

**Imágenes ausentes, perdidas, creadas.
L'ímage manquante y los límites de la representación¹**

**Absent, lost, and created images.
The Missing Picture and the Limits of Representation**

Vicente Sánchez-Biosca*

*Universitat de València

Abstract

The film *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013) hinges on a topic of the images of atrocity that arises from the controversies around the Holocaust: the absence of an appropriate image to embody the extreme violence. The images that deal with the Cambodian genocide perpetrated by the Khmer Rouge between 1975 and 1978 correspond to four categories or modes: perpetrator images, liberator images, witnessing images, and creative images. Rithy Panh takes into consideration those categories when he projects his intimate film. *The Missing Picture* resorts, then, to a non-realistic imagery based on the use of figurines projected into a diorama-like screen accompanied by a hypnotic voiceover. On this backdrop irrupt all pre-existing categories of images just to prove themselves insufficient to capture both the individual and the collective trauma. Through a meticulous analysis of frame composition, editing, voiceover, and their articulation with the previous strategies used to represent the Cambodian genocide, this article sheds light on the limits of any image to represent acts of violence, such as genocide, particularly in the case of Cambodia.

Keywords: Cambodian Genocide, Image and Violence, Rithy Panh, Khmer Rouge

Resumen

El film *L'ímage manquante* (Rithy Panh, 2013) se organiza en torno a un tópico de las imágenes de atrocidades surgido de los debates en torno al Holocausto, a saber: la ausencia de una imagen fidedigna capaz de encarnar la violencia extrema del exterminio. Las imágenes sobre la masacre perpetrada por los Jemeres Rojos entre 1975 y 1978 en Kampuchea Democrática responden a cuatro estrategias o modalidades distintas: de perpetradores, de liberadores, testimoniales y creativas. A este estado de cosas responde Rithy Panh al emprender su film, de cariz intimista. *L'ímage manquante* recurre, así, a una imagería no realista basada en figuras de arcilla proyectadas sobre un diorama para incrustar entre ellas y una *voiceover* hipnótica los modos de imagen fotográfica y cinematográfica anteriores para constatar su insuficiencia y su fracaso, a la vez para la representación colectiva y para la memoria traumática individual. A través de un análisis de composición, montaje, voz y su articulación con la imagería preexistentes, este texto pone en perspectiva la imagen y sus insuficiencias en la representación de todo genocidio o violencia de masas a través del cine para el caso camboyano.

Palabras clave: Genocidio camboyano, Imagen y Violencia, Rithy Panh, Jemeres Rojos

La imagen y su falta: genealogías

En 2013, el cineasta franco-camboyano Rithy Panh dio a la luz un film titulado *L'ímage manquante*. El mero título entraba en resonancia con una tradición, que se remonta a las reflexiones sobre la Shoah, de sospecha, incredulidad o consciencia de la insuficiencia de cualquier imagen para dar cuenta de violencias de masas, genocidios y acontecimientos traumáticos. Es así como Rithy Panh se alineaba en los problemas de

¹ Este texto ha sido concebido en el marco de los Proyectos de investigación "Representaciones contemporáneas de perpetradores de violencias de Masas: conceptos, relatos e imágenes (HAR2017-83519-P) y Prometeo/2020/059. Mi agradecimiento a Rithy Panh y al Bophana Audiovisual Research Center por habernos permitido reproducir los fotogramas de *L'ímage manquante* que acompañan a este texto.

representabilidad del Holocausto, cuyos máxima intensidad polémica coincidió con el impacto del film *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) sobre el derecho y la legitimidad de usar las imágenes de archivo para tal representación; debate que enfrentó hace unos años a influyentes personajes de la vida parisina como el mismo Lanzmann, Jean-Luc Godard y Georges Didi-Huberman, por solo citar algunos nombres.² No es extraño que ese topos de la literatura concentracionaria fuese exportado a genocidios posteriores del s. XX (Indonesia, Bosnia, Ruanda, Camboya) o incluso se remontase retrospectivamente a acontecimientos anteriores, no solo el armenio (1915), sino incluso previos al advenimiento del dispositivo fotográfico.³ Por otra parte, Rithy Panh, cuyo objeto era el genocidio camboyano (abril de 1975-enero de 1979), introducía también una dimensión íntima, a saber: la sensación, desde su óptica particular como superviviente y cineasta, de que toda imagen que pudiese ser evocada resultaría vacua y traicionaría la experiencia vivida: en otras palabras, su necesidad de recordar colisionaba con lo que podríamos denominar *imágenes socializadas*, las cuales habían sido invocadas por documentales y ficciones, fotografías y museos para hacer figurable (el término 'darstellbar' procede de Freud) la obra criminal de los Jemeres Rojos. Desde la perspectiva del cineasta, una imagen, la crucial, había dejado un hueco definitivo o, más exactamente, constitutivo.

Sin embargo, algo extraño había en esta apelación del cineasta a la ausencia de una imagen plena, pues Panh, a diferencia de la constancia de un cortocircuito en la representación planteada por los estudiosos de la Shoah, había dedicado titánicos esfuerzos en toda su filmografía a buscar imágenes que diesen forma a un genocidio olvidado, elidido o denegado. En 1989, *Site 2* mostraba el mayor campo de refugiados ubicados en la frontera tailandesa con Camboya, expuesto todavía a las incursiones de los Jemeres Rojos parapetados en la jungla y reconocidos por la comunidad internacional. En 1992, con motivo de la llegada del príncipe Sihanouk al país como consecuencia de los acuerdos de paz de París del año anterior, realizó *Cambodge, entre guerre et paix*. En 1996, se inspiró en el descubrimiento por la periodista norteamericana Elizabeth Becker de la figura de una joven enamorada de un monje budista convertido en cuadro del partido que fue torturada en S-21 para realizar un film basado en sus cartas de amor (*Bophana: une tragédie cambodjienne*). En 2000, con *La terre des âmes errantes*, registraba un episodio revelador en su banalidad de la modernización del país: el trazado de un cable de fibra óptica por parte de la empresa Alcatel que, sin pretenderlo, abría el pasado traumático de una tierra sembrada de cadáveres, mutilaciones y vidas rotas. Poco más tarde, buscaba la voz y el cuerpo de los perpetradores para escenificar, mediante un re-enactment en el museo de Tuol Sleng, los crímenes mayores del régimen en materia de represión: *S-21. La machine de mort khmère rouge* (2003). Aprobada la creación de las *Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia* (ECCC), entrevistó a su primer acusado, el director del S-21, Duch (Kaing Guek Eav), que se hallaba a la espera de su juicio: *Duch: le maître des forges de l'enfer*, 2011. En suma, cuando *L'image manquante* procede a un cambio de registro hacia lo íntimo, el eco de todas las imágenes anteriores, así como de los actos de memoria que las acompañan perviven.⁴

² Esta larga polémica es resumida en lo fundamental por uno de sus autores (Didi-Huberman 2004).

³ Véase una perspectiva más retrospectiva en Burucúa y Kwiatkowski (2014).

⁴ En realidad, los films más originales de Rithy Panh (sobre todo, *S-21: la machine de mort khmère rouge*), al estimular un *re-enactment* de los actores en los escenarios del crimen producen documentos sobre las acciones, las palabras, las voces y los cuerpos, que con posterioridad serán utilizados como fuente primaria, ya que las genuinas del tiempo del genocidio faltan. Así, por ejemplo, en su film sobre Duch, Panh proyecta fragmentos de ese film a su entrevistado con el objeto de cerrar el paso de las evasivas de su interlocutor y constreñirle a responder a las acusaciones sobre su persona.

A tenor de estos esfuerzos previos que se acompañan de imágenes de archivo recurrentes, no parece razonable sostener que Rithy Panh hubiese buscado cobijo en el tópico de la irrepresentabilidad. ¿Por qué entonces su apelación a la insuficiencia visual irrumpe con tal virulencia después de haber lidiado con imágenes de archivo, recreaciones, entrevistas con verdugos y víctimas, haber recorrido las escenas del crimen y los lugares del trauma y fijado en ellas los movimientos evocadores de cuerpos sufrientes y criminales?

Lo íntimo y lo colectivo se dan cita en *L'image manquante*, es decir, que, si bien el tono del film es intimista, casi un susurro poco más audible que una voz interior para buscar un respaldo en el espectador, no es menos cierto que Rithy Panh busca un extrañamiento de la figuración a partir de modelos de imagen más originales a los que incorporar clásicas imágenes de archivo. La idea ya fue puesta de relieve por uno de los académicos clave del documental, Bill Nichols, en su célebre *Introduction to Documentary*, al datar de los años 1970 la tendencia a sustituir las representaciones del mundo histórico por parte de expertos e historiadores por experiencias subjetivas (2001, p.51). Al filo de su cincuentenario, el cineasta recoge imágenes en calidad de huellas, afectos y relatos de su vida para inscribirlas en el contexto que tantas veces abordó con anterioridad desde ámbitos más generales. Pero hay algo más decisivo. *L'image manquante* tiene como detonante el *agon* de 300 horas de confrontación con Duch, la larga exposición a su palabra engañosa e inteligente, sus gestos cargados de pasado, su capacidad envolvente en las cortas distancias, como maestro que fue de interrogadores. Ese brillante profesor de matemáticas capaz de controlar sus emociones, capaz de pedir perdón a las víctimas, colaborar con el tribunal que había de juzgarlo en la reconstrucción de los hechos y, sin embargo, especular con la verdad negando evidencias, fue un difícil adversario y a la fuerza colaborador en una entrevista prolongada que dejó sumido al cineasta en la angustia. La respuesta del cineasta a esta dura exposición vendría expresada a través de un díptico: la obra literaria *L'élimination*, escrita en colaboración con Christophe Bataille, que en el fondo era un diario íntimo del rodaje del film sobre Duch y de la crisis interior que aquel provocó y el film *L'image manquante*, en el que, más allá o más acá del verdugo, serviría al cineasta para replegarse sobre sí mismo, sin perder el horizonte de la historia, y perseguir desesperadamente la comprensión del espectador. Su estrecho colaborador Christophe Bataille lo declaró más tarde en estos términos:

"Fui comprendiendo poco a poco que [Rithy Panh] se hallaba en peligro de muerte. Que Duch lo había arrastrado a territorios mortales. Después de la prueba que supuso el rodaje de *Duch, le maître des forges de l'enfer*, el proyecto de este libro era una manera de forjarse de nuevo una identidad" (Bataille 2013).

Por tanto, cuando Rithy Panh realiza *L'image manquante* las reverberaciones de todas las imágenes evocadas en sus films anteriores no solo están latentes, sino que, a pesar de haberse mostrado insatisfactorias, retornarán en parte en el nuevo film, aunque ahora van a incorporarse a la nueva tentativa de hallar un camino distinto, no contradictorio con el que representa su iniciativa de creación del centro *Bophana* destinado a enseñar a las jóvenes generaciones de camboyanos a apropiarse de la historia de su país, incluidas las imágenes del período de Kampuchea Democrática. *L'image manquante* constituirá, a nuestro juicio, una obra catártica, redentora, en busca de una imagen a través de la selva de otras imágenes que son falsas apariencias. Que dicha imagen no sea hallada, que no exista, no puede sorprender. La certeza

estaba a principio del camino, pero este debía ser recorrido: en el viaje está la relectura de las imágenes, la creación de otras y, sobre todo, la puesta en relación de unas con otras.

Modos de la imagen en la 'imagen perdida'

A lo largo de casi 35 años, las imágenes llamadas a representar el genocidio camboyano procedían en alto porcentaje del centro de detención, tortura y ejecución denominado S-21, dado que sus responsables habían dejado a su huida un ingente material documental sin destruir y que, además de un film rodado por los liberadores, numerosos visitantes conducidos al recinto por las autoridades vietnamitas triunfantes produjeron a su vez material visual en lo que pronto pasó a ser un museo. Aun cuando excavaciones e investigaciones arrojaron luz sobre 196 otros centros de ejecución y prisiones esparcidos por todo el país, S.21 había recibido del régimen la misión insustituible de servir de centro neurálgico de la represión contra los enemigos del partido y la revolución, recibía órdenes directas del *Angkar* (el nombre que recibía la Organización de los dirigentes, una entidad casi mística) y el ministro Son Sen y, más tarde, Nuon Chea se hallaban en conexión constante con el jefe de la prisión. Dado que la persecución del enemigo interno era fundamental en un régimen aislado del mundo (con la excepción de la República Popular China) y preso de la paranoia conspirativa, su minuciosa documentación era garantía de la supervivencia del régimen.

Entre todo este material y atendiendo a su régimen de visibilidad (es decir, la relación de la mirada que funda las imágenes en relación con su contenido), las imágenes que documentan o representan el genocidio camboyano pueden clasificarse en cuatro géneros. El primero de ellos está formado por las *imágenes de perpetradores* (Hirsch 2001; Sánchez-Biosca 2019), es decir, aquellas producidas por el régimen y destinadas a señalar a sus enemigos para su destrucción; las más importantes de estas son las fotografías "à la Bertillon" de frente y perfil "robadas" a los prisioneros para incorporarlas a las fichas denominadas *biografías*, y, en segundo lugar, las más selectivas tomas periciales de cadáveres de enemigos ejecutados, las cuales eran exigidas por los dirigentes para tener constancia de su muerte y de la imposibilidad de venganza.⁵ En segundo lugar, las *imágenes de liberadores* están formadas por aquellos operadores y fotógrafos vietnamitas que acompañaron a las tropas que liberaron Phnom Penh a comienzos de enero de 1979. Fueron ellos quienes descubrieron las huellas de la criminalidad alcanzada por el régimen recién derrocado y fueron también ellos, junto con sus aliados pro-soviéticos y de Alemania del Este, quienes las difundieron por el mundo. En tercer lugar, las *imágenes-pruebas secundarias* tomadas por reporteros (fotógrafos y cineastas) que testimoniaban ya a cierta distancia de los hechos enarbolando la defensa de los derechos humanos para poner en marcha planes sanitarios y de nutrición infantil en una zona abandonada por la comunidad internacional. Estas gentes visitaron y registraron los lugares del crimen *post facto* cuando un lapso de tiempo cada vez mayor había transcurrido y dejado su huella, si bien la estrategia vietnamita de construir un museo basado en el shock visual y la preferencia por dejar intactos la mayor cantidad de elementos contribuyó a lograr que las visitas tuvieran algo de trauma vicario que las imágenes de los visitantes podían recoger en sus imágenes.

⁵ En torno al sistema de fichaje, la bibliografía es muy extensa. Retengamos el clásico libro de David Chandler (1999). Los más específicos, centrados en la creación del archivo de detenidos, Michelle Caswell (2014), Michelle Q. Hamers (2011), Sánchez-Biosca (2017).

Por último, una serie de lienzos que el pintor y superviviente Vann Nath comenzó a elaborar por encargo de los nuevos responsables del centro en un taller de la antigua prisión a partir de noviembre de 1979 para ser exhibidos en el futuro museo representaron escenas de violencia, tortura y represión acontecidas en la prisión y sus dependencias, desde el transporte de prisioneros con los ojos vendados hasta su vida cotidiana plagada de torturas que concluía con las ejecuciones en los *killing fields* de Choeung Ek.⁶

Estas cuatro modalidades de imágenes son documentos valiosísimos para el historiador y cualquier reconstrucción histórica está obligada a considerarlos. No obstante, todos ellos resultan, a su modo, insuficientes y sospechosos. Las fotografías de perpetradores registran a un enemigo que lo es desde el momento en que su huella fotográfica es incorporada a una ficha. Documentar era para los responsables de la represión un acto de violencia y estas imágenes se encuentran impregnadas de la mirada y función que le asignaba el dispositivo de aniquilamiento. Si consideramos que este archivo, del que se conservan más de 5000 unidades, no tenía como objeto el inicio de un proceso judicial, sino un itinerario de destrucción (interrogatorios, confesión, delación, nuevas detenciones y ejecución del prisionero), queda claro que la mirada y su fijación en soporte fotoquímico era una condena en sí misma.⁷ Estas imágenes documentan, en primer lugar, la lógica de la maquinaria de observación y fichaje del enemigo; en segundo, el brevísimo instante en el que un prisionero transportado al centro con los ojos vendados era deslumbrado por un fognazo y respondía (mecánica o voluntariamente) con un gesto facial al dispositivo que inmortalizaba su imagen para proceder a destruirlo físicamente después. Preciosa información, sin lugar a dudas, pero no menos ambigua.

El segundo género de imágenes, las de liberadores, tiene por su parte la virtud de haber sido captadas sin preparación. Sin embargo, si reconstruimos el contexto del descubrimiento de S-21, hay poca duda de que los vietnamitas, cuya legitimidad quedaba incrementada en relación directamente proporcional a la magnitud de las atrocidades cometidas por los Jemeres Rojos, trataron de presentar las imágenes enfatizando los detalles macabros y repulsivo para la visión. A ello cabría añadir que la filmación hubo de ser preparada tras el descubrimiento de los lugares el día 10 de enero de 1979, pues el recinto resultaba impracticable debido al desorden y la pudibundez de los cadáveres. El fotógrafo Dinh Fong y el cineasta Ho Van Thay tomaron sus imágenes en un lugar ensangrentado, pestilente, con cadáveres en estado de putrefacción todavía encadenados a las camas metálicas en las que habían sido torturados y careciendo de un conocimiento pleno de la topografía de la prisión. El estado en que se encuentra el material premontado por los vietnamitas expresa la forma de reportaje que pretendieron darle: un travelling hacia delante introduce al espectador en el recinto a través de la verja guiado por el reportero y, minutos después, una inversión de dicho travelling para abandonarlo. Dicho en pocas palabras, la estructura del fragmento hubo de ser el resultado de un trabajo previo de reconocimiento y un cierto plan de rodaje (Sánchez-Biosca 2020).

El tercer género de imágenes es bastante más ambiguo y heterogéneo: por una parte, se sostiene en la mirada testimonial del observador; por otra y sin embargo, en los primeros tiempos tras la caída de los Jemeres Rojos (especialmente en 1979 y 1980), el terreno camboyano está minado: las Naciones Unidas todavía defienden la legitimidad del régimen criminal de los Jemeres Rojos y condenan la ocupación vietnamita, de modo que los visitantes admitidos o invitados por el régimen, o bien se cuentan entre los alineados (Cuba, República Democrática Alemana, URSS y sus satélites), o bien se sienten inclinados, por

⁶ Véanse a este respecto las memorias de Vann Nath (1998) y, sobre él, AAVV (2013).

⁷ Nic Dunlop considerará estas fotografías una suerte de 'trial by camera' (2006, p.148).

razones políticas o humanitarias, a defender la legitimidad (o inevitabilidad, como mal menor) de los nuevos gobernantes, por lo que siguen las líneas maestras, en distintos grados, de su interpretación. Por último, las pinturas de Vann Nath son reconstrucciones en estilo *naïf* de escenas que el pintor padeció, junto a otras que contempló y otras, por último, que le fueron narradas por otros supervivientes, pues Nath había estado confinado en uno de los talleres del edificio central durante su presidio. Aunque convertidos en documentos de enorme valor, estas representaciones deben ser consideradas iconografía testimonial primaria y, en algunos casos, indirecta. Efectivamente, la obra nace de su conocimiento y experiencia y fue confeccionada mediante una inmersión en ese mismo lugar, ya que Nath podía inspirarse en celdas, pasillos, patios, etc. con total libertad para colmar aquello que hubiese escapado a su recuerdo. Ahora bien, conferirles un estatuto transparente y pretender su correspondencia literal con lo sucedido sería una exageración inadmisibile.

En suma, aun cuando estos cuatro géneros de imágenes constituyen documentos insustituibles, ante todos ellos debe instalarse la sospecha respecto a su literalidad, de manera que han de ser analizadas críticamente. Es material visual de naturaleza indicial, sesgado o limitado por sus propias condiciones de enunciación y de perspectiva, como sucede, a fin de cuentas, con cualquier imagen. Pues bien, este es el telón de fondo sobre el que opera Rithy Panh y sobre cuyo conocimiento y uso prolongado desemboca en la hipótesis de esa imagen ausente que da origen a su film: un itinerario donde las demás imágenes se entrecruzan y combinan con las creadas *ad hoc* para dar impulso al itinerario narrativo. Así, *L'image manquante* busca imágenes en las que el sujeto pueda reconocerse. ¿Cuál es l'image manquante en *L'image manquante*?

La expresión sugiere una respuesta material que es, en realidad, una pista falsa: una imagen que yacería en un fondo de archivo capaz de dar sentido a todas las demás. Sin embargo, "image manquante" debería ser entendida, a nuestro juicio, en el sentido de la expresión "chañon manquant" (eslabón perdido), es decir, el eslabón que falta en una cadena evolutiva y que completa un proceso genealógico, como en el caso de la teoría de Darwin sobre la evolución de las especies. En el terreno del discurso visual una imagen que falta acarrea siempre una falla en la cadena de dicho discurso, interrumpiéndolo y tornando inconsecuentes -por deficiente causalismo- las existentes. Así, si aquella cobra sentido en su sucesión y desplazamiento, la ausencia producirá un cortocircuito: algo se quiebra en la sucesión e impide la consumación del sentido. El resultado de tal falta supone, dado el tema del film, un corte también en la historia-iconografía del país, una suspensión de la memoria generacional y una imposibilidad de aferrarse a esos lugares de memoria que son las fotos y los films. En suma, una imagen no falta porque otras no pueden acudir al rescate y sustituirla; falta porque no se la reconoce. Y es aquí donde el intimismo del film cobra todo su sentido: es el narrador quien percibe y siente esa carencia que es, como toda carencia, constitutiva. Tal vez sea de alguna ayuda seguir de cerca las preguntas retóricas que el cineasta formula desde el interior del film: ¿es la imagen ausente aquella del perpetrador jemer rojo que, según asegura la *voice over*, fotografió o filmó ejecuciones?; ¿es la imagen de la infancia perdida tras la evacuación de Phnom Penh, aquella que tornaría imposible la reconstrucción de un hogar? O, acaso, ¿es la que da vida a algunas escenas vividas bajo una luz infernal, surrealista y siniestra, que le fueron hurtadas al sujeto y este es incapaz de incorporar a su memoria, como la muerte de su padre, de su madre o de sus hermanos? Lo relevante no es tanto la identificación concreta de la falta cuanto la perspectiva desde la cual la conciencia la siente como tal cuando trata de pensarse en la historia y reconstruir su biografía. *L'image manquante* constituye en este sentido una búsqueda, recreación y tentativa de ordenamiento de imágenes de diversa procedencia e índole

que atormentan al sujeto que las evoca, invoca o trata de expulsar de sí. Por eso, este film-recuento y articulación de recuerdos compuestos desde la madurez se convierte en un esfuerzo de reconocimiento de la identidad (psíquica e histórica a la vez) a través de una jungla de imágenes furtivas, indelebles pero inconsistentes, traumáticas pero irrepresentables, sobre las que se erige un sujeto vulnerable y fragilizado. Mas también es una denodada batalla por dar forma material a aquellas imágenes que no acuden a la cita o viven en el interior de la mente sin forma ni textura precisas. La primera forma de dar forma a una imagen que falta es con el auxilio de otras imágenes. Tal vez por ello Rithy Panh recurre a una forma a la vez infantil y desdramatizada de la figuración, al construir sus escenarios a modo de diorama en cuyo interior las figurillas de arcilla diseñadas por Sarith Mang intervienen: estáticas y desprovistas de animación, lo que les otorga cierto efecto de distanciamiento ante las situaciones dramáticas en las que intervienen, pero también superpuestas con la vivacidad de sus colores a otras imágenes de archivo. Entremos, pues, en detalles.

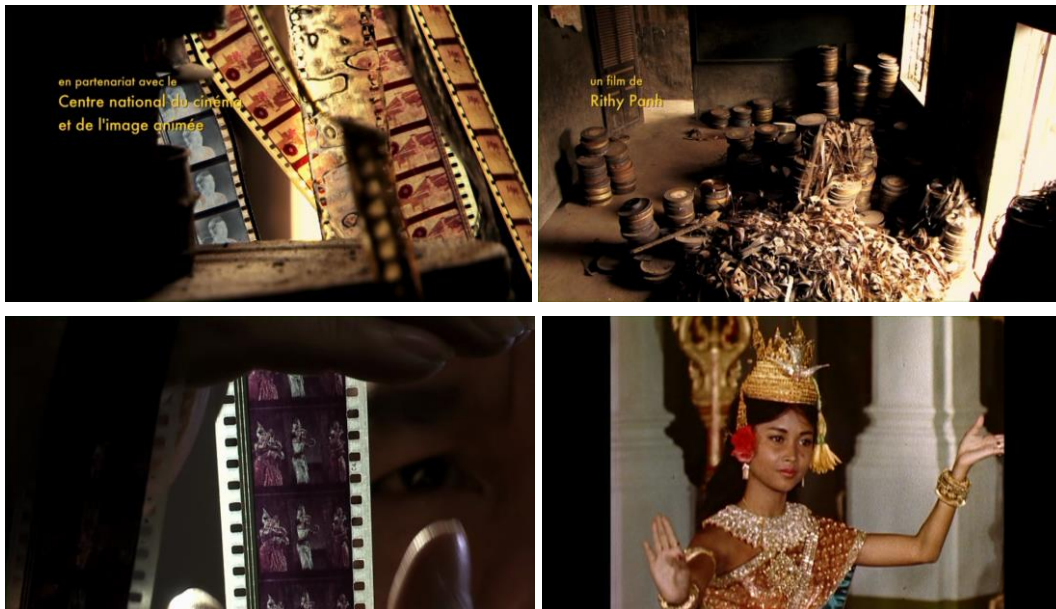
La memoria en forma de materia

El film arranca entre bobinas oxidadas de celuloide abandonadas en el depósito de un archivo cinematográfico. Es esta una materia casi impenetrable e ilegible, puro vestigio, pues, aunque esos nitratos se encuentren al alcance de la mano, el soporte químico parece tan deteriorado como si se tratase de féretros de gentes desaparecidas o destruidas. Es como una metáfora de la memoria de un país que extravió sus recuerdos. Una parte de esas bobinas, quizá la más importante, proceda del "antiguo régimen" del príncipe Sihanouk, incluso es posible que se remonte al período colonial francés; otra quizá contenga filmaciones de la Kampuchea Democrática de los Jemeres Rojos (1975-1979), films de propaganda realizados con el apoyo de los asesores chino. En suma, su arco va de la prehistoria de la catástrofe hasta su plenitud. Sobre estos artefactos, una mano humana hace correr el rollo de celuloide y, como efecto mágico, surge deslumbrante la colorida imagen de una bailarina vestida según la tradición de la danza Apsara. Su belleza queda realzada por los sutiles movimientos de sus manos. No es casual que este fragmento pertenezca al film *Apsara*, dirigido precisamente por el polifacético y omnipresente príncipe Norodom Sihanouk y protagonizado por su propia hija Bopha Devi. Tal vez recuperando esta escena Rithy Panh ha deseado rendir homenaje a la atmósfera cosmopolita, delicada y cultivada del Phnom Penh en que se crio, cuya máxima expresión, síntesis de sutileza y tradición, sería el ballet nacional. Este fragmento condensa todos los misterios que rodean a una imagen: su muerte prematura, su fulgurante resurrección cuando una mirada humana la resucita, su condición objetual y matérica abandonada, su papel en una fantasía tradicional cuyos orígenes se hunden en la vida de un pueblo, aunando arte y etnografía, trascendencia y belleza. El uso del *ralenti* confiere a este plano una condición casi irreal, como si se tratase de la epifanía de un mundo sepultado en el olvido, distante y por eso aureolado de magia.⁸ Esta asociación entre la imagen evocada y la reliquia o el fetiche acompañará diversos fragmentos del film: los ojos del cineasta se estrellarán hipnotizados ante fragmentos de celuloide que sus propios dedos manosean, antes de que las sombras cobren vida gracias a su voluntad. Un cineasta que rebusca en los cobertizos de su país,

⁸ Rachel Hughes (2003) llamó la atención hace tiempo sobre la condición de artefactos de muchos los instrumentos de memoria, incluidas las fotografías.

que persigue destellos en sus imágenes, no puede ser ajeno a la fisicidad de este material; fisicidad que aquí es indiscernible de su fragilidad.

Fotogramas 1.1., 1.2., 1.3., 1.4



Sigue a estos planos un extrañísimo y casi ilegible filmado por el cineasta: las aguas del mar se abalanzan contra la cámara, como si el sujeto que observa desde la lente se hallase zambullido en esas aguas verde azulado, carente de perspectiva, incapaz de alcanzar la superficie y a punto de sucumbir al naufragio. Las connotaciones son ambiguas *per se*, pero en sus entrevistas el cineasta se refiere a estos planos como una expresión de la ansiedad que lo asfixia, una explosión de los sentidos que resulta a la vez cegadora y angustiosa y que, merced a la crisis provocada por su prolongado encuentro con Duch citado más arriba, pudo alcanzar un punto álgido en este tiempo (Bradshaw 2015). Cualquiera que sea su interpretación, de lo que no cabe duda es de que estos planos nos colocan en las antípodas de los anteriores: son imágenes incontrollables, invasivas, no domesticadas por el encuadre ni su caudal de luz limitado por el dispositivo ni por el foco de la cámara. Sucede como si el dispositivo se hubiese disuelto y el ojo colisionase contra una masa informe de agua y luz. Es ahí donde la voz del narrador comienza su confesión (interpretada por la voz del actor y dramaturgo Randal Douc) acudiendo en nuestro auxilio y sugiriendo el recorrido del film a partir de ese “nel mezzo del camin de nostra vita” en que se dan cita el retorno de la infancia, la experiencia acumulada, articulada o no, y la sucesión de las pérdidas.⁹ En cuatro ocasiones, estos planos puntuarán el relato, siempre ubicándose en momentos estratégicos. Tanto es así que estas olas invadiendo el objetivo de la cámara, en su condición de imagen del presente, concluirán el film.

Puesto que las imágenes contenidas en esos marcos resultan insuficientes, Rithy Panh recurre a otras, fabricándolas o creándolas, esperando de ellas que capten algo de esa experiencia que escapa a la representación. La primera escena es la que podría denominarse *la creación del hombre* e ilustra el recurso más original del film: unas figurillas de arcilla talladas manualmente por el artista Sarith Mang, a las que

⁹ Lior Zylberman (2014, p.104) atribuye a esta voz su condición íntima que asimila a una plegaria o a una confesión.

aludimos más arriba. “Avec de la terre et de l’eau, avec les morts, les rizières, avec des mains vivantes, on fait un homme. Il suffit de pas grand-chose. Il suffit de vouloir” (Panh & Bataille 2013, p.10). El acto realizado por esas manos que tallan la arcilla queda apresado en el detalle de una de esas figurillas antes de que le sea insuflada la vida. Este ritual recuerda el acto divino sobre el Adán primigenio, pero también puede aludir al alma que vive en esas figuras de acuerdo con el budismo. Después de la forma, el color: el elegante, aunque sobrio, traje con camisa blanca y corbata negra. Es un acto sencillo, pero misterioso y sublime, pues, desde el momento en que esa figura está completa, la vida lo anima: la figurilla encarna a su padre. Mediante este acto de creación, Rithy Panh ofrece una secuencia invertida de la catástrofe: ese padre cuya vida fue arrebatada por los Jemeres Rojos retorna a ella por obra de su hijo, quien desearía abrazarlo tan pronto como lo ve resurgir del abismo. Es un icono tocado por la gracia. A partir de su incorporación a un pequeño escenario irrumpen en esta forma de pequeños decorados y como por encanto, las escenas de la infancia en el Phnom Penh de los años sesenta. El decorado que da cobertura a estas escenas fue diseñado y construido a pequeña escala en un tamaño de 2 x 2 m y rodado mediante un diorama en sesiones nocturnas a fin de preservar la homogeneidad de la luz artificial que bañaba las escenas de un ambiente íntimo, tal y como aparece mientras desfilan los títulos de créditos finales. Es una atmósfera envolvente que encarna el recuerdo vívido, olfativo y visual, de su ciudad. Diríase una reconstrucción del recuerdo que conserva ya destruido para siempre: la ciudad evacuada, la casa familiar abandonada y más tarde convertida en karaoke, luego en prostíbulo y totalmente irreconocible. Son decorados que aúnan la calidez con un efecto de distanciamiento -se dijo brechtiano- que nace del estatismo de las figuras de arcilla, cuya expresión es imperturbable ante las diferentes situaciones representadas. Esa ausencia de expresividad permite al espectador aportar la dosis necesaria de intensidad emotiva acompasado por la voz íntima.¹⁰ Estos menudos espacios acompañarán el film, pero sus imágenes pronto darán paso a un *collage* marcado por las imágenes de archivo, una amenaza que planea sobre la intimidad del hogar.

La atmósfera se resquebraja por la sacudida de dicho metraje documental, que, precedidas por el sonido de bombardeos, constituyen una premonición del dolor: apenas unos planos, imágenes socializadas de la historia que connotan la aflicción, la destrucción de la belleza, la lectura y el juego familiar y la cultura. Su marca es el golpe de Estado del general Lon Nol y el desencadenamiento de la guerra civil: “Puis, la guerre est venue” –recuerda el narrador–. (...). “Il y a tant d’images qui passent, repassent dans le monde, qu’on croit posséder parce qu’on les a vues...” (Panh y Bataille, 2013, p.11-12). Esas imágenes, que cubren el período comprendido entre el estallido de la guerra en 1970 y la toma de la capital por las tropas revolucionarias el 17 de abril de 1975, ya habían sido utilizadas por Rithy Panh en varias de sus películas anteriores, como si el cineasta, a pesar de tener acceso a centenares de planos, tratase de hacer de algunas de ellas la cristalización, el canon, a fuerza de repetición y efecto de reconocimiento. Esas imágenes, sin embargo, aparecen transmutadas, extrañadas, mediante un *ralenti* que las torna amenazantes, casi latentes. En todo caso, las imágenes de archivo utilizadas en el film tienen procedencias bien distintas: unas han sido tomadas de noticiarios y captan instantes de sufrimiento; otras, la mayoría, son las imágenes plenas de la revolución, puestas en escena por los nuevos dirigentes con la asistencia de sus asesores chinos, las cuales exhiben disciplinadas masas, amenazantes con sus compulsivos puños alzados, aplausos inextinguibles, escuelas de formación comunista y cultivo de los arrozales o granjas modelo. Estos films de propaganda

¹⁰ Manohla Dargis (2014) fue la primera en hablar de *distanciamiento brechtiano* comparando este recurso con el de las *barbies* que representan la muerte del cantante protagonista en *Superstar: The Karen Carpenter Story* (Todd Haynes, 1988).

serán a menudo intervenidos mediante un filtro, tan sencillo técnicamente como eficaz: la sobreimpresión de una o varias de las figurillas sobre su telón de fondo. De este modo, la imagen que ha servido para identificar el periodo y el acontecimiento es atravesada por la subjetividad del cineasta que se afana en recordar a través del tamiz infantil. Tales *imágenes-collage* son, por demás, dispares: la primera de las que introducimos proyecta la severidad de un jemer rojo vigilante sobre un fondo de archivo que alude a la llegada de los guerrilleros revolucionarios a la capital; la siguiente sobrescribe en un plano de propaganda que celebra la construcción de un gigantesco pantano la figurilla del operador cinematográfico que pudo haber rodado esta espectacular coreografía; la última encarna el espanto que este mismo decorado provoca en la figura con camisa floreada con que Rithy Panh se representa a sí mismo en el film.

Fotogramas 2.1., 2.2., 2.3.



En realidad, la búsqueda de recursos de mayor abstracción visual para representar lo que de extrañeza tiene el trauma tiene precedentes en la representación del cómic y cinematográfica que apelan a la animación. Valga como ejemplo *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), un film que utiliza la animación para representar lo que Raya Morag (2013) denominó "trauma de los perpetradores", aquí puesto en escena en la forma de la amnesia total que acompaña al trauma de un soldado israelí que estuvo de servicio mientras se perpetraron las matanzas de palestinos en los campos de refugiados de Sabra y Chatila en guerra del Líbano (1982). Pero, a fin de cuentas, el recurso al extrañamiento antinaturalista del cómic se remonta a la ya clásica obra de Art Spiegelman, *Maus*, cuya primera edición data de 1980 (Huysen 2000). Ahora bien, en su film Rithy Panh rechaza precisamente el uso de la animación y el movimiento, inclinándose por la creación de cuadros estáticos en los que los personajes, por su naturaleza de figuritas, son ajenos a la expresión de

sentimientos, es decir, que posan para cada escena con la misma gestualidad que les fue asignada al principio (Panh 2013).

Merece la pena analizar con más detalle la elaboración de algunos episodios clave del film dedicando atención al papel desempeñado por la composición, el montaje y la *voice over*. Tres escenas proponemos, pues entre ellas condensan la poética de Rithy Panh respecto a la representación memorística del trauma individual y colectivo: la primera representa la muerte por autoabandono del padre del protagonista, la cual proyecta sobre su hijo un indescifrable sentimiento de confusión y reproche; la segunda relata el fallecimiento de una niña ante la mirada paralizada del protagonista; la última encarna la imagen compulsiva de un enterramiento en una fosa común a cuyo pie trabajó el adolescente protagonista. Aunque todas ellas afrontan los límites de la representación, los recursos empleados para su puesta en imágenes convocan estrategias creativas diferentes en cada caso.

La muerte del padre

Ese hombre a cuyo nacimiento-creación asistimos en los umbrales del film había de desfallecer primero en ánimo y voluntad para dejarse morir después. Un hombre ilustrado, formado como maestro, más tarde empleado del Ministerio de Educación Nacional, ataviado con su respetable indumentaria, había de ser para los Jemeres Rojos el típico producto de lo que los dirigentes maoístas denominaron el "nuevo pueblo", una clase social media, ilustrada y urbanita, que arrastraba todos los defectos del capitalismo y condenada a la reeducación o, con más probabilidad, al exterminio.¹¹ No era, pues, de sorprender que la deportación de la capital a una comuna rural, las extenuantes jornadas de trabajo esclavo, el hambre y la humillación a que el hombre fue sometido por los responsables del partido obrasen un desánimo al tiempo que su decadencia física se acentuaba, cayendo en una suerte de abandono que lo convertiría en una sombra indolente, incapaz de sobreponerse a su destino trazado. Solo un gesto de dignidad lo trascenderá, pero entrañará su suicidio: su afirmación humana y la consiguiente decisión de no alimentarse con comida para animales; la declaración, en suma, de permanecer siendo un hombre aun si eso acarrea su desaparición. El padre se deja, pues, morir ante los ojos estupefactos de un niño de 13 años, incapaz de entender por qué su padre amado abandona a su familia a aquellos hombres de negro que eran los asesinos. En su texto autobiográfico *L'élimination*, muchos de cuyos episodios tienen su encarnación en el *L'image manquante*, recuerda Rithy Panh su prevención a cruzarse con su padre en aquellos aciagos días, expresión física de un reproche impreciso (Panh y Bataille 2011, p.129-130).

Dar un enterramiento digno a ese hombre, subproducto de la civilización del pasado, resultaba inconcebible en el contexto revolucionario de un campo de trabajo. Los enemigos del *Angkar* morían (de hambre, extenuación o ejecutados) sin derechos, sus cuerpos no eran entregados a la familia, pues no le pertenecían a ella, sino a la *Organización*. A ningún ceremonial tenían derecho. De ahí que la esposa del difunto y madre del joven ofreciese al atónito hijo un relato sobre el modo digno en que un educador había de haber sido despedido por sus colegas en la sociedad en la que fueron criados. Se trata de un relato virtual, pues jamás lo narrado ocurrió. A pesar de ello, las palabras se adhirieron al recuerdo del joven huérfano con la vivacidad de un acontecimiento real. La palabra de la madre ejerce, pues, un poder curativo, pues trasciende la

¹¹ Véase, entre la vasta bibliografía, Kiernan (1996), Locard (2013).

sórdida realidad y la redime en un *acto performativo* que permanecerá en la imaginación del muchacho hasta que muchos años más tarde este le de forma escrita y cinematográfica. Este "enterrement de mots", como Rithy Panh lo denomina, se prolonga durante toda la noche y, convertido en imágenes interiores, sale de su escondrijo para sernos entregado a nosotros, espectadores (Pahn y Bataille, 2011, p.131). Rithy Panh reconstruye las escenas de agonía y muerte mediante el estatismo de los cuadros de figurillas que es imperativo en su film. A continuación, los enterradores parten con el cuerpo del difunto y una disolvenca sobre el mismo decorado señala la desaparición, el campo vacío y connota la muerte. Por fin, una imagen espectral, fuera de foco, proyecta alargadas figuras en procesión mortuoria sobre el fondo para, acto seguido y tras corregir el foco, presentarlas nítidas y vestidas de blanco, como total inversión del atuendo impuesto por los jemeres rojos, ese negro impersonal de los llamados *pijamas* que la población estaba obligada a vestir. En este plano, el difunto se encuentra ausente, mas los ceremoniosos enterradores parecen haber recobrado su apariencia humana en el momento de entregarse al acto ritual. Nadie pudo ver esa imagen ni la anterior porque sencillamente jamás existieron. Fueron *concebidas* en palabras por el relato piadoso de la madre, transformadas en iconos mentales en la memoria del hijo, talladas las figuras que daban forma a sus protagonistas por Sarith Mang y filmadas, por último, por Rithy Panh para su obra. Así pues, aun cuando la invocación del relato no borra la despiadada muerte ni el impersonal entierro, la recibimos como una imagen creada, una imagen interior, una *imagen imaginada*.

Fotogramas 3.1., 3.2., 3.3., 3.4., 3.5., 3.6., 3.7., 3.8.





Las anteriores imágenes de duelo dan paso a una imaginaria sensiblemente distinta en la secuencia que refiere la agonía de la niña, su prima. La secuencia comienza con estas palabras:

« Je ne souhaite à personne de voir un enfant mourir, les pieds enflés, le visage enflé, comme s'il ne restait que de l'eau.

« La petite fille tremble de faim alors elle vole du maïs. Le chef de groupe la surprend et la raccompagne chez nous - c'est un crime. La grand-mère lui interdit de manger ce maïs : Nous ne volons pas. Nous sommes fiers. La petite fille pleure et moi je ne comprends plus.

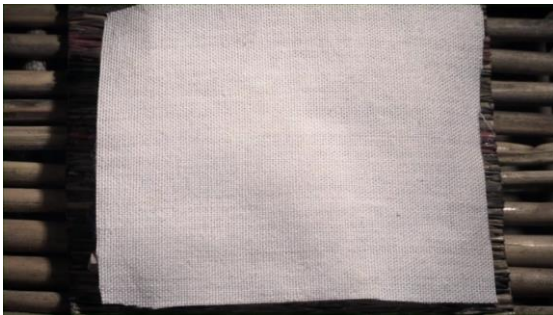
« Dans la nuit, l'enfant croque du sel. Ses dents grincent. La faim, c'est la nuit. Elle a dormi à côté de moi, le ventre gonflé, les yeux fixes, elle soupirait. Elle appelait sa mère, elle appelait son père. Puis, elle s'est tue: et nous l'avons enterrée. Les deux autres enfants sont morts très vite aussi.

« Je ne veux plus voir cette image de faim, de souffrance. Alors je vous la montre » (Panh y Bataille 2013, p.41-43). »

Las imágenes que acompañan este fragmento parten de una estrategia en su primera parte similar a la escena analizada con anterioridad: en el interior de una choza, la figurilla de una niña se encuentra tumbada sobre un jergón y, en plena noche, parece expirar, según nos cuenta la *voice over*. Nada en esa escena de cuadros inmóviles da a ver cuanto el narrador refiere: ni el vientre hinchado por el hambre, ni los dientes que rechinan, ni sus súplicas desesperadas a sus padres; tampoco los suspiros con que el final se impondrá. La voz brinda el relato; la imagen se limita a prestarle el soporte sobre el que puede proyectar los sentimientos de dolor, la noche interminable y los lamentos sin respuesta. No hay imagen capaz de condensar esa pesadilla del dolor. El narrador, negándose a verla, dice ofrecérsola, tal vez para que nosotros, espectadores, la custodiemos. En cambio, la imagen que nos ofrenda es insospechada: sobre el cuerpo, ya sin vida, de la figurilla acurrucada en su postrera noche, una mano desliza una gasa blanca, un sudario, como si se cerraran piadosamente sus ojos. El gesto es *naïf* y pudoroso, pero lo más sorprendente está por venir: sobre ese cuerpo amortajado se sobreimpone una antigua foto de familia en la que tres niños posan en lo que parece un decorado infantil; es una foto de felicidad hogareña. Cabe preguntarse, a tenor de esta escena, cuál sería la *imagen perdida* a la que alude el narrador: ¿aquella que rehúsa ofrecernos y, sin embargo, acaba por deslizarse ante nosotros? Lo curioso es que entre aquella que, de puro dolor, se niega a ver en su interior y la que efectivamente nos entrega media un gesto humano. El signo de ese gesto está condensado en el velo y filtro que abren la escena a una infancia recobrada. Es, en suma, una imagen de redención: procede de un tiempo feliz y oculta el destino aciago que esperaba a esos seres. Para lograr tal redención, debe de invertir la cronología y, quizá, la causalidad histórica.

La partida de esta niña, en compañía de sus dos hermanos, del infierno jemer rojo dispara una de las metáforas más poderosas de libertad que se hayan construido en el cine: las tres figurillas de los niños vuelan ingrávidas por un firmamento claro y abierto, libradas para siempre del peso mortal de la tierra. Más que ante una imagen de redención, se trata de una auténtica redención por la imagen.

Fotogramas 4.1., 4.2., 4.3., 4.4., 4.5.



Plenitud, sincretismo, compulsión

Como el lector deducirá de cuanto precede, las imágenes son en *L'image manquante* concebidas como problemas, jamás como evidencias. En consecuencia, cualquiera de ellas, con independencia de su fuente, despierta escepticismo y recelo, revelándose fatalmente inconsistente para ofrecer soporte duradero a la memoria. Tras la muerte de su madre, el narrador comprende su definitiva soledad, que el film hace seguir de escenas de su infancia perdida como ya inalcanzables representaciones de su hogar, cocina, salón, jardín y encuentros familiares. Sin embargo, esos escenarios teñidos de nostalgia aparecen bajo la forma de imágenes interiores. De tal contexto surge una de las más turbadoras imágenes del film, que combina inmovilidad y movimiento con grandes dosis de imaginación. El joven Panh, que trabajó al borde de una fosa común enterrando día a día a la gente que perecía por extenuación, enfermedad y hambre, reflexiona en el clímax de su film:

« Il y a des choses que l'homme ne devrait pas voir ou connaître. Et s'il les voyait ce serait mieux pour lui qu'il meure. Mais si l'un de nous voit ces choses ou les connait, alors il doit vivre pour raconter.

« Chaque matin, je travaillais au-dessus de la fosse. Ma pelle cognait les os et les têtes. De la terre, il n'y a jamais assez. C'est moi qu'on va tuer. Ou bien c'est fait déjà.

« Bien sûr, je n'ai pas trouvé l'image manquante. Je l'ai cherché... en vain. Un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé. Alors, je fabrique cette image. Je la regarde, je la chéris. Je la tiens dans ma main comme un visage aimé. Cette image manquante, maintenant je vous la donne pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher" (Panh y Bataille 2013, p.68-69) ».

El pasaje es sumamente intrincado, pues si en su primera parte el narrador describe la tarea que cumplía sometándose a una sórdida familiaridad con la muerte de sus compañeros, en la segunda, retoma el leitmotiv de la *imagen perdida* y se dirige al espectador en tono íntimo para convertirlo en destinatario último de la imagen metafórica que el director ha inventado. Sin embargo, el texto es contradicho por el flujo de las imágenes. Al fondo de la fosa abierta yace una figurilla con su rigidez característica. Sobre ella caen paletadas de tierra que van cubriéndola poco a poco hasta enterrarla por completo. Ahora bien, apenas el cuerpecillo se hunde bajo la tierra, un efecto óptico vuelve a desenterrarlo, como si la obra consumada se hubiese tornado reversible, como si la operación de enterramiento se convirtiera en cíclica, eterna, imposible de concluir y origen de una angustia sin nombre. Esta poderosísima metáfora trata de apresar algo que escapa a la figuración y al relato; algo que, siendo acción, pivota sobre sí mismo para hacer imposible un reposo. Se trata de una imagen interior nacida de percepciones y reelaboraciones, pero el demoníaco círculo en torno al cual gira el acto no corresponde ni a la percepción ni al recuerdo, sino a aquello que Sigmund Freud denominó, en uno de sus mayores descensos a la sima inextricable del psiquismo humano, *compulsión de repetición* (*Wiederholungszwang*), que describió en sus textos de los años veinte unidos a la pulsión de muerte y que están ligados a neurosis traumáticas.¹²

¹² En la teoría freudiana, las compulsiones de repetición son analizadas a partir de las neurosis de guerra. Sin embargo, es a partir de "Más allá del principio del placer" (1920) cuando Freud reformulará esta pulsión de muerte que le llevará a lo que se conoce como la "segunda tópica freudiana" inaugurada con "El yo y el ello" (1923). Véase Freud (1981, p.2507-2541 y 2701-2728, respectivamente).

En primer lugar, la serie icónica tiene su anclaje en una vivencia del campo de trabajo, es decir, en una síntesis de algo que se repitió rutinariamente en un contexto de irrealidad y abandono de la voluntad, o, lo que es lo mismo, en condiciones de automatismo. En segundo lugar, el cineasta mismo la considera una *imagen-tropezó* que, en lugar de entrar en la cadena metonímica, choca una y otra vez para retornar; no es que se detenga, sino que gira en bucle sobre sí misma. En este sentido, lo más relevante en ella es su movimiento pendular, más incluso que su contenido. Por último, el distanciamiento que provocan las figurillas, unidas a una asociación infantil con los juguetes, resulta doblemente desestabilizador, pues desactiva cualquier naturalismo y vuelve más extraño el desencadenamiento mecánico de la empatía.

Fotogramas 5.1., 5.3., 5.3., 5.4.



No es casual que la imagen del enterramiento sin fin como imagen traumática condense la idea misma de imagen perdida (*image manquante*): no una imagen que falta, sino una imagen en bucle, que no permite avanzar, proyectarse sobre una línea memorística, porque el tropezó en ella devuelve la biografía a una interminable repetición compulsiva. A pesar de todo, no es esta la imagen que el cineasta nos entrega al final de su itinerario para que la custodiamos. Esta ofrenda está encarnada por la cuarta y última aparición del *deslumbramiento marino*, con sus olas verde azulado y su estallido de luz. O quizá no sea tan evidente que la aparición final corresponda con la consumación del sentido y la imagen perdida no sea ni la una ni la otra, sino el eslabón que debería suturarlas. Si así fuera, esa *imagen-falta* se deslizaría en un entramado de desfallecimientos en la cadena de comprensión de los acontecimientos y en la de su reconstrucción narrativo-biográfica que preserva tanto de lo insondable como de la paralizante melancolía. En este sentido, la imagen perdida está elaborada como una suerte de tejido en el que las diferentes fallas originan un dispositivo humano, narrativo y conceptual desesperadamente ansioso de encontrar salida a una memoria angustiada. Ninguna de estas dos tentativas es superflua. Si la imagen del enterramiento invoca el trauma, la de la mar es angustiada a pesar de su figuración luminosa; por eso es inconcebible en una composición cerrada.

Conclusiones

Al realizar su film *L'image manquante*, Rithy Panh participa, ciertamente, de una larga tradición que abordó los límites de la representación de los genocidios, cuya máxima expresión fueron las reflexiones y debates en torno a la Shoah. Pero, por otra parte, el cineasta franco-camboyano no llega a este tópico de la figuración (o su imposibilidad) genocidiaria siguiendo una línea genealógica mecánica, sino que lo hace después de haber intentado, a lo largo de toda su obra anterior, poner en imágenes el aniquilamiento perpetrado por los Jemeres Rojos durante su gobierno en Kampuchea Democrática: rebuscando en los archivos, provocando *re-enactments*, filmando entrevistas que hacen surgir la memoria del cuerpo de perpetradores y víctimas. Después de esas tentativas, *L'image manquante* responde tanto a una consecuencia de los esfuerzos anteriores como a un giro intimista. Sin embargo, como hemos visto a través del análisis, la imagen invocada en el título del film es harto heterogénea e incierta. Puede ser incrustada o evocada por la memoria, pero sobre todo tiene que ser construida a través del montaje, la composición y las elecciones estilísticas. Y es allí, por tanto, donde el análisis debe reconocerla. A fin de cuentas, todas las imágenes, cualquiera que sea su soporte, son a la postre imágenes errantes: esa es la condena, no solo de la imagen ausente, sino también y sobre todo de su búsqueda y, por tanto, de su fatal consecuencia: la creación.

Bibliografía

- AAVV (2013). *Vann Nath Tribute*. Phnom Penh: Bophana Center.
- Bradshaw, N. "Memories of murder: Rithy Panh on the Missing Picture of childhood", <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/memories-murder-rithy-panh-missing-picture>, última visita 2 de febrero de 2020.
- Burucúa, J. E. y Kwiatkowski, N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*, Buenos Aires: Katz.
- Caswell, M. (2014). *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Chandler, D. (1999). *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*, Beverly, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Dargis, M. (2014). Returning, in His Own Way, to the Killing Fields. 'The Missing Picture,' Rithy Panh's Look at 1970s Cambodia, *New York Times*, 18.3.2014.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Images malgré tout*, Paris: Minuit.
- Duffaud, L. (2015). Rithy Panh: *L'image manquante*, 2013 –CR de film de lecture, *Indomémoires* 4/3/2015 [<https://indomemoires.hypotheses.org/17375>, última visita 2 de febrero de 2020.
- Dunlop, N. (2006). *The Lost Executioner. A Journey into the Heart of the Killing Fields*, New York: Walker Publishing Company.
- Ekchajzer, F. (2013). Rithy Panh vit dans la mort, c'est un rescapé, Christophe Bataille écrivain", *Télérama*, 9.10.2013. <http://www.telerama.fr/television/rithy-pan-vit-dans-la-mort-c-est-un-rescape-christophe-bataille-ecrivain,103199.php>, última visita 2 de febrero de 2020.

- Freud, S. (1981). Más allá del principio del placer (1920). El yo y el ello (1923), *Obras completas*, vol. III, Madrid: Biblioteca Nueva, 2507-2541 y 2701-2728, respectivamente.
- Hirsch, M. (2001). Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory, *The Yale Journal of Criticism*, 14-1, 5-37.
- Hamers, Michelle Q. *Do nothing, sit still, and wait for my orders. The role of photography in the archive practices, historiography, and memory of Democratic Kampuchea 1975-1979*, Tesis inédita, marzo 2011, <http://www.michellehamers.com/downloads/ThesisMQH.pdf>
- Hughes, R. (2003) The abject artefacts of memory: photographs from Cambodia's genocide, *Media, Culture & Society*, 25, 23-44.
- Huysen, A. (2000). Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno, *New German Critique*, 81, 65-82.
- Kiernan, B. (1996). *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide under the Khmer Rouge*, New Haven: Yale University Press.
- Locard, H. (2013). *Pourquoi les Khmers Rouges?*, París: Vendémiaire.
- Morag, R. (2013). *Waltz with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*, Londres: I.B. Tauris.
- Nath, V. (1998). *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S21*, Bangkok: White Lotus.
- Nichols, B. (2001). *Introduction do Documentary*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Panh, R & Bataille, C. (2011). *L'élimination*, París: Grasset.
- Panh, R. & Bataille, C. (2013). *L'image manquante*, París: Grasset.
- Panh, R, (2013). Entrevista con Mélanie Carpentier, *Grand Écart* (25.5.2013). <http://www.franceculture.fr/cinema/festival-de-cannes-2013-rencontre-avec-rithy-panh> (29/02/2016), última visita 2 de febrero de 2020.
- Sánchez-Biosca, V. (2017). *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*, Buenos Aires: Prometo.
- Sánchez-Biosca, V. (2019). "Elogio de la sonrisa. ¿Qué perpetran las imágenes de perpetradores?". En A. Ferrer & V. Sánchez-Biosca (coord.), *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*, Barcelona: Valencia, Bellaterra, Alfons el Magnànim, 297-337.
- Sánchez-Biosca, V. (2020). Brothers at War: The Images of Prison S-21 (Tuol Sleng) in the Framework of Intracommunist Conflicts. En A. Skrodzka, X. Lu & K. Marciniak (coord.), *The Oxford Handbook of Communist Visual Cultures*, Online Publication. 10.1093/oxfordhb/9780190885533.013.17.
- Zylberman, Lior. (2014). "The Missing Picture-Film Review. Directed by Rithy Panh, 2013", *Genocide Studies and Prevention*, 8(3), 102-105.