivir. Cada acto, incluso el más horrible, se presenta en perspectiva, englobado y repensado hasta que pueda parecer aceptable o casi aceptable. Monto por ello contra Duch. La única moral es el montaje. Pienso en lo que me ha dicho “En toda mentira hay algo de verdad. En toda verdad hay algo de mentira. Ambas cohabitan. Lo más importante es denunciar la red.” (Panh, 2013: 154)

El resultado de esta labor es una condensación de poco más de noventa minutos de un material inicial de más de trescientas horas de entrevista. Un desarrollo que no tiene ninguna evolución ni responde a la estructura clásica de planteamiento-nudo-desenlace. Tampoco tiene, a diferencia de sus anteriores trabajos sobre el S-21, ninguna escena de fuerza que unifique y defina todo el relato; en su lugar la progresión temática se concentra desde el primer instante en el personaje de Duch y en el libre discurso que este da en base a los materiales a los que se va enfrentando. Tan solo dos breves escenas parecen escapar a la autoridad del discurso, dos momentos de cotidianidad que parecen destacar por encima de toda una esencial característica de humanidad en el exjemer rojo. Situados respectivamente al principio y al final de la película, nos muestran a Duch dentro de su celda realizando acciones tan cotidianas como preparar un café mientras escucha la radio o hacer gimnasia por la mañana. Secuencias que exprimen características del individuo que van más allá de lo que este dice (podemos ver, por ejemplo, que se encuentra leyendo *Ô ma mémoire* de Stéphane Hessel) y que tienen una función de completar su trasfondo. Imágenes que Panh ha ido usando menos conforme su filmografía se ha ido alejando de contextos y realidades para centrarse más en el discurso. Basta comparar la cantidad de planos puramente descriptivos de su primer documental *Site-2* con este último en el que las palabras del exverdugo se convierten en el epicentro del relato.

Las intervenciones del cineasta permanecen ausentes del diálogo que tiene lugar en pantalla. Característica que, siguiendo a LaCapra, lo aleja de los roles empáticos de este tipo de testigos secundarios como consecuencia de una experiencia virtual. Para ponerlo en la destacada identidad de sujeto que sufre un trauma histórico específico y determinado (LaCapra, 2005: 97). Prescindiendo aquí de su alter-ego en pantalla, el pintor Van Nath, desaparece dejando como único personaje al interrogado que, así, puede explicar sus ideas y sentimientos sin que ningún otro sujeto aporte una opinión contraria. De esta manera, se evita un conflicto verbal que sí estaba presente en *S-21* o en *Bophana*. Exceptuando las imágenes de archivo, Duch no tiene aquí ningún contrapeso que responda sus argumentos o le acuse de mentir. No se realiza, por lo tanto, una reconstrucción de memoria que busque salvar la verdad a través de los recuerdos de las distintas partes, sino una radiografía del personaje que es considerado como uno de los últimos responsables de la prisión.

“Hoy ya no busco la verdad sino la palabra. Quiero que Duch hable y se explique –sobre todo él-; que cuente la verdad; su trayectoria; lo que fue, lo que quiso o creyó ser, puesto que al fin y al cabo vivió, vive, fue un hombre e incluso fue un niño. Que al responder así, el hijo de comerciante incompetente y endeudado, el estudiante brillante, el profesor de matemáticas respetado por sus alumnos, el revolucionario capaz de citar a Balzac y Vigny, el dialéctico, el verdugo principal, el maestro en torturas, se encamine hacia la humanidad” (Panh, 2013: 14).

Humanidad que parece querer rescatar Panh con las imágenes de Duch en su celda. Y es que, tal y como dice, “es humano en todo momento: por ello puede ser juzgado y condenado. No hay que permitirse humanizar ni deshumanizar a nadie. Pero nadie puede ponerse en el lugar de Duch en la comunidad humana” (Panh, 2013: 54). Esa parece ser la misión última del documental, conocer su punto de vista, sus motivaciones, pensamientos y experiencias. “Prosigo el trabajo de mi padre. Transmitir. Ofrecer conocimientos. Lo he sacrificado todo por ese trabajo, que ocupa mi vida entera” (Panh, 2013: 160). Descubrir, conocer, documentar, comprender el fenómeno genocida.

Acercarse al mal una vez la teoría acerca de la banalidad del mismo es rechazada: “No, no todos nosotros estamos solo a un paso de cometer un crimen mayor. Por mi parte, creo en los hechos y observo el mundo. Las víctimas se hallan en su lugar. Los verdugos también” (Panh, 2013: 54).

Palabras que rompen el silencio que Panh mantiene en la película. *La eliminación* (2013, Anagrama), obra escrita con la colaboración de Christophe Bataille, va a ser el testimonio del cineasta acerca de lo que supone para él la realización del documental. El único lugar en el que va a divulgar las conversaciones y enfrentamientos mantenidos con Duch a lo largo de los meses de grabación. Va a plasmar también en este escrito sus miedos y dudas como cineasta al enfrentarse a uno de los responsables del genocidio que asoló su país, poniendo incluso en cuestión su rol en este periodo de reconstrucción y reparación.



IMAGEN 4

Imagen compuesta de dos imágenes de archivo empleada en el póster promocional de *Duch: le maître des forges de l'enfer*.

“Tras cientos de horas de rodaje, vi la verdad con toda claridad: me había convertido en el instrumento de aquel hombre. En cierta medida, en su consejero. Su entrenador.

Lo escribí: no busco la verdad, sino el conocimiento. Que se haga la palabra. La de Duch era una cantinela: un juego con la falsedad. Un juego cruel. Una epopeya borrosa. Con mis preguntas, había participado en su preparación para el proceso” (Panh, 2013: 24).

5. Conclusiones

La trilogía que Panh dedica al centro de Tuol Sleng expone el legado del genocidio llevado a cabo por la dictadura impuesta por Pol Pot en Camboya sobreponiéndose a una ausencia de imágenes que reflejen dicho periodo. Inserto en una tradición fílmica heredera del cine de Claude Lanzmann, el realizador camboyano elabora sus obras en torno al discurso de los otros, incluyendo a los perpetradores para completar el relato de las víctimas.

Manteniéndose en todo momento el realizador en un plano ausente, sus propuestas se guían siempre bajo una determinada dirección en la que prima la búsqueda de las imágenes que faltan. Este método permite lograr nuevas representaciones que son validadas por la memoria del trauma de los supervivientes, a pesar de no ser las imágenes originarias, que no llegaron a registrarse o que fueron eliminadas. En la citada trilogía refinará su utilización de la *palabra filmada* y creará puestas en escena con fin de plasmar estas imágenes. Técnicas influenciadas por la evocación del pasado y por el juego teatral que habrán de influenciar a cineastas posteriores como Joshua Oppenheimer en su *The act of killing*. Representarán aquí el máximo apogeo del dinamismo en el cine de Rithy Panh quien, a partir de esta trilogía, explorará nuevas formas de creación de imágenes alejadas del movimiento y la rememoración de memorias de terceros para centrarse en su propio pasado a través de esas estáticas figuras de arcilla que protagonizan *La imagen perdida*.

6. Bibliografía

- Aguirre, Mark (2009). *Camboya. El legado de los Jemeres Rojos*. Barcelona: El viejo topo.

- Arendt, Hannah (2016). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: De Bolsillo.
- Augé, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Boyle, Deirdre (2010). «Trauma, memory, documentary: re-enactment in two films by Rithy Panh (Cambodia) and Garin Nugroho (Indonesia)». En *Documentary Testimonies: Global Archives of Suffering*, editado por Bhaskar Sarkar y Janet Walker, 155-172. Abingdon: Routledge.
- Burnet, Jaimes (2017). «Rithy Panh, parcours». Incluido en el libreto contenido en el set de 4 DVD *Le Cinéma de Rithy Panh*, 31-48. Paris: Éditions Montparnasse.
- Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski (2015). «Cómo sucedieron estas cosas» *Representar masagres y genocidios*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Chevré, Marc y Hervé Le Roux (1990). «Le lieu et la parole». En *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*, editado por Michel Deguy, 407-425. Paris: Éditions Belin.
- Chomsky, Noam y Edward S. Herman (1979). *After the cataclysm: Postwar Indochina & the reconstruction of imperial ideology*. Boston: Boston Community School.
- Hamilton, Annette (2013). «Cambodian Genocide: Ethics and Aesthetics in the Cinema of Rithy Panh». En *Holocaust Intersections: Genocide and Visual Culture at the New Millennium*, editado por Axel Bangert, Robert S. C. Gordon y Libby Saxton, 170-190. Nueva York: Modern Humanities Research Association and Routledge.
- Hilberg, Raul (1996). *La politique de la mémoire*. París: Gallimard.
- (1985). *The destruction of the European jews. Volume 1*. Londres: Holmes & Meier Publishers.
- Kiernan, Ben (1997). *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*. Chiang Mai: Silkworm Books.

- **LaCapra, Dominick** (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2008). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- **Levi, Primo** (2011). *Trilogía de Auschwitz: Si esto es un hombre, La tregua, Los hundidos y los salvados*. Barcelona: El Aleph Editores.
- **Nath, Vann** (2008). *Dans l'enfer de Tuol Sleng : L'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux*. Paris: Calmann-lévy.
- **Oppenheimer, Joshua** (2012). «Perpetrator's testimony and the restoration of humanity: S21, Rithy Panh». En *Killer Images: Documentary film, memory and the performance of violence*, editado por Joram Ten Brink y Joshua Oppenheimer, 243-255. Nueva York: Columbia University Press.
- **Panh, Rithy y Christine Chaumeau** (2009). *La machine Khemère Rouge*. París: Flammarion.
- **Panh, Rithy y Christophe Bataille** (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- **Sánchez-Biosca, Vicente** (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- **Todorov, Tzvetan** (2009). *L'expérience totalitaire : La signature humaine 1*. Paris : Éditions du Seuil.
- **Torchin, Leshu** (2014). «Mediation and remediation: *La parole filmée in Rithy Panh's The Missing Picture (L'image Manquante)*». *Film Quarterly* vol. 68 (Otoño 2014): 32-41. DOI: 10.1525/fq.2014.68.1.32
- **Wajcman, Gérard** (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editors.
- **Walker, Janet** (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Londres: University of California Press.