

La imagen perdida

Rithy Panh. Camboya. 2013. 90 min. v.o.s.e. Color



FICHA TÉCNICA

Título original: *L'image manquante*.

Título español: *La imagen perdida*.

Nacionalidad: Camboya. **Año de producción:** 2013.

Dirección: Rithy Panh.

Guión: Rithy Panh.

Producción: Catherine Dussart Productions (CDP) / Arte France / Bophana Production.

Música: Marc Marder.

Intérpretes: Randal Douc, Jean-Baptiste Phou.

Duración: 90 min. **Versión:** v.o.s.e. Color y ByN.

SINOPSIS

Durante el régimen comunista de Pol Pot en Camboya (1975-1979), miles de personas fueron despojadas de sus tierras y forzadas a trabajar en campos agrícolas. La dictadura de los jemeres rojos ejecutó y torturó a cualquiera que le pareciera sospechoso de sedición. Los familiares del director Rithy Panh, quien escapó en su adolescencia de su país, fueron desapareciendo uno a uno. Para contar la historia de esta época, Panh buscó imágenes de este periodo atroz, pero no encontró nada. Entonces creó imágenes ausentes usando figuras de plastilina y dioramas. Con una belleza inusual, la narración retrata una pesadilla histórica, el trauma y la memoria de una sociedad.

COMENTARIO

Entrevista con Rithy Panh (versión ampliada de *Caimán CdC* nº 26, abril 2014).

Un artesano de la memoria.

Javier H. Estrada.

Su cine ha tratado el genocidio de los jemeres rojos (1975-1979) desde diferentes ángulos pero en *La imagen perdida* utiliza por vez primera una perspectiva autobiográfica.

Necesitaba una buena distancia para afrontar este proyecto, tiempo para sentirme en paz. No quería solamente mostrar un testimonio. Cada vez que emprendo un nuevo proyecto mi objetivo es proponer una reflexión cinematográfica. En este caso me planteé cómo materializar una representación del genocidio. Por ahora no sé cómo tratar este tema desde la ficción, no puedo dirigir actores y decirles cómo morir o sufrir. Mi imposibilidad para afrontar una ficción viene de mi implicación en la Historia, de haber sufrido esos hechos, algo que no les sucedía, por ejemplo, a los creadores de *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) o *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997). Lo que pretendía era encontrar una forma que moralmente me permitiera contar mi propia historia. Me ha llevado 20 años dar con la clave. En ese tiempo he tratado el tema del genocidio desde otras perspectivas, nunca directamente conectadas con mi experiencia. Aún así yo estaba de alguna manera en esas películas. Por ejemplo, en *S-21* (2003) el pintor Vann Nath es como mi alter ego.

Los jemeres rojos destruyeron una parte importante del legado cultural camboyano, su película es de algún modo una reacción y una victoria contra ellos.

Por supuesto, el hecho de que yo siga haciendo cine significa que no tuvieron éxito. Cada película es una victoria. Hay que recordar que mataron a 1.8 millones de personas cuando el total de habitantes ascendía a los 7.5 millones. Asesinaron a un cuarto de la población. Pero la cifra no significa nada, cada una de esas vidas es importante, cada una tiene una historia, y eso es lo que me interesa investigar en cada película, así que usted tiene razón: donde ellos destruyeron, yo quiero construir; lo que ellos intentaron borrar es lo que yo quiero recordar. Se trata de una batalla entre el terror y la gente inocente, entre el bien y el mal si se quiere. Debemos mantener esa lucha para salvar nuestra civilización.

También es la primera vez que une imágenes de archivo y voz en off. ¿Cómo surgió el estilo del film?

Cuando empiezo a preparar un documental no sé qué forma adoptaré. Antes de llegar a la imagen de archivo y a las figuras de arcilla, filmé durante más de un año y medio a fotógrafos y operadores de cámara de los jemeres rojos. Quería saber cómo producían esas imágenes propagandísticas y totalitarias. Al final encontré esta vía para contar la historia, decidí que no necesitaba mostrarles hablando.

Para mí las figuras de arcilla tienen alma, aunque no se muevan su espíritu está ahí. Espero que en Europa puedan percibirlo también porque para nosotros funcionan de esta manera, de alguna forma se parecen a las máscaras africanas. Cuando rezamos frente a Buda, no pensamos que estamos ante una piedra, para nosotros es un espíritu. Hay otra cuestión importante: esas figuras se hicieron con agua y tierra, fueron modeladas por nuestras manos y se secaron con el calor del sol; todos son elementos naturales. Sólo así podíamos crear vida a partir de ellas, quería establecer ese vínculo. Un día, quizás en dos o tres años, esas figuras se convertirán en polvo, pero su alma permanecerá en la película.

¿Por qué empleó ese material?

Cuando le pedí a mi asistente que hiciese unas pequeñas figuras, él me preguntó si las quería en piedra o en madera. Le dije teníamos que ir a un río y tomar barro de allí. La razón es que cuando era niño no disponíamos del tipo de juguetes que tienen los jóvenes de hoy. Estábamos en un río y fabricábamos nuestras propias figuras de animales y personas, e inventábamos historias con ellas. Cuando vi el gesto de la primera figura me pareció muy expresivo pero al mismo tiempo muy puro, como las obras de Picasso o Joan Miró, tenía la inocencia de la infancia. Esa pieza de arcilla se parecía a mí cuando era niño y en la película se expresa a través de mis palabras, por lo tanto esa combinación es un reflejo de toda mi vida.

La película está inspirada en su libro *La eliminación*. ¿Por qué decidió escribir sobre su experiencia antes que filmarla?

Filmar la muerte me parece algo extremadamente difícil, puedes convertirte en un voyeur casi sin darte cuenta. Creo que las palabras

son más poderosas para este cometido. Por eso escribí primero el libro. Cuando empecé a trabajar en la película no pensaba en utilizar segmentos de *La eliminación*, ocurrió con naturalidad. Por otra parte, mi objetivo no era filmar la muerte, sino el alma y la vida. Cuando estuve en Estados Unidos la gente me preguntaba cuántos de mis familiares habían sido víctimas del genocidio, querían saber el número exacto de muertes. ¿Qué pretendían, que me pasase toda la noche enumerándolos? Se trata de algo diferente.

Quiero hablar sobre ellos, devolverles la dignidad porque estamos hablando sobre un genocidio, que no sólo consiste en asesinar gente, sino en la destrucción de la dignidad del ser humano. Me parece más interesante estudiar la intención del genocidio que producir imágenes de sobre sus actos. En *Shoah* (1985), Claude Lanzmann encontró su método a través de la palabra. Yo busco mi propio camino, relacionado con mis raíces. Mi cultura me dio la posibilidad de expresar el sentir de esta tragedia a través de elementos que nos resultan familiares como las piezas de arcilla o el templo de Angkor Wat. (...)

(...) **El uso de las figuras de arcilla me recordó, en su pureza e inocencia, a alguno clásicos del cine camboyano que sobrevivieron a la destrucción de los jemeres rojos, me refiero a obras como *12 Sisters* (Ly Bun Yim, 1968) y *The Snake Man* (Tea Lim Koun, 1970).**

Es interesante que cite estas películas, son un buen reflejo de la identidad camboyana porque nosotros siempre hemos creído en la magia, no sólo los niños sino también los adultos. Incluso cuando las condiciones son difíciles o terriblemente trágicas tenemos que aprender a vivir de nuevo, es algo inherente a nuestra cultura. En ese sentido la magia es útil. Hay algo de esta idea en *La imagen perdida*: el totalitarismo es un sistema de destrucción ideológica, pero lo que no puede eliminar es la imaginación ni los sentimientos, y para mí eso es la magia. (...)

(...) **Su película reabre uno de los debates clásicos del documental sobre la Historia: la invocación de una tragedia desde la experiencia personal y su relación con la memoria colectiva.**

Creo que es un tema complejo pero al mismo

tiempo muy simple. Cuando quieres hacer una película basada en recuerdos, lo primero que debes tener es un punto de vista estricto en términos morales y éticos. Cuanto más sincero y sencillo es tu acercamiento, más universal será el resultado. No se trata de trabajo de investigación, no soy un académico, hablamos de la imagen. La gente que está frente a la cámara no se comporta de forma natural, nunca vemos su verdad al 100%. La imagen no transmite una verdad absoluta. Por eso debemos ser cuidadosos. Podemos tomar como ejemplo *S-21*: mi intención era mostrar cómo el cuerpo puede preservar los recuerdos. Yo soy el que está detrás de la cámara, no soy el perpetrador de los crímenes. Soy yo el que decide cuándo les doy la oportunidad de hablar y cuando deben parar. Asumo esta responsabilidad. No puedes dejar que los criminales tomen el mando, porque a veces mienten. Siempre les dije que no estaba con ellos, que era su oponente. Pero al mismo tiempo les necesito porque quiero trabajar sobre la memoria y esa memoria sólo será completa si ellos participan. Una parte esencial de mi trabajo era contrastar cada palabra que decían.

¿Cómo trabajó con las imágenes de archivo?

Siempre me gustó la imagen de archivo y me interesan especialmente las películas de propaganda. Cuando este tipo de imágenes llegan al archivo pasan a la Historia, es algo extraño porque entonces la memoria se tiñe de muerte. Nuestro caso es todavía más dramático porque los jemeres rojos destruyeron la práctica totalidad de nuestro legado cinematográfico, así que lo que ha quedado son básicamente sus imágenes. Conocía a la perfección cada uno de sus fotogramas antes de encontrarme con las personas que los filmaron. Cuando te enfrentas a un criminal tienes que saber su historia. (...)

Entrevista realizada por Skype, el 14 de marzo de 2014.

