

Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio

Lior Zylberman

CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio
– UNTREF/FADU, Universidad de Buenos Aires.

Resumen

Numerosos son los autores que en las últimas décadas han pensado el lugar del cine como testigo, cómo éste ha trabajado para visualizar violaciones a derechos humanos, masacres y genocidios, al mismo tiempo que funciona como evidencia y promotor de conocimiento. Ejemplo paradigmático ha sido el archivo de imágenes alrededor del Holocausto, que desde 1945 hasta nuestros días no ha cesado de emplearse, de auscultarlo y estudiarlo.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el cine documental, el cine de lo real, desea aproximarse a hechos como estos y cuenta con escasa o nula cantidad de imágenes para construir su relato? ¿A qué estrategias puede recurrir?

La crisis de archivo lejos está de impedir la realización de obras sino que ha posibilitado y expandido las posibilidades creativas del cine documental a partir de estrategias que algunos autores han pensado bajo la idea de documental performativo.

Palabras clave:

cine documental,
performatividad, testimonio,
testigo.

En esa dirección, nos proponemos analizar los filmes *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) y *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013) con el objetivo de estudiar sus estrategias de representación, lo que nos permitirá poner en tensión la relación entre cine, testimonio y testigo.

Abstract

Absent images. Performative Documentary, witness and testimony

In recent decades, many authors have thought about the role of cinema as a witness; about how the cinema has worked to document human right violations, massacres and genocides, and at the same time, about how it has worked as a promoter of knowledge and evidence. The visual archive about the Holocaust has been a paradigmatic example, which has not ceased to be used and studied since 1945. But what happens when documentary cinema, the cinema of the real, wants to move closer to facts like these and has only a few or no images to present the story? What strategies can be used? The archive crisis is far from preventing the making of productions, instead, it has enabled and expanded the creative possibilities of documentary appealing to strategies that some authors have refer to as performative documentary. In this context, this article analyzes the films *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) and *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013) aiming to study their representation strategies; this will allow us to consider the relation between film, testimony and witness.

Keywords:

documentary cinema, performativity, testimony, witness.

Introducción

Al pensar las funciones o tendencias retóricas—estéticas del discurso del cine documental, Michael Renov señala,

entre otras, la de registrar, mostrar o preservar, y la de analizar o interrogar (Renov, 1993:22—ss.). Es a partir de estas funciones que podemos analizar cómo

fue utilizado el cine documental tanto para registrar como para analizar los crímenes perpetrados por los nazis y otros casos de genocidio, crímenes de Estado o violencia colectiva. Con las imágenes registradas por los Aliados, en el juicio de Núremberg se presentaron diversos documentales que actuaron como evidencia; a su vez, estas imágenes comenzaron a crear un archivo audiovisual que, hasta el día de hoy, es utilizado una y otra vez en diversas producciones audiovisuales. También en Ruanda, tan sólo para mencionar otro caso, el registro del asesinato en un bloqueo logrado por Nick Hughes fue empleado como prueba en el Tribunal Penal Internacional para Ruanda.¹ Las imágenes registradas por los Cascos Azules previo al genocidio como también las filmaciones hechas por los medios internacionales al culminar éste sirvieron para conformar un archivo audiovisual sobre Ruanda, lo cual permitió analizar lo sucedido y acusar a los perpetradores. Como señala Erik Barnouw, ante estas situaciones y debido a la voluntad de mostrar y analizar los crímenes, el documental puede actuar como «un fiscal acusador» (1996:155).

El cine documental también puede funcionar como vector de memoria (Rouso, 2002:9); es decir, darle inteligibilidad al pasado a partir de la articulación de imágenes y relatos. Si en

un primer momento las imágenes de los campos de concentración nazis fueron empleadas en pos de una pedagogía del horror (Sánchez-Biosca, 2006:141), muy pronto la estrategia discursiva en torno a éstas fue variando: del shock se abrió camino hacia la comprensión y el recuerdo del pasado. La película emblema de esta variación no es otra que *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) pero también podemos mencionar *The Memory of Justice* (Marcel Ophüls, 1976); mientras la primera se abre a la reflexión en torno a los campos de concentración nazis y su continuidad en el presente, la segunda recoge testimonios con el objetivo de pensar persistencias entre la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Vietnam. El «advenimiento del testigo» y la posterior consagración de «la era del testigo» (Wieviorka, 2006) tendrá su correlato en las pantalla del cine documental; si bien *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) es el paradigma de este momento, un momento que se podría pensar que se ha extendido hasta nuestros días, a partir de la década de 1980 se vio complementado con los testimonios de militantes políticos y víctimas de las dictaduras latinoamericanas como también de otros crímenes de Estado: en esa dirección, *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) o *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003) pueden ser pensadas como

¹ Al respecto, véase Hughes (2007).

dos producciones desprendidas de ese contexto. Esta tendencia, a su vez, se vio acrecentada a partir del «cine del yo», el cine en primera persona donde el testimonio no sólo es del otro sino también el del propio realizador—actor social.

Éstas y otras producciones son también síntoma de una preocupación mayor en los estudios sobre la imagen: la cuestión del testimonio y del testigo. Así, la pregunta que emerge es cómo las imágenes pueden volverse testigos; desde ya que la imagen *en sí* no es testigo de nada ya que cómo tal su sentido es exterior a ella. La tensión entre imagen y testigo, entonces, estaría dada a partir de qué estrategias discursivas y de comunicación una imagen puede volverse testigo. En nuestra contemporaneidad, las pantallas tienen la posibilidad de otorgar visibilidad, despertar emociones y generar conocimiento en torno las diferentes atrocidades y violaciones a los derechos humanos en cualquier punto del planeta. En esa dirección, antes de pensar el desconocimiento sobre determinada masacre o hecho, se podría pensar cómo sus imágenes circulan en la sociedad global. A pesar de la proliferación de discursos de desconfianza y de cuestionamiento en torno a la imagen, fotógrafos, documentalistas y artistas en general continúan produciendo obras con el objetivo de emplear la imagen como testimonio de los violentos hechos históricos y sus consecuencias, llevando a que uno de los

ejes más debatidos sea el de la relación entre evidencia y la referencialidad de la imagen. Si bien la tecnología actual permite crear y reproducir imágenes sin un referente original; muchos autores señalan que el problema de la imagen y testigo no se reduce exclusivamente a su ontología sino a su interpretación y uso (Guerin y Hallas, 2007).

El presente escrito se desprende de estas discusiones pero a partir de una consideración particular: ¿qué sucede cuando el cine documental, el cine de lo real, desea aproximarse a hechos como éstos y cuenta con escasa o nula cantidad de imágenes para construir su relato? ¿A qué estrategias puede recurrir? Si el testigo construye su relato a partir de «yo lo vi, yo he estado ahí» (Ricoeur, 1983), cómo puede la imagen atestiguar un hecho del cual no posee registro: ya no es la pregunta por el testigo y su acción de testimoniar sino en torno a la capacidad del archivo de ofrecer evidencia. Con todo, la crisis de archivo lejos está de impedir la realización de obras sino que ha posibilitado y expandido las posibilidades creativas del cine documental a partir de estrategias que algunos autores han pensado bajo la idea de documental performativo.

En esa dirección, nos proponemos analizar los filmes *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008) y *La imagen perdida* (*L'imagemanquante*, Rithy Panh, 2013) con el objetivo de estudiar sus estrategias de representación, lo que

nos permitirá poner en tensión la relación entre cine, testimonio y testigo. No pretendemos agotar las discusiones en torno a estos filmes sino pensar las diversas estrategias empleadas por el cine documental contemporáneo para posicionarse como testigo, para ofrecer testimonio y, también, para construir una memoria sobre hechos de violencia en masa.

El documental performativo

En 1994, al poco tiempo de editar *La representación de la realidad*,² Bill Nichols propone agregar a sus ya clásicas modalidades documentales de representación el documental performativo, que en sucesivos escritos lo irá estructurando e integrando junto a las otras modalidades. De este modo, para Nichols el performativo es un modo documental que enfatiza el aspecto subjetivo o expresivo del propio realizador sobre el tema a tratar y que busca aumentar la capacidad de respuesta del espectador; asimismo, rechaza —o en todo caso desplaza— la noción de objetividad a favor de la evocación y el afecto (Nichols, 2010). Si bien existen elementos en común entre las modalidades de observación, participativa y performativa, cada una de ellas posee características particulares aunque no excluyentes; es decir, las modalidades pueden mezclarse y combinarse entre sí. Por su terminología el documental performativo parece

poseer su raíz en las ideas del filósofo del lenguaje J. L. Austin, pero Nichols no adopta esta perspectiva; para él, entonces, lo *performativo* de esta modalidad se apoya más en la idea de «actuación», una actuación que no estaría dada solamente por estar frente a la cámara sino, efectivamente, por participar en términos de actuación, de adopción de un personaje, siendo el objetivo final el de «traer una mayor implicación emocional a una situación o rol» (Nichols, 2010:203). Esta visión es la que le permite pensar bajo la misma modalidad documentales como *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997), *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000), *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003) o la ya mencionada *Vals con Bashir*.

Aunque la primacía de lo subjetivo por sobre lo objetivo resulta importante de destacar, y no lo dejaremos de lado en nuestro análisis, creemos que al concentrarse específicamente en la posición del realizador queda relegado el problema de la imagen en tanto tal —la referencialidad, por ejemplo— y los usos de ésta —el problema del archivo—. No es nuestro objetivo efectuar una crítica a la perspectiva de Nichols, pero para los documentales que deseamos analizar esta perspectiva nos resulta insuficiente. Por otro lado, el uso evidente de recursos de la ficción no lo hacen menos documental que los

² Recordemos que la edición original de *Representing Reality* es de 1991.

clásicos: desde Flaherty hasta nuestros días el cine documental ha recurrido a estrategias del cine de ficción sin perder por eso su característica de «representación de veracidad expresa». El cine documental, y el pacto que construye con su espectador, da por asumida la fiabilidad de las imágenes y los sonidos que se han empleado y, como señala Carl Plantinga:

Si más adelante, el público descubre que todo ha sido un engaño, tildará al realizador de incompetente y deshonesto o recalificará el documental como cinta propagandística o publicitaria ya que intencionadamente se ha simplificado, idealizado, distorsionado y fabricado una realidad. (2007:51-52)

Si los documentales realizados en base a animaciones pueden ser pensados como tales se debe a que todo documental no es solamente imágenes y sonidos que atestiguan acontecimientos sino que, además, articulan, de forma más o menos implícita, afirmaciones sobre el mundo; así, para consolidar el pacto documental, la otra parte del contrato presupone que todo lo que se afirme, insinúe o presente en cada filme posea una verdad del mundo real, es decir, una verdad—realidad extrafilmica.

Es por eso que, junto a Stella Bruzzi, encontramos otros sustentos teóricos

que nos permiten profundizar nuestro recorrido. Si bien ella también estudia la performance, la actuación del realizador, propone reparar en otros elementos; en esa dirección, Bruzzi retoma la idea de performatividad de Austin a partir de los diversos tipos de enunciados pensados por el inglés. El performativo no registra, constata o describe sino que «hace»: el acto de expresar la oración es realizar la acción³. De este modo, para Bruzzi el documental performativo crea significado en la interacción entre la actuación (*performance*) y la realidad (Bruzzi, 2006:186); es decir, no es sólo la participación del realizador en el documental sino que ésta realiza el evento en el mismo momento: al crear las imágenes —al no poseer un referente, una huella—, el realizador crea el evento desde la «pantalla en blanco». Por otro lado, esta modalidad parecería venir a socavar la búsqueda más convencional del documental, es decir la de representar lo real. Es por eso que una de las cuestiones fundamentales en este caso es la honestidad: cómo y desde qué perspectiva una voz construye y se coloca como autoridad veritativa. Así, las obras de Folman y Panh pueden ser pensadas como performativas y, por sobre todo, como documentales pese a ser animaciones.

Pero el análisis de Bruzzi en torno al cine documental contemporáneo nos

³ Austin ha ejemplificado sus posiciones en forma precisa: «Yo bautizo este barco» o «Sí, juro» resultan ser enunciados realizativos —tal como fuera traducido al español el concepto—. Véase Austin (1982:44-ss.).

señala otros elementos para pensar estas producciones. En la segunda edición de su libro *New Documentary*, Bruzzi (2006:43) da cuenta sobre las alteraciones del lugar del archivo en el cine documental desde la primera edición de su estudio en el año 2000. Para ella, el cambio más importante es el significativo aumento del uso de la reconstrucción dramática como complemento o, incluso, como reemplazo del material de archivo. Bruzzi señala también que las recreaciones han cambiado el modo en que somos «invitados a responder emocional e intelectualmente ante las imágenes en cuestión» (2006:44) pero también, en términos positivos, podemos ver una función liberadora: para los documentales históricos, sobre todo, la recreación permite ir más allá del archivo. En ocasiones, las imágenes de archivo resultan limitadas y no permiten ilustrar o brindar evidencia de lo que se desea narrar, esta limitación también se relaciona con el reciclado de imágenes, que ya han sido utilizadas en diversos documentales desprendiéndose así de su propia historia. Desde esta perspectiva podemos comprender cómo los dos documentales que a continuación analizaremos pueden volverse en testigo *a pesar* de no poseer imágenes del evento que desean testimoniar.

Entonces, pensar el documental contemporáneo con estas características, nos permite estudiar no sólo cómo diversas producciones pueden crear su propio ar-

chivo a partir de la ausencia de imágenes, sino también cómo éstos pueden construir y conformar una memoria —tanto personal como colectiva— sobre hechos de violencia masiva; en esa operación, también podemos vislumbrar de qué modo la imagen, las imágenes, pueden actuar de testigos y dar testimonio.

Vals con Bashir – imágenes del trauma

Una tormentosa noche, Ari Folman se encuentra con Boaz, un viejo amigo del ejército, quien le cuenta una pesadilla que lo hostiga noche tras noche desde hace años: una manada de veintiséis furiosos perros llega a su hogar en forma amenazante. El número de perros Boaz lo interpreta como los que mató al entrar a una aldea en el Líbano, en la guerra que Israel libraba contra aquel país, en 1982. El amigo le sugiere a Folman que le ayude, a lo cual Folman le responde que sólo es un director de cine, pero Boaz advierte que las películas pueden ser terapéuticas y le pregunta si no ha tenido *flashbacks* del Líbano a lo cual Folman le responde que no, que no recuerda nada de aquel episodio. Boaz se ofusca, cómo es que no recuerda Sabra y Shatila cuando estuvo a 100 metros de allí. Luego de despedirse bajo la lluvia, Folman maneja su auto, nos cuenta en *off* que el encuentro con Boaz tuvo lugar en 2006; esa noche, en el trayecto a su hogar, luego de 20 años, lo asalta un recuerdo de la guerra del

Líbano, de la masacre en el campo de Sabra y Shatila. Folman nos representa el sueño en tonos amarillos grisáceos, acompañados de una banda sonora que sugiere tristeza: en una noche iluminada por bengalas, unos cuerpos desnudos de soldados, incluido él de joven, se levantan en el mar, se visten y se adentran en Beirut, donde un grupo de mujeres corre a través de una estrecha calle, tomándose las cabezas y gritando en silencio. Ese recuerdo no es otra cosa que la emergencia de un recuerdo reprimido, una memoria reprimida que obtura el recuerdo del propio Folman como testigo, como *bystander* se podría decir, de la masacre de Sabra y Shatila. Pero para llegar a darle forma a ese recuerdo, de darle una imagen, Folman se irá entrevistando con diversas personas —un amigo psicólogo, compañeros que combatieron con él en el frente, un periodista que cubrió la guerra, una especialista en traumas— que le permitirán adentrarse en el laberinto de su propia memoria. Con su documental, Folman no sólo tratará de comprender cómo ésta opera, sino también cómo se construye la memoria colectiva para obtener, finalmente, un recuerdo vívido de su propia experiencia.

Vals con Bashir posee todas las características de un documental en primera persona, respondiendo claramente a una autobiografía, pero tiene una en particular que se destaca por sobre el resto: toda la película resulta ser una animación. Si

bien es una animación altamente estilizada, la misma abre una discusión en torno a la cuestión de la referencialidad tanto de la imagen como de ésta como evidencia. Comúnmente pensamos la imagen cinematográfica como índice; es decir, en su acepción peirciana, como el signo que se encuentra conectado con el objeto, el índice es su huella, el objeto ha estado ahí. En ese sentido, la fotografía primero y luego el cine son artes de la indicialidad, y es así que el documental ha construido su veracidad a partir del uso de imágenes como prueba. Tanto el filme de Folman —como el del Panh— obligan a pensar la referencialidad y la evidencia desde otra perspectiva si queremos comprender ambas obras como documentales performativos. En un contexto donde el empleo de imágenes digitales es cada vez más corriente (desde la creación de imágenes sintéticas hasta correcciones de color pasando por diversos efectos visuales), junto a Stephen Prince (1996) comprendemos que es la cuestión del realismo de las imágenes, antes que su ontología, la que debe ser revisada. Por un lado, encontramos las imágenes realistas referenciales que portan una homología indicial e icónica con sus referentes: se asemejan el referente, el cual, a su vez, se encuentra en una relación causal, existencial, con la imagen. Por otro lado, podemos pensar las imágenes realistas perceptuales (*perceptually realistic image*) como aquellas que se corresponden con

la experiencia audiovisual del espacio del espectador (Prince, 1996:32) y que los realizadores las crean en función de ello. Este último tipo de realismo va más allá del tipo de película que sea ya que nos lleva a preguntarnos sobre los vínculos que se crean entre la realidad representada en una determinada película y las coordenadas sociales de nuestro propio mundo, y ello, sugiere Prince, puede ser hecho tanto en filmes realistas como fantásticos.

La pregunta en torno a esta película no debería ser si es válido, «menos real», «menos verdadero», un documental realizado mediante dibujos animados sino cómo representa el mundo histórico la obra de Folman; es decir, qué estrategias discursivas elige, para qué y cómo las emplea. Ante todo sabemos que la historia que se presenta preexiste por fuera del filme; la guerra del Líbano como la masacre en cuestión es conocida por el espectador o bien éste puede informarse luego de ver la película. Lo mismo sucede con el propio Folman: en Israel es un reconocido director, y su participación en la contienda bélica también puede ser confirmada. Por otro lado, *Vals con Bashir* recurre a puestas en escena típicas del documental como la entrevista —incluso cómo son estas filmadas— y a los nombres de los entrevistados sobreimpresos. La animación, entonces, no está al servicio de la creación de un mundo de fantasía sino

para hallar un sentido al pasado: *Vals con Bashir* es un documental sobre la memoria y el trauma; y, en esa dirección, Folman expresa en imágenes lo que Judith Herman escribió: «el conflicto entre la voluntad de negar eventos horribles y la voluntad de proclamarlos en voz alta es la dialéctica central del trauma psicológico» (Herman, 1992:1). Ese pasado, reprimido y silenciado, atosigará a Folman a lo largo del documental como un molesto fantasma hasta poder darle cuerpo, hasta poder, finalmente, darle una imagen y proclamar el trauma en voz alta.

De alguna manera, *Vals con Bashir* expone el trauma del perpetrador (Morag, 2013), pero Folman más que un asesino fue un perpetrador pasivo o, en todo caso, un observador. Desde su posición, el filme denuncia no sólo la masacre de palestinos residentes en los campos de refugiados de Beirut por parte de la Falange Libanesa luego del asesinato de Bashir Gemayel sino la complicidad de las Fuerzas de Defensa de Israel por no evitar las matanzas. Una vez que comenzó a recordar, Folman inicia un camino para recuperar las piezas que faltan para poder obtener un recuerdo más completo. Así, al cierre del filme, no hay un final redentorio ni una «memoria feliz» en términos de Paul Ricoeur: el origen del trauma quedará expuesto para todos nosotros y, como un testigo⁴, el filme no sólo nos expone aquello que Folman presencié

4 Aquí usamos el término testigo en los diversos sentidos establecidos por la Real Academia Española: →

sino que nos hace observadores partícipes de la masacre gracias a la potencia estética del filme.

¿Por qué emplear dibujos animados? Ello le permite indagar a Folman una experiencia tan íntima que, quizá, de otro modo no hubiera llegado a generar el mismo vínculo emocional con el espectador. La animación le permite al realizador indagar sueños, pesadillas y alucinaciones tanto suyas como las de otros; de este modo, en cada entrevista, en cada encuentro con algún testigo o con algún experto, las imágenes darán lugar a recrear las narraciones iniciando *flashbacks* que permitirán comprender los estados de ánimo de los entrevistados, así como tejer la trama de la memoria. Al recurrir a una «foto-animación» (Morag, 2013:139),⁵ Folman se permite expandir los límites de la realidad, las leyes físicas y psicológicas creando imágenes que se aproximan a lo alucinante y a las pesadillas al mismo tiempo, todo ello sin perder la conexión con el mundo histórico.

De este modo, no hay nada de fantasía en el filme sino que imagería y reali-

dad se combinan para crear un vínculo emocional. Esta opción estética permite indagar el estado de ánimo subjetivo de Folman respecto a su pasado; así, la animación, junto a su banda musical, se encuentra teñida de una gran dosis de melancolía y tristeza como se aprecia, por ejemplo, en la secuencia del aeropuerto de Beirut o en la secuencia recurrente de la noche encendida por bengalas que, finalmente, conducirá a la masacre.

Vals con Bashir, entonces, no es otra cosa que una introspección que lleva adelante el propio Folman. Dijimos que usa la primera persona como estrategia de autoridad: desde la primera secuencia queda establecido que es Ari Folman, el propio director, quien será el protagonista del filme. A pesar de no ser una figura pública, el espectador tiene la opción, *a posteriori*, de comprobar el parecido físico entre la versión animada con el Folman de carne y hueso. Es decir, la autoridad, el pacto, se construye dentro del filme y puede convalidarse en forma extracine-matográfica. Asimismo, al irse del bar luego de haber visto a su amigo, Folman

como «persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo» y como «objeto que en el lugar marcado intercambian los corredores de un mismo equipo, para dar fe de que la sustitución ha sido correctamente ejecutada». Véase su definición en el sitio web de la RAE: <http://dle.rae.es/?id=ZfWvJyK> (consultado el 01/04/2016).

⁵ A primera vista, *Vals con Bashir* parece haber optado por la técnica de la rotoscopia; sin embargo, como exponen en uno de los documentales que acompañan al filme en su edición de DVD, no fue esa técnica la empleada sino que los dibujos fueron creados en forma digital a partir de filmaciones (tanto entrevistas como otras escenas) que sirvieron de modelo.

narra en *off* el planteo del filme; apela a su propia voz, a su yo, para establecer una relación entre película y espectador: el pacto autobiográfico queda asegurado por la conjunción de su voz, que da cuenta de su propia experiencia y que también resulta autorreferencial, y de su «cuerpo» en la pantalla. Finalmente, la película sólo avanzará con él como personaje central; es decir, al focalizar en él, el espectador sólo se enterará de las cosas al mismo tiempo que Folman. Así, la reconstrucción que efectúa sobre su pasado la hacemos nosotros al mismo tiempo, el trabajo de imaginación y de memoria se vuelve también una especie de trabajo detectivesco. El realizador se irá entrevistando con diferentes personas que, veinte años atrás, compartieron con Folman el frente de guerra. Mientras que él no recuerda nada, sus entrevistados sí; con ellos, con los recuerdos de los otros, él irá re-construyendo su propia memoria. Si bien la masacre está allí pero nadie se refiere a ella como tal, es cuando entrevista a Dror Harazi, un veterano de guerra, que se entera de los pormenores del hecho y que Folman finalmente adquiere un recuerdo claro. Sólo hacia el final del filme, tanto Folman como los espectadores descubren de qué fue testigo: el origen del trauma, y de su propio silencio, queda expuesto.

El recurso de la foto-animación también nos lleva a preguntarnos por el umbral de lo tolerable, por el umbral de lo visible. Si hubiera optado por imágenes de archivo próximas a las imágenes realistas referenciales para contar esta historia ¿hubiera el espectador soportado dichas imágenes? Al crear su propio archivo, al optar por imágenes realistas perceptuales el final adquiere su potencia: la situación que Folman observa como testigo de pronto se convierten en imágenes de video, en imágenes indiciales, y las mismas se asemejan a las mujeres corriendo y al niño muerto bajo los escombros del sueño-recuerdo de Folman. Esta irrupción de lo indicial se vuelve un *shock* para el espectador, y cobra un doble sentido en el marco del filme. Por un lado, reafirma que todo lo visto con anterioridad sucedió, que lo animado recién visto posee un fuerte asiento en la realidad: esas imágenes re-autorizan todo el metraje previo⁶. Por otro lado, si toda la película hubiera apelado a este tipo de imágenes, el efecto de *shock* no hubiera tenido lugar. Con esto, Folman mantiene imágenes intolerables como tal, no las banaliza, no nos permite que nos acostumbremos a ella. La opción por la animación también le permitió a Folman adentrarse al horror desde otra perspectiva, y esta pregunta, la pregunta

⁶ En la pista de comentario del DVD, Folman afirma que esas imágenes están al final para que ningún espectador saliera de la sala de cine pensando que vio una película de animación genial (*a cool animated movie*).

sobre cómo presentar el horror, recorre de alguna manera todo el metraje de *Vals con Bashir*; y esa misma pregunta tratará de responder Rithy Panh años después.

La imagen perdida – memoria en construcción

«En el medio de la vida, vuelve la infancia (...) busco mi infancia como una imagen perdida», esas son las primeras palabras que expresa Rithy Panh en *La imagen perdida*; su filme no tiene otro objetivo que intentar recuperar esa pérdida: su propia infancia. Pero la imagen perdida es una imagen múltiple: además de su niñez, es la imagen de su familia, de una cultura; la imagen perdida son también los rostros, la felicidad, la belleza, la posibilidad de hallar en una imagen una prueba, una evidencia, del genocidio camboyano; un genocidio en el cual el propio Panh sobrevivió pero no su familia.

Nacido en Phnom Penh, capital camboyana, en 1964, a los 11 años de edad, tuvo que abandonarla junto a su familia en la evacuación forzada de todas las ciudades para vivir en los campos agrarios de «rehabilitación», con la caída del régimen logró escapar a Tailandia para luego emigrar a Francia. Si bien allí estudió cine y desarrolló su carrera, toda su filmografía,

alternando ficción y documental, se ha centrado en torno al régimen de los Khmers Rouges. Desde *Site 2* (1989) hasta *La imagen perdida*, pasando por *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) y *La Terre des âmes errantes* (1999) una y otra vez Panh ensayó diversas formas de representar los años del genocidio y sus secuelas. Su película más conocida quizá sea el documental *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) filme centrado en Tuol Sleng, la ex escuela que se volvió un centro de detención bajo el código S-21; en ella se calcula que unas 17 000 personas fueron torturadas y asesinadas. En ese filme Panh entrevistó tanto a sobrevivientes como a ex torturadores, incluso haciéndolos convivir nuevamente. Una virtual segunda parte llegó en 2011 con *Duch, le maître des forges de l'enfer*; aquí Panh nos presenta una extensa entrevista a Kaing Guek Eav, más conocido como Duch, quien fuera el director de dicha prisión⁷.

En todos los documentales previos, Panh opta por tomar testimonio u observar las acciones de los diversos actores sociales, manteniéndose siempre detrás de cámara. Se podría afirmar que, a pesar de la aspereza del tema, el realizador no coloca en juego su subjetividad, retrata experiencias, crea situaciones, pero no

⁷ La entrevista fue realizada en la cárcel en la que Duch esperaba su juicio. En 2010, Duch fue condenado por un Tribunal Internacional a 35 años de prisión por crímenes de lesa humanidad, su condena fue la primera en caer sobre un funcionario del régimen de Pol Pot, régimen que costó la vida de casi 1,7 millones de personas.

pone en juego su persona delante de la cámara. En *La imagen perdida*, efectúa un giro subjetivo particular pues la narración tiene a un yo como eje central: el propio Rithy Panh.

Ahora bien, lo sugerente es que el relato que escuchamos no es narrado por el propio Panh sino por Randal Douc, un actor; asimismo, el texto fue escrito por Christophe Bataille,⁸ ¿ello hace entonces menos autobiográfica a la película? Todo lo contrario, no hace sino evidenciar el pacto autobiográfico. A diferencia de la palabra escrita, donde la voz —tono, timbre, etc.— es imaginada por cada lector, en el cine esto resulta imposible. La voz, en tanto sonido, no es la que establece su autoridad; en ocasiones, la voz del realizador resulta inapropiada para acompañar un relato documental, ya sea por su propia sonoridad, su forma de expresarse, su fluidez al hablar, etc. Por lo tanto, en el documental en primera persona la voz no se designa a la fuente que emite el sonido, sino a cómo ésta se posiciona en tanto discurso y a su enunciación. ¿Por qué apela Panh a esa forma? Porque lo que nos contará resulta tan íntimo y perturbador que sólo puede ser contado de ese modo, y será esa modalidad la que también permita aceptar la propuesta estética del documental. En esa dirección, esa voz, enmascarada como

la de Panh, resulta ser también el «sujeto del recuerdo»; es decir, es esa voz la que afirma el «yo recuerdo». Lo que Panh recordará no sólo será la explotación vivida bajo el régimen de Pol Pot, no sólo será el hambre y la inanición; recordará cómo, a los 13 años, y en pocas semanas, perdió a toda su familia: el cuñado, ejecutado; el padre, decidió dejar de alimentarse, la madre se dejó morir en el hospital luego de fallecer una de las hijas y hermana de Panh; también fallecieron, en condiciones similares, sus sobrinos.

Las primeras imágenes, luego de los títulos iniciales, es el mar, la cámara se sumerge y sale a superficie nuevamente. El agua nos sugiere nacimiento, tiempo, vida, transformaciones, todo sale del mar y todo vuelve a él (no es casual que hacia el final del documental las imágenes del mar vuelvan a aparecer). También es su infancia que en el medio de la vida retorna «como un agua dulce y amarga». Panh ha conocido tiempos turbulentos y ahora, a los 50 años, busca su infancia o quizá, como sugiere, es ella quien lo reclama. La película se erige, así, como una búsqueda de su infancia, que es una imagen perdida; para ello hará sus propios hombres con agua y tierra. De la tierra, entonces, surgen las figuras con las que intentará re-construir sus recuerdos: a partir de muñecos de arcilla y maquetas.

8 Bataille, escritor de profesión, fue quien colaboró con Panh en la redacción de sus memorias *La eliminación*. De hecho, este filme, se basa en parte en dicho libro.

El director es sincero con nosotros, nos advierte que no necesitamos mucho, sólo necesita que le creamos. Nos pide colaboración, nos pide que le creamos que todo lo que nos va a contar fue real: nos manifiesta así el pacto autobiográfico. A su vez, en esa misma operación, Panh nos introduce en un realismo perceptual antes que referencial, y para tal fin emplea una técnica de animación particular: en un pequeño set—caja —que en los créditos finales veremos cómo fue filmada la película— se construyen los escenarios y las figuras de arcillas son acomodadas en ese sitio. El movimiento no se efectúa al interior del cuadro sino a través de la cámara y del montaje. Con todo, a pesar de cierta estética naif, que a su vez es la mirada infantil, una mirada perdida, las figuras y estos pequeños sets crean un efecto de realidad particular: antes que monigotes, el mundo diegético que Panh crea posee una gran atención al detalle, tanto de las propias figura de arcilla como de los escenarios y, sobre todo, de las propias situaciones que se re—crean.

Si las imágenes están ausentes, están perdidas, el trabajo de memoria de Panh es un esfuerzo por reconstruir los días en el campo de trabajo y rehabilitación a la vez que denuncia el funcionamiento del régimen Khmer Rouge. Panh reconoce que su testimonio parte de una necesidad: «hablar nos consuela, nos ayuda a comprender» afirma en la narración. Y si las imágenes que busca hubieran sido

registradas a través de un medio técnico, es decir cine o fotografía, reproducirlas hubiera sido intolerable. Con una estrategia similar a la de Folman, al apelar a otro modo de representación, Panh vuelve tolerable lo que de otro modo hubiera sido intolerable. Como señalara Jacques Rancière, «lo intolerable es una cuestión del dispositivo de visibilidad», así, como hiciera en *S21*, en *La imagen perdida* también lleva adelante la misma estrategia; al decir del francés: «toda la estrategia del filme consiste en redistribuir lo intolerable, en jugar sobre sus diversas representaciones» (Rancière, 2010:101). Para anclar en la realidad su modo de recordar, Panh también emplea registros de archivo que, en ocasiones, van en paralelo al relato —el cual desmiente a las imágenes, señalándolas como registro propagandístico— y en otras las superpone con sus figuras de arcilla, creando, a partir de esta combinación—superposición, su propio archivo visual—histórico.

Hay también otras instancias de intervención de «la mano» del realizador: por ejemplo, cuando rememora a unos niños con los que dormía en la misma casilla y que, finalmente, murieron. Sin embargo, incluso así las figuras de arcilla resultan intolerables y Pahn interviene: «No quiero ver más esta imagen de hambre, de sufrimiento», dice; una mano, su mano, ingresa a cuadro, y las cubre con una gasa. Pese a ello, la gasa se funde hacia una fotografía y nos la enseña: fo-

tografía que quizá sea una fotografía de los tres niños... Como la *Vals con Bashir*, *La imagen perdida* exuda melancolía y tristeza, la banda sonora, omnipresente como la narración, lejos está de emplear los coloridos sonidos de la música camboyana; si bien suenan instrumentos típicos, éstos emiten notas sostenidas, graves, a un ritmo lento.

A pesar de no ser su voz en tanto sonido, la que escuchamos es su voz que se expresa como una «voz de la conciencia» (Dolar, 2007). El tono elegido, el volumen en que se manifiesta, tranquilo e íntimo, se asemeja a una plegaria y también a una confesión. En esa dirección, Panh comparte con Folman la cualidad de emplear al cine documental como una «terapia de auto análisis»; así Michael Renov (2004) se ha referido a las posibilidades del cine documental como «tecno análisis», como herramienta de indagación de sí. Con su película Panh siente que su esfuerzo no es en vano, en tanto que llevar adelante su trabajo de memoria, darnos su testimonio, le permite afirmar, finalmente, que «esas imágenes no están perdidas, están en mí». El mar vuelve como última imagen, la cámara se zambulle y retorna a la superficie: Panh ha vuelto a nacer, en esta oportunidad poseyendo sus recuerdos.

A modo de cierre

¿Cómo ofrecer un testimonio audiovisual ante la ausencia de imágenes? ¿Cómo

puede la imagen volverse testigo a pesar de su falta? Los documentales de Folman y Panh resultan ser sugerentes producciones que, al adoptar tanto una modalidad en primera persona como performativa, les permite a ambos directores re-crear el evento, el testimonio, en la propia creación de las imágenes. De este modo, tampoco hay manipulación o resignificación del archivo sino que, al darse ellos mismos las imágenes de sus memorias, éste es creado a partir de cada imagen.

La operación que hacen ambos realizadores posee así dos momentos: primero, transforman sus memorias en imágenes; luego, nos ofrecen las imágenes de sus memorias, y a pesar de alejarse del realismo referencial, estos documentales no pierden su poder de aseveración sino todo lo contrario, lo refuerzan, expanden los límites del propio cine documental. Con ambas producciones, el espectador también se vuelve testigo de dos hechos de violencia colectiva singulares: la masacre de Sabra y Shatila y del de genocidio en Camboya. Por otro lado, el empleo de la animación nos lleva a otro nivel de los «soportable» de las imágenes: ¿qué hacer ante tanto horror?, ¿cómo mirarlo?

Ambos filmes son animaciones y sin embargo, junto a Georges Didi-Huberman (2012:42), podemos también sugerir que éstas no sólo desean tomar posición sino también podemos pensarlas como imágenes ardientes: porque son «imágenes que arden con lo real», se acercaron

demasiado a la violencia, arden por la intencionalidad que las estructuran, por la urgencia que manifiestan, arden por el incendio del que escaparon y pudieron renacer, arden por su audacia, por su dolor y por su memoria; arden, finalmente, porque hoy son capaces de crear un archivo y de ofrecer testimonio.

Referencias bibliográficas

- AUSTIN, J.L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BARNOUW, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- BRUZZI, S. (2006). *New Documentary*. Abingdon: Routledge.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Arde la imagen*. México: Serieive.
- DOLAR, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- GUERIN, F.; HALLAS, R. (2007). *The Image and The Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London y New York: Wallflower.
- HERMAN, J. (1992). *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books.
- HUGHES, N. (2007). Exhibit 467: Genocide Through a Camera Lens. En Thompson, A. (Ed.), *The Media and the Rwanda Genocide*. London: Pluto Press.
- MORAG, R. (2013). *Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*, London: I. B. Tauris.
- NICHOLS, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- PLANTINGA, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*, 57.
- PRINCE, S. (1996). True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. *Film Quarterly*, 49(3).
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RENOV, M. (1993). Toward a Poetics of Documentary. En Renov, M. (Ed.), *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- ——— (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- RICOEUR, P. (1983). *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Andrés Bello.
- ROUSSO, H. (2002). *The Haunting Past: History, Memory, and Justice in Contemporary France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- WIEVIORKA, A. (2006). *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press.