

## ESTRATEGIAS FICCIONALES EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO EN PRIMERA PERSONA

*Fictional strategies in contemporary first-person documentary*

ANDRÉS VILLEGAS VÉLEZ

*Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín (Colombia)*

*aavilleg@unal.edu.co*

### Resumen

El documental ha sido tradicionalmente una práctica cinematográfica tremendamente compleja y problemática, en tanto basa su autoridad en *presentar* el “mundo histórico”, al tiempo que es claro que ha recurrido a diversas estrategias ficcionales. En este contexto, este artículo reflexiona acerca de estas estrategias y su uso en tres documentales contemporáneos: *Los rubios*, *Vals con Bashir* y *La imagen perdida*. La hipótesis de trabajo plantea que el reconocimiento de la fragmentación de la subjetividad y la fragilidad de la memoria hacen necesaria la inclusión de diversas estrategias como el escamoteo de las expectativas de los espectadores, el uso de imágenes animadas y las múltiples disyunciones entre voz, imagen y autoría.

Palabras clave: Documental; ficción; subjetividad; memoria; análisis cinematográfico.

### Abstract

Traditionally, documentary filmmaking has been both a tremendously complex and problematic cinematic practice, since it is based on presenting the “historical world” but at the same time, it has appealed to some different fictional strategies. Thus, this paper addresses the fictional strategies used in three contemporary documentaries: *The Blonds*, *Waltz with Bashir*, and *The Missing Picture*. The hypothesis states that recognition of the fragmentation of subjectivity and the fragility of memory make necessary the inclusion of diverse fictional strategies such as playing with viewers’ expectations, the use of moving images and the multiple disjunctions among voice, image and authorship.

Key words: Documentary; fiction; subjectivity; memory; cinema studies.

## 1. INTRODUCCIÓN

El documental ha sido tradicionalmente un objeto de estudio tremendamente complejo y problemático. Su diferencia con los relatos audiovisuales de ficción se ha dado por establecida, al tiempo que se ha reconocido la dificultad que implica construir criterios de distinción claros y universales (Nichols, 2013, p. 35; Nichols, 1997, p. 42; Plantinga, 2014, p. 38; Plantinga, 2005, p. 105).

Al reflexionar históricamente respecto del registro cinematográfico de acontecimientos calificados como reales, es posible descubrir que las mezclas entre lo que hoy llamamos ficción y no ficción anteceden incluso al uso de la denominación

documental, y están ya presentes en las vistas y en las actualidades de las dos primeras décadas del cinematógrafo; continúan con *Nanook, el esquimal* (1922), documental canónico por excelencia, en el que la puesta en escena, la reconstrucción de acontecimientos y la ficcionalización de los personajes y sus relaciones son fundamentales; y se radicalizan en las tres últimas décadas, con el surgimiento o consolidación del documental del yo, el documental con metraje encontrado, el falso documental, el documental animado y el documental-ensayo, haciendo aún más difícil establecer fronteras claras entre la ficción y la no ficción

En este contexto, este artículo busca reflexionar concerniente a los usos de diversas estrategias ficcionales en tres documentales, estrenados entre 2003 y 2013: *Los rubios*, película argentina dirigida por Albertina Carri, quien elaboró el guión con Alan Pauls; *Vals con Bashir* (2007) con la dirección y el guion de Ari Folman; y *La imagen perdida* (2013), dirigida por Rithy Panh, quien coescribió el guion con Christophe Bataille.

La selección de estas películas ha estado determinada por características compartidas: 1) el reconocimiento crítico del que han sido objeto, 2) ser documentales en primera persona, 3) hacer parte del denominado cine de memoria, 4) registrar acontecimientos cercanos temporalmente (entre 1975 y 1982, aunque esto como se verá luego es relativo), y 5) estar marcadas por la ausencia o escasez de imágenes de archivo de los sucesos documentados. Estas características serán fundamentales a la hora de desplegar las diversas estrategias ficcionales utilizadas en cada documental.

## 2. ESTRATEGIAS FICCIONALES: EL ESCAMOTEO

*Los rubios* generó una interesante polémica en Argentina. Esta estuvo dada por lo que la película parecía ser, de acuerdo con las expectativas de una parte del público, y lo que efectivamente proponía. Se trataba en última instancia de un problema de pertenencia o no, al corpus que guio su apropiación. En la década de los noventa en Argentina y en general en el cono sur se estrenaron varios documentales acerca de los desaparecidos de las dictaduras militares, conformándose de esta manera una especie de variedad regional del cine de memoria. Es en este corpus en donde muchos de sus espectadores ubicaron a *Los rubios*, la cuestión es que esta película realiza un desplazamiento, incluso un cuestionamiento consciente del conjunto al que fue adscrita; su sentido, y muy posiblemente una de sus finalidades, fue justamente desestabilizarlo, elaborando un documental que privilegiaba las apariencias, los desdoblamientos y las duplicaciones, más que las desapariciones, desplazándose así desde el cine de memoria al cine del cuestionamiento de la memoria.

No se trata simplemente del paso de la memoria a la posmemoria, es decir, a la memoria vicaria de los hijos, que continúa empecinada en unir la memoria de los padres con la de sus descendientes (Sarló, 2012, p. 126; Walas, 2015, p. 467), sino que implica un desplazamiento de la generación de los padres y de los padres mismos. Así, un documental que en un primer acercamiento parece ser la película de una hija respecto de sus progenitores secuestrados y desaparecidos en 1977, resulta ser una película

completamente diferente. Albertina Carri escamotea ante nuestros ojos la película de Roberto Carri y Ana María Caruso y ofrece en cambio su *making of*. Por supuesto, calificar a *Los rubios* como un *making of* tiene cierto grado de literalidad, en tanto la película exhibe su propia elaboración, pero en su sentido metafórico permite pensar la tensión crítica que establece la película: *parecer* en un primer momento el documental de una hija en sus padres desaparecidos y *ser* el documental de una realizadora que se busca a sí misma mediante una película en proceso.

En *Los rubios* se hace además evidente que el equipo técnico y artístico, incluyendo a Albertina Carri, desdeñan conscientemente a los testigos que en cualquier documental de desaparecidos son centrales. Los testimonios de los compañeros de militancia de los padres cuando aparecen en campo lo hacen siempre por medio de un monitor, el que es abiertamente ignorado por quienes lo tienen cerca. Es más, estos testimonios son descalificados verbalmente al ser considerados parte de un discurso político prefabricado.

El rechazo a este discurso es también puesto en escena en el curso de la reconstrucción, por parte del equipo de la película, de la lectura de una carta del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) que niega la financiación del proyecto. Al comentar la carta, Carri y su equipo cuestionan que se les exija un documental que no pueden y sobre todo que no desean hacer. Se trata en su opinión del documental que necesita la generación de sus padres, la generación que murió o que sobrevivió a la dictadura, de la que los funcionarios del INCAA forman parte, mientras ellos solo pueden y desean hacer un documental de y para la generación que creció con la dictadura, pero que ha vivido la mayor parte de sus vidas en democracia. El espectador es enfrentado a un desplazamiento consciente de la generación de los padres a la generación de los hijos, más exactamente de unos hijos que se asumen como huérfanos.

Se trata entonces de un problema de filiación. Como se ha afirmado, hay una tensión entre un documental respecto de los padres, que tiene una existencia virtual que nunca se actualiza, y el *making of* de ese documental que es el efectivamente realizado. El primero debería desentrañar el destino de los padres o dar información fidedigna del secuestro y asesinato de Roberto Carri y Ana María Caruso; en su lugar, el segundo ofrece los cuestionamientos, los deseos, las emociones y las reflexiones de Albertina Carri de su búsqueda como hija de desaparecidos, es decir, como una hija que no puede ser completamente tal porque en cierto sentido no tuvo padres.

Las incertidumbres de la directora son tantas que parecieran no poder ser contenidas en un solo sujeto corporizado. Así, en la sexta escena de la película una mujer en plano americano frontal a la cámara nos dice: “Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”; a partir de esta presentación se podría pensar que Albertina Carri no aparecerá más que en el cuerpo de esta actriz, pero pronto se descubrirá que será común tener en campo a la realizadora dirigiendo a la actriz que la representa. En un sentido hacen y no hacen presencia dos Albertinas, en tanto, con su presentación como actriz, se hace evidente que los

espectadores observamos realmente a Couceyro interpretando a Carri y no a una representación de esta última, no en vano la película puede ser comprendida como un *making of*, lo que implica que los artificios cinematográficos se hacen evidentes y el “extrañamiento” se hace central.

Regresando a la problematización de la filiación y relacionándola con la duplicación que se acaba de mencionar, va a ser significativa una escena en la que el equipo de la película hace presencia en la oficina de antropología forense, institución central en la Argentina contemporánea a la hora de establecer la identidad y el parentesco de los desaparecidos y sus familiares. La filiación es cuestionada y desustancializada cuando se le toma la muestra sanguínea tanto a Albertina Carri como a la actriz que la duplica. En el documental se deja además claro que a diferencia de sus hermanas, varios años mayor que ella, la directora prácticamente no recuerda a sus padres y los pocos recuerdos que tiene están marcados por la incertidumbre de si son recuerdos propios o son proyecciones de recuerdos vicarios, en especial de sus hermanas.

Como se ha planteado, la realizadora se niega a darle importancia a los testimonios de los compañeros de militancia de sus padres, al tiempo que sus familiares no quieren ser entrevistados o son descartados por diversos motivos. Sin embargo, hay un gran interés en conocer los testimonios de los vecinos del humilde barrio en donde se cometió el secuestro. ¿Por qué buscar los testimonios de quienes prácticamente no conocieron a sus padres? La respuesta emerge desde el primer encuentro, Carri no desea establecer un testimonio fiable, uno en qué fundar una memoria y restablecer una identidad, sino que busca los equívocos de la memoria, que son justamente los que le dificultan fijar su identidad. Al respecto, una mujer mayor, que delató a los Carri sin saberlo, cuenta que estos eran todos rubios, cuando ninguno lo era; lo que queda es entonces la extrañeza y la alteridad, una doble alteridad, tanto para Albertina cuyos padres siguen siendo otros, pero también para los vecinos, para quienes los Carri claramente eran otros, rubios y educados, un tipo de familia diferente e inapropiable (Kohan, 2004, p. 30).

De esta forma, la película no reconstruye la memoria, sino que enuncia la imposibilidad de esta y la ausencia de un sujeto unificado por una memoria y por una identidad familiar. Tal vez el mejor ejemplo de esto sea la recreación de los tres deseos de la Albertina niña por parte de la actriz que la representa como adulta; Analía Couceyro repite, bajo la atenta mirada de la directora que la corrige, un monólogo en el que explica que Carri de niña odiaba pedir un deseo al soplar las velas del pastel de cumpleaños, porque pasó muchos años pidiendo lo mismo: “que vuelva mamá, que vuelva papá, que vuelvan pronto, en realidad el deseo siempre fue uno, pero lo estructuraba en tres partes para que tuviera más fuerza”. De esta forma, uno de los momentos virtualmente más conmovedores, al remitir a la inocencia de una pequeña niña que desea fervientemente el regreso de sus padres secuestrados y muy probablemente asesinados, es decir, un deseo imposible, se transforma en un ejercicio de dirección de actoral y de distanciamiento brechtiano que hace casi completamente

irrelevante pensar si Albertina Carri en su infancia efectivamente pedía estos deseos y los dividía de esa forma.

*Los rubios* culmina con un gran plano general, en el que el equipo de la película ingresa por el borde inferior al campo cinematográfico y camina hasta hacerse una mancha casi indistinguible entre el verde y amarillo de la zona rural a la que Albertina fue enviada por sus familiares meses después del secuestro de sus padres. El equipo conformado por cuatro mujeres y un hombre, replica la composición de la familia Carri, y tiene puesta una peluca rubia, realizando así la afirmación de la vecina de que todos en la familia eran rubios. La cuestión es que se trata ahora de una familia elegida y no de una familia sanguínea.

### 3. ESTRATEGIAS FICCIONALES: LA ANIMACIÓN

A diferencia de *Los rubios*, *Vals con Bashir* se postula a sí misma como una terapia y en ese sentido busca un efecto concreto y claro en el sujeto que es interpelado por el documental: su propio realizador, quien participó como soldado del ejército israelí en la guerra del Líbano de 1982, participación de la que ha reprimido todo recuerdo.

En términos narrativos, la estructura de la película es claramente episódica y los episodios tienen como punto de partida una estrategia clásica del documental: la entrevista, o en este caso la conversación más o menos informal entre Folman y 8 personajes, algunos de estos interactúan con el director en varias ocasiones. Lo particular, en comparación con la mayoría de documentales, es que estas conversaciones dan pie a la representación de recuerdos, sueños y acontecimientos. Esto es posible porque *Vals con Bashir* es un documental animado, en ese sentido se distancia radicalmente del carácter de indicio de la imagen cinematográfica, el que ha sido tradicionalmente considerado uno de los fundamentos del documental. La imagen animada no es huella más que de sí misma, en este caso de técnicas de animación tradicional y digital.

Paradójicamente, la película resalta su carácter de artificio mediante la animación, pero la borra con una narración invisible que fluye sin llamar la atención acerca de sí misma. A diferencia de *Los rubios*, *Vals con Bashir* no hace explícita su construcción dentro del mismo texto filmico. Se tendrá que esperar hasta el paratexto de los créditos finales para inferir que dos personajes no existen extradiegéticamente, su imagen por supuesto es dibujada y animada, y su voz es interpretada por actores, en tanto están inspirados en dos amigos del director que no quisieron dar a conocer su nombre y su apariencia.

La película comienza con una conversación en un bar, allí Ari Folman se encuentra con Boaz Rein-Buskila, quien le cuenta un sueño recurrente. Esta conversación es el gatillo que dispara toda la película, pero al tiempo, nos sirve para plantear dos asuntos centrales: este personaje catalizador es justamente uno de los personajes que no responde a un nombre propio existente por fuera de la historia que estamos viendo. Además, la película literalmente muestra el sueño de este personaje, lo

que por supuesto sería imposible en un documental convencional (Formenti, 2014, p. 104). La representación del sueño da pistas de algo que va a marcar toda la película, las conversaciones son cromáticamente más naturalistas, mientras que para los sueños y los recuerdos se utilizan colores que no aspiran al realismo (Landesman y Bendor, 2011, p. 5). En este caso, priman los grises y los dorados. Los primeros parecen dar continuidad al pelaje de la jauría de 26 perros que persiguen a Rein-Buskila en los edificios de ese mismo color, mientras los segundos potencian el efecto amenazante de los perros al vincular sus ojos y dientes con el cielo que es también dorado.

La utilización del recurso de la animación permite acercarse a lo que no puede ser representado de otra forma y, además, crea un tono emotivo difícilmente alcanzable con el registro fílmico convencional. No se trata de recordar lo que pasó, sino cómo se vivió, o mejor aun cómo se pudo haber vivido (Hachero Hernández, 2015, p.121). En este sentido, la película está tensionada entre el deseo de recuperar lo vivido tal y como fue y el reconocimiento de que ese empeño está condenado a la incertidumbre, no en vano la segunda conversación es con un amigo terapeuta de Folman, quien le narra un experimento, en el que todas las personas que conforman una muestra afirman sinceramente identificar un hecho de su infancia a partir de una fotografía trucada, lo que demuestra la poca fiabilidad de la memoria individual. A partir del reconocimiento de las propias fallas de su memoria y de la historia contada por su amigo, Folman decide interrogar a quienes fueron sus compañeros durante la guerra, ellos son 3 de los 8 entrevistados, lo curioso es que entre estos se encuentran los dos personajes ficticios. Ambos personajes cumplen funciones básicamente narrativas y estéticas, más específicamente permiten que la narración avance de forma ágil, al tiempo que hacen posible introducir el carácter onírico y alucinatorio de los recuerdos de los excombatientes. Como se ha mencionado, el primero de ellos es el catalizador de la historia, el segundo le recomienda dibujar y no hacer un documental convencional, y además compara la guerra con un viaje de LSD, lo que servirá de justificación para recrear una atmósfera enrarecida que simula la percepción alterada por las drogas en algunas secuencias (Pena, 2009, p. 26).

Las diferentes conversaciones le permiten a Folman reconstruir parte de sus recuerdos, pero pronto se da cuenta que para avanzar en su tarea debe conversar también con personas que estuvieron allí, aunque no necesariamente a su lado. Así, ante la incapacidad de la memoria individual, se recurre a la memoria colectiva. Es necesario aclarar que esta no es tratada como el resultado de la adición de memorias individuales, aunque mantiene relaciones con estas, ya que los recuerdos de sujetos concretos se activan, moldean y amplían por medio de las conversaciones, es decir, de la narración de vivencias, como lo muestran las segundas conversaciones en las que siempre aparecen recuerdos ausentes en las primeras entrevistas. Es necesario mencionar aquí los planteamientos de Walter Benjamin (“El narrador”), debido a que este autor planteó que la conversión de la vivencia individual en memoria colectiva, es decir, en experiencia, vinculada a una comunidad singular y a una tradición específica, responde

y depende de su transmisibilidad, es decir, de la capacidad de ser narrada y de ser escuchada. A pesar de lo que dicta el sentido común, la experiencia sería posterior al acontecimiento, en tanto requiere su narración a un colectivo que se apropia de ella.

El asunto de la comunidad será central, ya que si aceptamos la explicación de Ori Sivan, el amigo terapeuta del realizador, la represión del recuerdo de la participación en la guerra del Líbano está dada porque la masacre de Sabra y Chatila, ocurrida durante esta guerra, recapitula la denominada *Shoah*, que Folman ha vivido desde su nacimiento, ya que sus padres estuvieron prisioneros en Auchwitz, solo que en esta recapitulación él estuvo del lado de los victimarios. El reconocimiento de este hecho al final del documental, mediante la reformulación de su vivencia como experiencia, es decir, como un acontecimiento colectivo vivido por su generación, le permite recordar que si bien no asesinó a ningún palestino sí fue uno más de los cientos de soldados israelíes que acordonaron los campamentos de refugiados y permitieron la entrada de los falangistas cristianos que cometieron la masacre. Cuando por fin reconstruye su memoria, el personaje animado de Folman es confrontado a un contraplano<sup>1</sup> que sorprende a los espectadores en tanto se trata de una imagen no animada, más exactamente de las imágenes de archivo de las mujeres palestinas llorando a sus muertos que dan paso luego a la imagen de estos entre los escombros.

El uso de la animación se muestra como un recurso para engañar y vencer al sistema de percepción y cognición de los espectadores. Como Benjamin (“Sobre algunos motivos”) lo planteó, en las sociedades sometidas a la hiperestimulación, este sistema tiene una importante función anestésica o de rechazo a los estímulos que pueden producir un *shock* a los espectadores. En este sentido, la irrupción imprevista de las imágenes de archivo, luego de más de 80 minutos de metraje animado, nos toma por sorpresa y logra que estas imágenes nos impacten de una forma mucho más potente que si desde el principio se nos hubiera mostrado imágenes de archivo. No obstante, también se debe reconocer que como el experimento con la fotografía trucada muestra, la película problematiza la imagen indicial como registro veraz de la memoria. De esta forma, *Vals con Bashir* puede ser interpretada de diversas maneras, algunas incluso contradictorias, en tanto podría afirmar o cuestionar la fiabilidad de la memoria colectiva.

---

<sup>1</sup> Se trata, por supuesto, de una simulación de la técnica del plano/contraplano, en tanto la animación por su mismo carácter, ser filmada fotograma por fotograma, no posee en sentido estricto planos.

#### 4. ESTRATEGIAS FICCIONALES: LA DISYUNCIÓN

La imagen como indicio será también problematizada en *La Imagen perdida* (Panh, 2013). La película comienza con un plano general de un interior con cientos de latas de película dispuestas sin ningún orden y expuestas a su destrucción. Al final de esta secuencia aparece un hombre observando a contraluz los fotogramas de una bailarina, los que se integran luego al metraje de la película y son, por esta razón, mostrados en movimiento. Se trata entonces de una serie de imágenes que no se perdieron aunque estuvieron en peligro de hacerlo. El destino de las imágenes de una joven y hermosa mujer camboyana bailando fue, por tanto, diferente a la imagen de la infancia de Rithy Panh.

Este director franco-camboyano fue una de las miles de víctimas de los Jemeres Rojos; obligado con su familia a abandonar la ciudad de Phnom Penh y forzado a trabajar en diversas actividades agrícolas y de infraestructura entre 1975 y 1979, Panh logró huir a los campos de refugiados en Tailandia y de allí, por su condición de huérfano<sup>2</sup>, fue acogido en Francia (Panh, 2001, p. 373). En este país se formó como cineasta y a partir de 1989 regresará a su país natal a filmar argumentales y documentales, muchos de estos tendrán como tema central el genocidio ocurrido durante esos años. Mediante la realización de sus películas se hará evidente que los Jemeres Rojos no solo fueron responsables de múltiples crímenes de lesa humanidad, sino que también se esforzaron por borrar sus huellas y, en general, todo trazo del pasado del país (Leufebvre-Déotte, 2016, p. 3; Torchin, 2014, p. 34). Esto lleva al director desde principios de los años noventa a impulsar la creación de un centro audiovisual que finalmente se concreta en 2006 bajo el nombre de Bophana, Centro de Recursos Audiovisuales ubicado en Phnom Penh, el que tiene como misión la preservación y activación de la memoria audiovisual camboyana. El nombre del centro es un homenaje a una mujer detenida, torturada y asesinada, sobre quien el director realizó en 1996 una película.

La reconstrucción de la imagen perdida de su propia infancia, de su familia y de su país, será una actividad vital para Panh. El documental aquí analizado será una pieza fundamental en esta tarea, para ello el realizador le pide al público que participe, planteando un pacto documental explícito; así, mientras escuchamos la música original de la película y vemos un plano del detalle de los manos de un hombre que moldea una figura de arcilla, el narrador nos interpela directamente: “Con tierra y con agua, con los muertos y los campos de arroz, con las manos vivas, hacemos un hombre. No hace falta mucho, basta con que te lo creas”.

---

<sup>2</sup> Al tomar el poder los Jémeres Rojos obligaron a evacuar la capital de Camboya y llevaron a sus habitantes al campo para ser “reeducados”, lo que provocó la muerte de millones de personas, incluyendo los padres y hermanos de Rithy Panh.

Ante la pérdida de la imagen, Panh construye y pone al frente del espectador imágenes sustitutas, da una imagen por otra, y nos pide explícitamente que aceptemos ese pacto documental atípico; que tomemos como verdaderas unas figuras de arcilla, que además nos presenta inacabadas y en pleno proceso de elaboración por un artesano, exponiendo así el artificio y pidiendo su aceptación. El documental está construido a partir de numerosas panorámicas sobre dioramas ocupados, estaríamos tentados a decir habitados, por decenas de las figuras de arcilla ya mencionadas. En ocasiones estas figuras tendrán como escenario, al ser supuestas, ya no los dioramas sino el metraje de archivo, el que está compuesto por imágenes del periodo precedente a los *Jemeres Rojos*, otras realizadas durante su dominación y planos procedentes de otras películas de Panh. La banda de sonido está conformada por ruidos, música y una voz en *off* que narra en primera persona del singular y del plural los acontecimientos que las imágenes muestran: la historia de Rithy Panh entrelazada con la historia de Camboya.

Así, esta voz que dice yo, es la de Rithy Panh que se constituye en testigo de sí mismo y de su país, pero también testigo de quienes no pueden testimoniar. Como lo plantea Giorgio Agamben:

El testigo testimonia de ordinario a favor de la verdad y de la justicia, que son las que prestan a sus palabras consistencia y plenitud. Pero en este caso el testimonio vale en lo esencial por lo que falta en él; contiene, en su centro mismo, algo que es intestimoniable, que destruye la autoridad de los supervivientes. Los verdaderos “testigos”, los “testigos integrales” son los que no han testimoniado ni hubieran podido hacerlo. Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan en su lugar, por delegación: testimonian de un testimonio que falta. Pero hablar de delegación no tiene aquí sentido alguno: los hundidos no tienen nada que decir ni instrucciones ni memorias que transmitir. No tienen “historia” ni “rostro” y, mucho menos “pensamiento” (...). Quien asume la carga de testimoniar por ellos sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista (2010, p. 34).

El mismo filósofo agrega que el dar testimonio, constituirse en testigo, aunque sea si nos remitimos al latín, implica una acción que está tensionada entre el ser el tercero (*terstis*) en un litigio entre dos partes, y poder dar referencia (*superstes*) de un acontecimiento que se ha vivido hasta el final (Agamben, 2010, p. 15). En otras palabras, estar distanciado y estar comprometido al mismo tiempo.

El problema de constituirse en testigo y dar testimonio se hace complejo aún más en este documental en tanto este opera mediante disyunciones. La primera se da entre la imagen y el sonido, ya que mientras escuchamos esa voz en *off* que nos relata la dura vida de un adolescente que se enfrenta a la destrucción de su mundo, de su familia y de su vida, vemos unas figuras de arcilla, es decir, unos objetos que no tienen voz, vida o familia, y que además permanecen inmóviles mientras la cámara se mueve, quebrando así la relación aparentemente natural que se establece en la mayoría de documentales entre imagen y sonido, y dificultando la supresión de la incredulidad. La segunda se da

entre el narrador intradieгético y la fuente de la voz: Randal Douc, quien narra la historia, es decir, quien dice yo Rithy Panh no es la persona *Rithy Panh*, sino un actor, de esto no nos enteraremos sino hasta los créditos finales. La tercera se da entre el narrador intradieгético y el autor del texto, al igual que la disyunción anterior, los créditos nos informan que los “comentarios” han sido escritos por Christophe Bataille, así ni la fuente sonora de la que emana el yo, ni la autoría que da lugar a ese yo, corresponden al yo enunciado. ¿Qué tan confiable es un narrador cuyo testimonio está autorizado por su propia vivencia, al tiempo que su voz y su escritura son de otros?

Parecería que la pérdida de la imagen de la propia vida, de la familia y de la nación, dificulta la posibilidad de unificarse como sujeto. Otra posibilidad, que no excluye la anterior, es el reconocimiento de que el único camino posible es la reconstrucción colectiva de la imagen, se trata también en esta ocasión de hacer el tránsito de la vivencia individual a la memoria colectiva, a la experiencia. Si bien en esta película Panh privilegia su historia, es siempre consciente que esta se conecta con la de su comunidad. Incluso cuando apela al recurso de utilizar imágenes de sus propias películas, más allá de la autorreferencialidad evidente, se trata de movilizar la memoria de los otros, en tanto *La gente del arrozal*, filme de ficción y *La tierra de las almas errantes* –películas del autor de las que se extrae metraje– enfatizan el carácter colectivo de la tragedia y la continuidad entre el pasado, el presente y el futuro camboyano. En *La imagen perdida* ese colectivo es ampliado a nosotros los espectadores: mientras se echa tierra hasta cubrir una, después de otra, varias figuras de arcilla, el narrador, que es Rithy Panh (2001) y que al tiempo no lo es, nos convoca:

Hay muchas cosas que un hombre desearía no ver ni conocer. Y si las viera, le sería mejor morir. Pero si alguno de nosotros las ve o las conoce debe vivir para contarlas. Cada mañana trabajaba al lado de la fosa. Mi pala chocaba con huesos y cabezas. No hay bastante tierra. Soy yo al que van a matar o al que ya mataron. Por supuesto no he encontrado la imagen perdida. La he buscado en vano. Un filme político debe descubrir lo que ha inventado. Por eso creo esta imagen, la miro, la acaricio. Le tiendo mis manos como al rostro amado. Ahora os doy esa imagen perdida para que no dejemos de buscarla.

La imagen nos es ofrecida, pero no como un tesoro encontrado, sino como un tesoro por encontrar.

## 5. REFLEXIONES FINALES

Se ha intentando mostrar que el reconocimiento de la fragmentación de la subjetividad y la fragilidad de la memoria (Corbett, 2016, p. 57; Jameson, 2012, p. 66; Renov, 2004, p. XXIV) serán fundamentales a la hora de desestabilizar los procedimientos retóricos aceptados convencionalmente como propios del documental y harán necesaria la inclusión de diversas estrategias de ficcionalización: el escamoteo de un documental acerca de los desaparecidos y su remplazo por un *making of*, el uso de imágenes animadas, o las múltiples disyunciones, entre imagen, voz y autor. En suma,

lo que está en juego es la dificultad para llegar a una enunciación personal, para elaborar una puesta en escena que al mismo tiempo sea una puesta en cuerpo (Aguilar, 2015, p. 123). En los tres documentales hay un desplazamiento de un cuerpo a otro u a otros: la duplicación de Albertinas Carri, el cuerpo animado de Ari Folman, las figuras de arcilla y la voz de otro en *La imagen perdida*. En todas se forma un cuerpo y, por tanto, un yo vicario. También se trata de tres intentos de transformar la vivencia en experiencia. La realización y la exhibición de cada película sería la oportunidad de esta transformación, la experiencia como ya se ha mencionado se da *a posteriori*, asimismo como la constitución del sujeto que no pre-existe a la película sino que es creado en ella y por ella. Son documentales, pues, performativos.

A pesar de estas convergencias, los tres documentales analizados plantean diferencias sustantivas. *Los rubios* parece dejar atrás la memoria colectiva basada en la filiación y la militancia, para poner en su lugar otra memoria abierta al futuro y basada en la confraternidad escogida, sin traza sanguínea alguna. *Vals con Bashir* resalta el carácter terapéutico de la recuperación de la memoria, en tanto le permite a Folman superar la melancolía para entrar a la tarea del duelo, aquí la labor será colectiva pero el resultado será finalmente individual. Por último, *La imagen perdida* reconoce el fracaso parcial de su intento, no hay una nueva familia que remplace a la desaparecida, ni una terapia exitosa que le permita a Panh encontrar la imagen perdida, como sí la encuentra Folman en las mujeres palestinas lamentándose; lo que obtenemos es un llamado a compartir el duelo, un duelo literalmente colectivo, en tanto ya no concierne solamente a los camboyanos, sino también a la humanidad en su totalidad, por algo se trata de un crimen de lesa humanidad.

Este artículo es resultado de la investigación *Pensar el cine: entre la crítica cultural y el análisis cinematográfico* (Código 31897), financiado por la Universidad Nacional de Colombia.

#### OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio (2010). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: FCE.
- Benjamin, Walter (2009). “El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov”. *Obras. Libro II / Vol. 2*. Madrid: Abada, 41-68.
- (2008). “Sobre algunos motivos en Baudelaire”. *Obras. Libro I / Vol. 2*. Madrid: Abada, 205-259.
- Corbett, Kevin J. (2016). “Beyond Po-Mo: The ‘Auto-Fiction’ Documentary”. *Journal of Popular Film and Television*, 44 (1), 51-59.

- Formenti, Cristina (2014). "The Sincerest Form of Docudrama: Re-framing the animated documentary". *Studies in Documentary Film* 8 (2):103-115.
- Hachero Hernández, Bruno (2015). "Deformar a la Gorgona. La imagen animada como estrategia para documentar el horror". *Con A de animación* 5: 114-125.
- Jameson, Fredric (2012). *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado, vol. I*. Buenos Aires: La Marca.
- Kohan, Martín (2004). "La apariencia celebrada". *Punto de vista* 78: 24-30.
- Landesman, Ohad y Bendor, Roy (2011). "Animated Recollection and Spectatorial Experience in *Waltz with Bashir*". *Animation: An Interdisciplinary Journal* 6 (3): 1-18.
- Leufevre-Déotte, Martine (2016). "Le travail de Rithy Panh: un appareil funéraire". *Appareil*, 1-8.
- Nichols, Bill (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: UNAM.
- (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Panh, Rithy (2001). "La parole filmée. Pour vaincre la terreur". *Communications* 71: 373-394.
- Pena, Jaime (2009). "Volver a Auschwitz. *Vals con Bashir*, de Ari Folman". *Cahiers du Cinéma* 20: 26-27.
- Plantinga, Carl R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Ciudad de México: UNAM.
- (2005) "What a Documentary Is, After All". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (2): 105-117.
- Renov, Michael (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires : Siglo XXI.
- Torchin, Leshu (2014). Mediation and Remediation: *La parole filmée* in Rithy Panh's *The Missing Picture (L'image manquante)*. *Film Quarterly* 68 (1): 32-41.
- Walas, Guillermina (2015). "Testimonio y (gen)ética posmemoria en *Los Rubios de Albertina Carri* (2003)". *Revista Iberoamericana* LXXXI (251): 465-482.