

EL LARGO VIAJE A CASA

Mariana Freijomil



CONTRA EL OLVIDO

Ofrezco esas imágenes a aquellos que huyeron del tiempo, a quienes escaparon de los jermes rojos, a los que han olvidado o no quieren ver: para que puedan ver, para que vean.

Rithy Panh, *La eliminación*

Podemos definir globalmente la obra de Rithy Panh como un intento de preservación y restauración de la memoria, contra la locura y el genocidio padecido por el pueblo camboyano bajo el régimen de Pol Pot. Sin embargo, *La Imagen perdida* (2013) va un paso más allá, asume un gesto que estaba latente en *S-21 la máquina de matar de los jermes rojos* (2003). En aquella ocasión se adentró en la historia, los mecanismos y procedimientos, del principal centro de tortura del país entre 1975 y 1979, cuyo objetivo era la deshumanización tanto de víctimas como de verdugos, y que conllevaría la muerte de 1,8 millones de personas, prácticamente una cuarta parte de la población del país en aquel entonces.

En ese documental se trabajó el proceso de eliminación de los disidentes desde la palabra, siguiendo los pasos de Claude Lanzman¹. *S-21* reúne a sobrevivientes y guardianes de la antigua prisión, para invocar el horror que se alojó allí, filmando los testimonios, encaramientos y silencios de víctimas y verdugos. El objetivo es sacar a relucir la verdad y reivindicar la memoria de los que allí desaparecieron.

La imagen, al igual que en *Shoah* (1985), se genera desde la ausencia, evocada en el espectador mediante la palabra. En el caso de Panh, dicha evocación crea una necesidad: ir contra el acto de eliminación que suponen las imágenes totalitarias del régimen, que con sus estampas de campesinos trabajadores y sonrientes, borraba las de las montañas de cuerpos en fosas comunes. *S-21 la máquina de matar de los jemeres rojos* se adentra en el terreno de la reconstrucción histórica, a través de testimonios que hablan de una imagen que no tenemos: lo que sucedió entre las paredes del edificio.

Primero se da la recreación pictórica de escenas de las torturas. El pintor Vann Nath, preso allí y álgido del director, puesto que él también es un creador de imágenes, enfrentará los cuadros de sus vivencias al silencio incómodo de los torturadores y las réplicas nerviosas a sus preguntas.

A partir de esa confrontación, los guardianes retoman su antiguo espacio de trabajo y lo vuelven a habitar, reproduciendo diálogos y gestos cotidianos. Sus gestos en el espacio vacío recuperan espectralmente la imagen de un genocidio calculado y metódico que ha dejado cicatrices profundas en el país. El edificio del S-21 lleva latente en sí el pasado sangriento de un pueblo, pero también se ofrece como escenario presente en el que los protagonistas del conflicto dramatizan su experiencia en la cárcel. Mediante el acto de recreación se ofrece una imagen que posibilita la reconciliación desde la memoria consciente de lo vivido: no sólo el escenario habla del pasado desde el silencio contenido, los gestos y los careos de los protagonistas nos lo descubren. El director se ve en la obligación de ofrecernos una imagen de aquello que había sido ocultado sistemáticamente, para que podamos ver y comprender el origen e instrumentalización de una doctrina que llevó al genocidio.

RESTITUIR

Fue mi madre quien me enseñó a leer, porque era necesario pasar por ello. Lo hizo con un alfabeto, naturalmente, pero especialmente con El Pájaro Azul, con La Bella y la Bestia y La Bella de los Cabellos de Oro, con El Pequeño Sastre y Los Músicos de Bremen.

Jacques Prévert, *Infancia*

Rithy Panh busca restituir la memoria de una etapa decisiva en la historia de su país y que a la vez marcó su propia vida. *La imagen perdida* significa un retorno a casa, comprendido como la reconquista de la memoria personal. La bofetada de agua que nos inunda con una ola al inicio de la película indica que se trata de un retorno activo pero también un encuentro abrupto. Para buscar esa imagen perdida del título nos sumergimos en las profundidades de la memoria más íntima, vinculada con la infancia y los recuerdos del realizador:

“Estaba trabajando en un proyecto sobre la fabricación de imágenes totalitarias partiendo de la propaganda de los jemeres rojos pero también poniéndolas en relación con otros regímenes similares. Llevaba ya un año investigando y de repente me di cuenta de que nunca había regresado a la casa de mi infancia feliz, antes de Pol Pot. El impacto fue muy fuerte. La casa ya no estaba pero sí mi espíritu, el de mis padres y mis hermanos muertos, mis sueños”.²

Panh logra articular sus recuerdos desde la reflexión sobre otras imágenes sometidas a la eliminación: las del cine de su país, las de las ejecuciones fotografiadas pero nunca vistas, y las de la cotidianidad real del régimen. Su película alterna las imágenes propagandísti-



cas de Pol Pot con las que recrean, mediante muñecos de barro, la pérdida paulatina de casi todos los miembros de su familia.

El testimonio del director y los documentos de la memoria –películas, fotos, objetos, música- crean una dialéctica entre las imágenes ficcionales, la palabra y los documentos de archivo. Este diálogo a tres bandas niega la aceptación del recuerdo de la vivencia desde la imagen propagandística. La recreación del pasado se presenta de nuevo como un acto de resistencia ante el olvido, y responde a la propaganda totalitaria con lo que esta no permitió ver.

El director se desdobra en una figura de arcilla y retorna a la vida a todos sus seres amados. Opta por no dotar a los muñecos de movimiento: la cámara recorre las figuras inmóviles en escenarios en miniatura, evocando en nosotros la acción mediante el relato que nos proporciona la *voz en off*. Su reconstrucción se basa en mecanismos de representación simbólica que remiten al juego infantil. Cuando el niño juega, son sus palabras y sus manos las que elaboran el relato, en este caso el de su vivencia de la dictadura.

Fruto del encuentro entre el recuerdo de esa etapa y de los documentos históricos se obtiene uno de los hallazgos estéticos de la película: la superposición de imágenes de archivo con las figuras de barro pintado. Este recurso hace dialogar la memoria personal con la de todo un país. El archivo aviva el relato familiar y este cuestiona la imagen dictatorial. Solapar y alternar en el montaje documentos y elementos ficcionales permite dar testimonio de la vivencia, entrar en la imagen histórica para darle otra vida desde el recuerdo.

Este mecanismo también se acciona desde el montaje de las imágenes que filma en la actualidad: no escapan al pasado. Los planos de las hojas de los arrozales temblando al viento dan paso a recreaciones en miniatura del trabajo atroz en los pueblos y los campos de trabajo. La pantalla equivale a la mente del realizador, es un espacio donde la reminiscencia se carea con la imagen oficial. El espacio recreado desde el juego simbólico de las figuras adquiere dimensión temporal. Diferentes capas de tiempo dialogan, se superponen e interrelacionan. Al igual que los recuerdos, se alejan de una linealidad cronológica³.





RESISTENCIA

Tarareaba estribillos rimados aprendidos en la escuela que creía haber olvidado. Imitaba a mi hermano desaparecido. (...) Luego recité mi historia sobre una melodía tradicional. Pensaba en mis hermanos y hermanas. Veía el rostro de mis padres. Murmuraba sus nombres, vivos y humanos. Lloraba. Me temblaban las manos.

Rithy Panh, *La eliminación*

A lo largo de toda la película, la figura de arcilla que representa al director lleva una camiseta colorida, diferenciándose así de las otras que visten el uniforme que realmente llevaban, ropa totalmente negra. Esta decisión no responde únicamente a ayudarnos a identificar su figura. También representa su disconformidad con el entorno, su resistencia a la desaparición como individuo ante el adoctrinamiento. Su propia imagen se niega a dejarse devorar por la barbarie, a perder su nombre y su rostro. Es entonces cuando las imágenes del pasado feliz se mezclan con la suya propia volando sobre la Tierra, donde no llega el jefe del pueblo ni ningún jemer. La resistencia ante la locura se dibuja desde la imaginación.

Hay otras imágenes perdidas en la película, más allá de las que quisieron borrar desde el poder. El director nos las ofrece, y con ellas habla de las cualidades del cine como medio para fabular e imaginar y así, lograr sobrevivir al horror y preservar la identidad.

Al morir su padre y llevarse los aldeanos su cuerpo, la viuda no deja ir ni una sola lágrima. Todo responde a una estrategia para subsistir que va más allá de ocultar los sentimientos. La noche siguiente explica a su hijo el entierro, pero no como fue realmente sino cómo debería haber sido: con todo el respeto y de acuerdo a la vida que tuvo un hombre que se había dedicado en cuerpo y alma a la educación. Imaginar se convierte en una arma capaz de proporcionar los trozos de la historia que jamás fueron

filmados pero también los que debieron ser, los que restituyen justicia. La imagen del entierro soñado, al igual que la de los progenitores del realizador comentando una entrevista de su hijo ya adulto en la televisión, es una imagen que nunca existió pero que debió ser, una capaz de invocar un tiempo hipotético, ficcional, el único capaz de aunar una concepción que vaya más allá del presente, pasado y futuro.

Con este acto no sólo se devuelve la voz a los familiares del director, en tanto que víctimas del régimen, sino que su restitución también se equipara a la de todos y cada uno de los ejecutados en prisión y de los muertos en hospitales o campos. Todos son un rostro y una historia que se ha perdido y piden ser recuperados desde las fosas.

Ante el silencio de la tierra que aún hoy los acoge sólo es necesario un gesto para devolver a la vida a un hombre: moldear el fango y romper ese silencio con la voz del relato que los recuerda o se sobrepone a su desaparición para devolverles su dignidad.

Para mostrar al hombre en toda su soledad, Alberto Giacometti tuvo que meter sus esculturas en cajas de cerillas antes de alargarlas

hacia el cielo, para después hacer que se relacionaran con movimientos insinuados (un pie adelantado, unos dedos señalando un punto en el infinito,...). Panh no necesita agrandar sus figuras, las multiplica y nos las ofrece coralmente, aunque cada una representa individualmente a todos los que se fueron. Es la uniformidad de tamaño lo que las aproxima entre ellas creando una imagen de colectividad. Su habitual frontalidad ante la cámara interpela al espectador pero su apariencia inerte le recuerda la inaccesibilidad al tiempo pasado.

En muchas secuencias de *La imagen perdida*, estos muñecos adoptan el mismo aire que las esbeltas figuras del escultor suizo: cada una de ellas expresa una soledad sólo comprensible desde el mundo de los muertos y pone al espectador ante un espejo. Recordar al que se ha ido permite afirmar lo que hay de él en nosotros pero también tomar consciencia de la brevedad de nuestra propia existencia. El silencio y la serenidad de las pequeñas esculturas de la película nos miran desde el relato que las rescata del olvido y las acompaña hacia la eternidad, como si fueran pequeñas estatuas funerarias egipcias, a la espera de iniciar su viaje al más allá y servir de apoyo al cuerpo ya ausente en esa travesía.



¹ Lanzman, que al enfrentarse a los genocidios de la Segunda Guerra Mundial, concluye que no hay imagen capaz de explicar su historia, dirá "Si hubiese encontrado un filme ya existente —un filme secreto, porque estaba estrictamente prohibida cualquier filmación— rodado por un SS, que mostrase cómo tres mil judíos, hombres, mujeres, niños, morían juntos, asfixiados en una cámara de gas del crematorio II de Auschwitz, si yo hubiera encontrado eso, no solamente no lo hubiera mostrado, sino que lo hubiese destruido". Citado por Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós: Barcelona. pág. 145.

² Entrevista publicada en el suplemento El Cultural, 20 de abril 2014, disponible en <http://www.el-c>

cultural.es/noticias/CINE/6137/Rithy_Panh-No_se_como_dirigir_a_los_actores_en_un_genocidio

³ La memoria se plantea siguiendo un modelo topográfico, se compone fragmentariamente tal y como se ha planteado en el trabajo de Chris Marker o Alain Resnais. Como teoriza Deleuze sobre la obra del segundo: "(...) la pantalla misma es la membrana cerebral donde se enfrentan inmediatamente, directamente el pasado y el futuro, lo interior lo exterior, sin distancia asignable, independientemente de cualquier punto fijo. (...) Las primeras características de la imagen ya no son el espacio y el movimiento, sino la topología y el tiempo." En Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Madrid. Ediciones Paidós. pp.170