

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 2015

Violence in Colombian and Cambodian Film: Truth, Past, and Memory

Alexander D. Hermsen

Trinity College, alexander.hermsen@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [Asian Studies Commons](#), [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Studies Commons](#)

Recommended Citation

Hermsen, Alexander D., "Violence in Colombian and Cambodian Film: Truth, Past, and Memory". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2015.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/450>

Violence in Colombian and Cambodian Film: Truth, Past, and Memory

By Alex Hermsen

Submitted to the Hispanic Studies Program, Trinity College

Supervised by Professor Anne Lambright

© April 29, 2015

Abstract

Documentaries and feature films are cinematic vehicles of visual art that are often symbolic representations of the social, political and cultural world in which they emerge. This thesis focuses on the analysis of violence that leads to genocide both in the case of the Khmer Rouge regime in Cambodia between 1975 and 1979 and the Colombian armed conflict between 1948 and 1957 through film. It explores the role of film and cinematic imagery in the formation of memories, reflections, interpretations and the dissemination of ideas. Through an analysis of a wide variety of viewpoints in documentaries and feature films, I show that the elements of knowledge of the past in each production depend heavily upon the manner in which the directors and characters within the films relate to the trauma and violence that has permanently transformed their memory. In the documentaries, various levels of personal connection to the violence of the past always produce subjective responses in the way in which individuals interpret and react to certain people, places and events. In feature films, representations of violence differ according to the story that is being told, the intentions of the directors, and the artistic devices that emphasize certain aspects of historical violence.

The first main chapter of this thesis provides an analysis of the documentaries *New Year Baby* (2006), *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2003), and *El Bogotazo: La historia de una ilusión* (2008) in regards to themes such as trauma, testimony, preserving memory, constructing historical truth, forgiveness, and breaking silence. The first two documentaries address the effects of the Khmer Rouge violence through investigation and personal accounts of traumatic memory. The third details the events of April 9th, 1948 in Bogotá, Colombia as the start of the brutal period of violence in the nation called *La Violencia*. The second main chapter of this thesis analyzes the feature films *The Killing Fields* (1984) and *Carne de tu carne* (1983). It focuses on cinematic representations of historical violence through imagery and visual depictions of political, social, and personal viewpoints.

I. INTRODUCCIÓN

Esta tesis se enfoca en el análisis de la violencia que desemboca en el genocidio tanto en el caso del Khmer Rouge en Camboya entre 1975 y 1979 y el conflicto armado colombiano entre 1948 y 1957 a través del cine. Explora el papel del cine y la imaginaria cinematográfica en la formación de recuerdos, reflexiones, interpretaciones y la difusión de ideas. A través del análisis de una amplia variedad de puntos de vista en los documentales y los largometrajes, demuestro que los elementos de conocimiento del pasado en cada producción dependen enormemente de la manera en que los directores y los personajes dentro de las obras se relacionan con el trauma y la violencia que ha transformado permanentemente su memoria. En los documentales, los niveles de conexión personal con la violencia del pasado siempre producen respuestas subjetivas en la manera en que los individuos interpretan y reaccionan a ciertas personas, lugares y acontecimientos. En los largometrajes, las representaciones de violencia difieren según el relato que se está contando, las intenciones de los directores, y los dispositivos artísticos que enfatizan ciertos aspectos de la violencia histórica.

Los documentales y los largometrajes son vehículos cinemáticos del arte visual y con frecuencia son representaciones simbólicas del mundo social, político y cultural dentro del cual surgen. A raíz del llamado periodo de *La Violencia* en Colombia y el Khmer Rouge en Camboya, se producen múltiples obras que tienen el poder de iluminar catástrofes históricas y de representar características intrincadas de la violencia en distintas maneras. Los documentales *New Year Baby* (2006), *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2003), y *El Bogotazo: La historia de una ilusión* (2008) son producciones cinematográficas que intentan construir la verdad del pasado, reconstruir la identidad de las víctimas, preservar la memoria, y entender el pasado desde el punto de vista de los derechos humanos. *The Killing Fields* (1984) y *Carne de tu*

carne (1983) no solo son largometrajes que hacen lo mismo, sino que también muestran diferentes aspectos de pasados violentos a través de la representación simbólica y artística.

Una de las razones principales que provocaron mi interés para hacer un estudio comparativo entre los dos periodos es debido a la importancia y prevalencia de las artes visuales en cada conflicto, y cómo estos sucesos violentos de la historia producen representaciones filmicas tanto durante los propios períodos históricos como durante periodos posteriores a los conflictos, hasta hoy en día. Demás está decir que existen muchas obras literarias y cinematográficas y producciones de investigación que intentan construir la verdad de estos periodos históricos, reconstruir la identidad de las víctimas, preservar la memoria y entender el pasado desde el punto de vista de los derechos humanos.

Además, hay abundantes paralelismos entre los dos períodos en términos de las complejidades y la naturaleza de los actos violentos cometidos que están relacionados con las motivaciones y metas de los opresores. La evidencia visual de ambos periodos revela la deshumanización completa de los sujetos y las maneras en que se mostraban los cadáveres relacionados con métodos de matanza ritualistas y sistemáticas. También, los conflictos en Colombia y en Camboya convergen en que la creación y la imposición de la violencia se convirtieron en actos colectivos. Ambos pueden ser caracterizados como formas de genocidio: la matanza deliberada de un inmenso grupo de gente basada en su identidad étnica, religiosa, socioeconómica, o geopolítica (Enciclopedia Británica online). Por último, la mayoría de las víctimas de ambos conflictos vivían en y fueron asesinados en zonas principalmente rurales. El carácter fundamentalmente rural de la violencia de ambos períodos históricos es una característica notable que subyace el ámbito visual de las producciones cinematográficas.

II. CONTEXTO HISTÓRICO DE *LA VIOLENCIA*

Después de la guerra civil de 1876, la violencia política en Colombia se intensificó entre el Partido Liberal y el Partido Conservador. En el año 1946, Mariano Ospina Pérez del partido conservador asumió la presidencia después de dieciséis años de régimen liberal. La tensión social y perturbación política aumentaron durante los dos años después del cambio de gobierno. El 9 de abril de 1948, el médico y candidato presidencial del partido liberal Jorge Eliécer Gaitán fue asesinado en Bogotá. El asesinato de Gaitán provocó horas de huelgas y disturbios en la ciudad de Bogotá y resultó en la muerte de cientos de personas (Guzmán 36). Este acontecimiento se llama El Bogotazo y marcó el inicio de la primera fase de *La Violencia* en Colombia (1948-1953). Aunque las fuentes varían, la violencia en las zonas rurales de la nación, donde se concentraron los conflictos políticos, religiosos y militares, resultó en la muerte de casi 140.000 personas (Rodríguez 5).

La segunda fase de *La Violencia* en Colombia comenzó cuando el general Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) estableció una dictadura militar en 1953. A pesar de los esfuerzos iniciales del general para ejecutar una campaña pacifista para aquellos que se habían ido a las armas, las masacres en muchas zonas rurales se intensificaron en 1954 y 1955. Los enfrentamientos entre las guerrillas y otras facciones militares en el campo causaron muerte y destrucción brutal (Guzmán 108). Aunque la transición a un gobierno liberal en 1958 marcó el final de *La Violencia*, los actos de intenso violencia han persistido en Colombia. El período de la guerra civil que ocurrió entre 1948 y 1958 causó la muerte de más de 200.000 personas (Guzmán 292). Más de una cuestión numérica, la violación, la tortura, las crucifixiones y desmembramientos eran formas comunes de la violencia espantosa realizadas durante *La Violencia*.

III. CONTEXTO HISTÓRICO DEL KHMER ROUGE

El movimiento comunista en Camboya comenzó a desarrollarse a principios de la década de 1950 en respuesta a la colonización francesa. El Partido Revolucionario del Pueblo Khmer (The Khmer People's Revolutionary Party) se formó en 1951 y seguía ganando fuerza a lo largo de la década. En 1966, el poderoso secretario del partido, Pol Pot, cambió el nombre al Partido Comunista de Kampuchea (CPK). Después de 1970, las fuerzas comunistas de Vietnam se trasladaron a Camboya y ayudaron al Khmer Rouge para reclutar y entrenar a los soldados para formar un ejército insurgente. Durante la primera mitad de 1973, la República Khmer de Lon Nol y Estados Unidos lanzaron bombas en Camboya, lo que resultó en la muerte de casi 300.000 personas. Sin embargo, la República no podía resistir la situación en el país y el Khmer Rouge asumió todo el poder en la nación en 1975 (Dy 8-12).

El 17 de abril de 1975, el régimen del Khmer Rouge asumió el poder en Camboya. Dirigido por Pol Pot, el Partido Comunista de Kampuchea capturó la ciudad de Phnom Penh y casi inmediatamente instituyó una revolución agrícola y una campaña nacional de purificación. El régimen del Khmer Rouge evacuó a los ciudadanos urbanos y los obligó a ir a campos de trabajo rurales. Además, el régimen ejecutó un programa brutal de violencia masiva y limpieza social. Las minorías étnicas y religiosas y disidentes políticos fueron considerados "enemigos del pueblo" (Schlund-Vials 2). Entre 1975 y el final del régimen en 1979, más de dos millones de personas murieron en Camboya. Funcionarios del régimen violaron, torturaron y ejecutaron a más de un millón de personas y otro millón murió como consecuencia del hambre, las enfermedades y la falta de medicamentos (Tyner, Sirik, y Henkin 277).

IV. LOS DOCUMENTALES

Socheata Poeuv es americana-camboiana quien dirigió el documental *New Year Baby* en 2006. Durante el régimen del Khmer Rouge, los padres de Socheata escaparon a un campo de refugiados en Tailandia, donde ella nació. Rodada muchos años después de la emigración de sus padres a los Estados Unidos, el documental es una historia emocional de su regreso a Camboya con sus padres. Durante su investigación sobre un periodo oscuro del pasado, ella descubre muchos aspectos sobre su familia y presencia las maneras en que su familia enfrenta el pasado y busca la justicia.

Rithy Panh (1964-) dirigió el documental *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* en 2003. Rithy es un sobreviviente del Khmer Rouge y ahora es considerado como el cineasta camboiano más famoso. En el documental, Vann Nath y Chum Mey, también un grupo de sobrevivientes del régimen de Khmer Rouge, regresan a Camboya para visitar la prisión de Tuol Sleng, donde se enfrentan a sus anteriores captores. Es una película poderosa y reveladora en la que el director, en palabras de Deirdre Boyle, “recuperates memory to represent speechless horror and thereby shatter silence” (95).

El director colombiano Mauricio Acosta dirigió *El Bogotazo: La historia de una ilusión* en 2008. Con la ayuda de producción de The History Channel, Canal Caracol, y Mazdoc Documentales, el documental cuenta la historia del asesinato del general Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 y los acontecimientos violentos que siguieron. Es un trabajo de investigación que trata de obtener la percepción y los puntos de vista sobre los acontecimientos y el período histórico de la violencia.

V. LOS LARGOMETRAJES

El largometraje de Hollywood *The Killing Fields* fue dirigido por el director inglés-francés Roland Joffé en 1984. La película fue producida por Goldcrest y Enigma Productions y distribuida internacionalmente por Warner Brothers. Basada en el libro *The Death and Life of Dith Pran* de Sydney Schanberg, relata la relación íntima entre el periodista estadounidense Sydney Schanberg y el periodista camboyano Dith Pran, quien eventualmente escapa del Khmer Rouge a Tailandia.

Dirigida por el director colombiano Carlos Mayolo, *Carne de tu carne* es una alegoría política oscura que representa aspectos perversos de la violencia en Colombia durante la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). En esta película de horror, los hermanos Alfonso y Margaret son herederos de una familia rica. Después de una explosión en Cali, los hermanos se refugian en una casa de la familia en una granja en el campo donde aprenden sobre su historia familiar. Se desarrolla una relación incestuosa y se convierten en criaturas asesinas consumidas por los espíritus de sus antepasados.

VI. MARCO TEÓRICO

En su libro *Trauma Culture* (2005), Ann Kaplan aborda las cuestiones de eventos catastróficos y experiencias traumáticas, particularmente el impacto del trauma en individuos, culturas, y naciones. Kaplan sostiene que en las memorias visuales “the writer [director] is struggling to communicate something powerful that happened in the past” (43). Es algo recordado, pero no se puede considerar como la verdad en su sentido literal. Esta lucha es un elemento especialmente evidente en los documentales de Camboya que analizo, en los cuales los

personajes enfrentan muchos aspectos de sus respectivos pasados que fueron consumidos por la violencia y el terror.

Aunque estos individuos tratan de recordar su pasado, las respuestas a los eventos traumáticos son siempre subjetivas. En *New Year Baby* y *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, los sentimientos demostrados por diferentes personas dependen de sus relaciones íntimas con varias personas, lugares y eventos del pasado. Por ejemplo, en *New Year Baby*, la creadora del documental, Socheata Poouv, creció en los Estados Unidos y viaja a Camboya con sus padres, quienes vivieron bajo el régimen del Khmer Rouge. En Camboya, cada miembro de la familia se relaciona con aspectos específicos en maneras muy diferentes. Mientras Socheata está tratando de entender y descubrir elementos del pasado de sus padres, su mamá y su papá están obligados a reflexionar de manera solemne sobre su mundo de violencia. A menudo, la madre y el padre de Socheata muestran diferentes mecanismos de defensa y diferentes maneras de enfrentarse a lugares como el campo de trabajos forzados o el museo de genocidio. La internalización, el silencio, la tristeza, y a veces la risa son algunos de los mecanismos de defensa que los personajes muestran en los documentales y largometrajes examinados en este estudio.

En el contexto de recordar el pasado es importante considerar la observación de Ann Kaplan de cómo difieren las normas sociales de comportamiento masculino y femenino. Según Kaplan, aunque las generalizaciones sobre esta cuestión de género nunca son totalmente válidas, las mujeres a menudo reaccionan más a las relaciones personales y emocionales del pasado, y los hombres a menudo se centran más en los contextos institucionales, históricos, o sociopolíticos (44). Si bien esta es la opinión de una autora sobre cuestiones de género, es importante examinar la reacción de un individuo cuando confronta personas, lugares o eventos específicos del pasado.

La investigación de Kaplan sobre el trauma cultural también es fundamental para entender cómo los eventos traumáticos se traducen en diferentes grupos. Mientras que *New Year Baby* y *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* representan y exploran los elementos complejos de trauma individual, pueden diferir de los largometrajes dominantes (por ejemplo de Hollywood) en la manera en que los eventos son traducidos por una cultura o nación. Siempre es importante considerar quién está produciendo la obra y las fuerzas políticas que pueden influir en su creación. Mencionamos antes que Socheata Poeuv, la directora de *New Year Baby*, es americana-camboyana cuyos padres sobrevivieron el régimen del Khmer Rouge. Rithy Panh, un sobreviviente del Khmer Rouge, dirigió *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*. Vemos igualmente, que el documental *El Bogotazo: La historia de una ilusión* fue dirigido por el colombiano Mauricio Acosta y sus compañeros con la ayuda de The History Channel. El colombiano Carlos Mayolo dirigió la película *Carne de tu carne*, mientras que el director inglés-francés Roland Joffé dirigió el largometraje de Hollywood *The Killing Fields*. Las fechas de publicación de las películas, los colaboradores en la producción y otros detalles específicos serán discutidos en el análisis de la creación de puntos de vista y la representación de eventos históricos.

Al considerar cómo los largometrajes y documentales representan la violencia histórica y los eventos traumáticos, es necesario cuestionar cómo una nación o cultura maneja colectivamente el pasado. Así, el trauma individual y el trauma colectivo están íntimamente conectados. Las relaciones individuales entre las víctimas y entre víctimas y victimarios pueden revelar los grados de violencia o sufrimiento que enfrentaron las personas. Por ejemplo, *El Bogotazo: La historia de una ilusión* forma una posición investigadora sobre el periodo de *la Violencia* en Colombia, ya que incluye los puntos de vista de un escritor, fotógrafo, historiador,

economista, y testigo. Los documentales de Socheata Poeuv y Rithy Panh también investigan el pasado, pero forman posiciones más íntimas a través de las interacciones emocionales entre sobrevivientes y victimarios del Khmer Rouge, la acción de reflexionar sobre el pasado, y la búsqueda de la justicia, la reparación y el perdón personal.

Tanto los documentales como los largometrajes resuenan con personas en diferentes maneras según su conexión con el pasado y el nivel de conocimiento de un periodo histórico. Algunos individuos o grupos pueden elegir olvidar eventos traumáticos como la violencia física o la tortura, mientras que otros pueden elegir dar testimonio y explorar elementos intrincados y violentos del pasado. Aquí hay que diferenciar entre grupos victimizados o marginados dentro de una nación y la gente menos íntimamente asociada con eventos traumáticos o violentos, destacando el interés en explorarlos y analizarlos. Las conexiones íntimas con el pasado que tienen los personajes de los documentales de Rithy Panh y Socheata Poeuv en particular revelan algo muy profundo: “violence continues to shape the inner, interpersonal, and socio-cultural worlds of victims and their children” (Kaplan 68). En este sentido, es necesario considerar cómo la violencia afecta los legados personales, familiares, y nacionales. ¿Es posible que las experiencias violentas o traumáticas se conviertan en cicatrices emocionales permanentes que moldeen una vida de interacción generacional?

Un análisis del acto de recordar y reflexionar sobre la experiencia histórica requiere la consideración de la verdad y el testimonio. En el libro *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Dori Laub aborda la relación de ser testigo a la verdad en el contexto de su experiencia del Holocausto. Según Laub, hay tres niveles distintos de ser testigo en relación a la experiencia: “the level of being a witness to oneself within the experience; the level of being a witness to the testimonies of others; and the level of being a

witness to the process of witnessing itself” (75). Estos niveles se pueden aplicar en un análisis de momentos reales de testimonio vistos en cada documental de este estudio y en las representaciones artísticas de testimonio y sus efectos. Particularmente en *New Year Baby* y *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, el acto de escuchar los testimonios de los sobrevivientes requiere sensibilidad y paciencia. El oyente siempre se debe dar cuenta de que el pensamiento, la memoria y la expresión nunca pueden articular completamente una experiencia histórica, aún más, una de carácter traumático. Al mismo tiempo, la expresión verbal es a menudo la única manera en que los testigos pueden tratar de comprender una experiencia personal.

Para Laub, el acto de narrar es una lucha personal que intenta conectar la verdad con la experiencia por medio de las palabras. Las personas a menudo no pueden comprender la verdad sobre sí mismos y no pueden percibir el pasado de una manera que pueda ser transmitido a los testigos. Los recuerdos pueden distorsionarse y las palabras y pensamientos pueden perderse (Felman y Laub 80). En el contexto de los documentales, hay que considerar la cuestión de la memoria inconsciente. ¿Cómo tratamos de entender eventos incalculables? ¿Cómo se puede romper el silencio de la memoria internalizada? Estas son las batallas que luchan Socheata Poeuv, Rithy Panh, y Mauricio Acosta en sus documentales a lo largo del proceso de enfrentar los pasados violentos de sus países.

Como vehículos cinemáticos del arte visual y la representación simbólica, los documentales y largometrajes tienen el poder de iluminar catástrofes históricas y de representar características intrincadas de la violencia en distintas maneras. Debido a la naturaleza espantosa y deshumanizadora de la violencia del régimen del Khmer Rouge y de *La Violencia* en Colombia, es necesario analizar las representaciones de la crueldad en los documentales y largometrajes de este estudio. En su libro *Cruel Modernity*, Jean Franco aborda la crueldad como

un aspecto de la violencia. Examina lo que representa el asesinato y la tortura y por qué hay una necesidad de castigar y mutilar. Ella explora actos crueles, las formaciones históricas y pensamiento que los hicieron posibles, y sus efectos y consecuencias. Sobre las matanzas de *La Violencia*, Franco señala: “cadavers became objects for transmitting messages to the civilian population or to the enemy” (14). Estas formas de crueldad extrema y el uso expresivo del cadáver se convirtieron en actos comunes en la sociedad colombiana a lo largo de las etapas de *La Violencia*.

En el caso de la producción fílmica colombiana, la película *Carne de tu carne* es una alegoría oscura que retrata representaciones impactantes del uso de la violencia en la sociedad colombiana durante la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). A través de la imagería grotesca, la exageración y el simbolismo, la película muestra algunas de las formas de crueldad extrema que Jean Franco discute, para iluminar el fervor socio-psicológico enfermo y perverso de la época. En la película, los hermanos asesinos e incestuosos son los productos corrompidos de una esfera social brutalmente violenta e inestable.

En su libro, Franco dialoga con Judith Butler en su exploración de la brutalidad, el barbarismo, la tortura, y el castigo de los cuerpos humanos. En *Precarious Life*, Butler señala: “violence is surely a touch of the worst order, a way a primary human vulnerability to other humans is exposed in its most terrifying way, a way in which we are given over without control, to the will of another, a way in which life itself can be expunged by the willful action of another” (29). La cuestión de la vulnerabilidad del cuerpo humano es crucial para discutir en el contexto del Khmer Rouge y *La Violencia*. Las víctimas de estos períodos fueron los sujetos de sus opresores y eran vulnerables a las acciones violentas que se les imponían. Todos los sobrevivientes del Khmer Rouge, como los padres de Socheata en *New Year Baby*, Nath y Chum

en *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, y Dith en *The Killing Fields*, vivían constantemente amenazados por los poderes de dominación que los oprimían y controlaban.

Las víctimas del Khmer Rouge y *La Violencia*, muertas o vivas, revelan que “the human body is always finite and precarious” (Butler 30). El cuerpo humano es social, dependiente, y siempre está expuesto a las acciones y la coerción de los que le rodean. Para Butler, la vida es precaria y capaz de recibir heridas (14). Los sobrevivientes del Khmer Rouge en los documentales sienten sus heridas en formas emocionales, es decir, viven el dolor que se formó en el pasado y que persiste a través de la memoria. Para muchos, sus recuerdos del pasado los persigue cada día y moldea cómo viven sus vidas.

En todos los documentales de este estudio, la fotografía desempeña un papel profundo en el acto de testimoniar y recordar. Según Judith Butler y su teoría en *Frames of War*, sostiene: “photos bring us close to an understanding of the fragility and mortality of human life” (96). Estas contienen evidencia visual de un pasado violento que provoca respuestas subjetivas. Por ejemplo, en *New Year Baby*, cuando la mamá ve las fotos de camboyanos muertos en el Tuol Sleng, ella revela una expresión confusa y exige justicia. Cuando el papá ve las mismas fotos, responde con un gesto de solemnidad y no dice nada.

Butler también dialoga con Susan Sontag, quien elabora sobre la naturaleza íntima de fotografías y su conexión con las emociones humanas. En su libro *Regarding the Pain of Others*, Sontag considera la conmoción interior que pueden causar las fotos, la cual se manifiesta a través de diferentes mecanismos de defensa para muchos sobrevivientes del Khmer Rouge como Vann Nath y Chum Mey cuando ven fotos de camboyanos muertos. Para los testigos, las fotos no solo afectan a la persona que mira la imagen, sino que la memoria también altera la imagen. Según Sontag, “photos haunt us but do not tell us everything we need to know” (89). Siempre existen

preguntas que quedan y asuntos que siguen irresolutos. Para las personas íntimamente vinculadas a lo que se muestra en una foto, la provocación emocional o disociación interna puede ser más evidente que para las personas que investigan y exploran un acto violento y no están conectados directamente. En este sentido, los documentales camboyanos y el documental colombiano investigan los periodos violentos, pero el nivel de interacción emocional y las respuestas de las personas pueden diferir.

Finalmente, el tema del perdón es un aspecto importante en los documentales y largometrajes de este estudio. En los documentales, las víctimas enfrentan a sus opresores en busca del perdón o la justicia, pero a menudo descubren que sus opresores fueron víctimas de un sistema dominante y opresivo. En los largometrajes, los personajes buscan el perdón de su sociedad pasada o actual que se representa en diversas maneras simbólicas o alegóricas. En su capítulo sobre el perdón en *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, Derrida explora este concepto complicado en el contexto de la religión, las estructuras de poder, y su relación con el sujeto y la víctima. Critica y examina la idea del perdón en lugar de promoverla y sostiene que sólo se puede perdonar lo imperdonable (Derrida 32).

VII. ANÁLISIS DE LOS DOCUMENTALES

New Year Baby es un documental poderoso y emocional que tira las fibras sensibles de sus espectadores. El director de esta obra, Socheata, es una mujer muy alegre y cariñosa. Desde el comienzo del documental, el espectador puede notar que ella es una persona que se preocupa profundamente por sus familiares, amigos y toda la gente en general. Su viaje es un profundo descubrimiento personal y familiar que revela su gran aprecio por la vida humana. A través del proceso de descubrir el pasado de su familia, ella entra en el ámbito de lo indecible que muchas víctimas del Khmer Rouge nunca serán capaces de lograr. *New Year Baby* es una obra

profundamente humanitaria que sirve como un vehículo de la fuerza, el amor, y el valor para enfrentarse a un pasado violento que las palabras nunca pueden describir completamente.

Antes de discutir las primeras escenas del documental y las etapas principales del viaje del Socheata y su familia, es necesario examinar las imágenes iniciales de la obra. La primera imagen que vemos es una pantalla negra con las palabras “If you preserve secrecy, half the battle is won.” Este es un principio del Khmer Rouge que es simbólico de la naturaleza clandestina y autoritaria del régimen. La presentación de este ideal del Khmer Rouge destaca inmediatamente el concepto de olvido y presagia una batalla que surge en *New Year Baby*. Es una batalla de las víctimas y sobrevivientes del Khmer Rouge contra esta “preservación del secreto.” Es una lucha que intenta revivir la memoria y romper el silencio de una familia que se ha enfrentado a un trauma intolerable.

Después de la breve presentación del principio del Khmer Rouge, *New Year Baby* se desplaza a una serie de fotos individuales de los camboyanos-americanos. Son los hijos de sobrevivientes del Khmer Rouge que están de pie y sonriendo mientras agarran carteles con sus nombres. Estas fotos se muestran intencionalmente a parecerse a las fotos de las víctimas de la S-21 (la cárcel de Tuol Sleng) durante el régimen del Khmer Rouge. Sin embargo, las expresiones felices de la gente en estas fotos particulares contradicen la naturaleza oscura y sin esperanza de las fotos de las víctimas de los Khmer Rouge. Ellas están llenas de vida y “exemplify a more hopeful (albeit biopolitical) aftermath embodied by the children of Cambodian survivors” (Schlund-Vials 101). Las fotos representan el optimismo de la generación de Socheata, una fuerza que guía Socheata en su viaje difícil de descubrimiento. Ellas también son símbolos de la nueva vida y el renacimiento, que son dos de los temas principales del documental mientras Socheata subraya su lugar en el mundo como una persona que nació de padres que perdieron

todo en Camboya. Aunque el documental se centra en Socheata y su familia, ella claramente quiere que su historia aplique a todos los afectados de alguna manera por el Khmer Rouge. Quiere que sirva como un vehículo para inspirar a otros a investigar el pasado de maneras personales.

Socheata procede con una breve reseña de lo que sabe de su vida hasta el presente y cómo ella y su familia llegaron a los Estados Unidos. Ella nos dice que nació en un campo de refugiados en Tailandia en el día de Año Nuevo camboyano. Sus padres escaparon de Camboya a Tailandia durante el régimen del Khmer Rouge y pasaron algún tiempo allí. Ella cuenta cómo sus padres tuvieron la suerte de salir del campo de refugiados para emigrar a Texas, donde comenzaron una nueva vida para ellos y la familia. El concepto de la suerte es muy importante en *New Year Baby*, que Socheata enfatiza en varias ocasiones en la apertura del documental. La suerte es un contraste con la vida bajo el Khmer Rouge y le ha permitido llegar a su punto en la vida hoy y en última instancia, para poder realizar su misión. Hasta este punto, Socheata ha narrado lo que ha sido informado por sus padres de su vida. Pero ella es fuerte, inquisitiva, y quiere saber más; quiere saber la verdad de su vida y de sus padres. Ella reconoce que su misión a partir de ahora va a ser muy difícil. A lo largo del documental, su valentía, fuerza y determinación son desafiadas en innumerables formas, pero nunca se rompen.

Para Socheata Poouv, la pregunta “¿What does it mean for my family or me to forgive the Khmer Rouge?” le guía en su investigación sobre un pasado violento. Para alguien tan intrínsecamente pacífica en carácter, ella lucha con esta cuestión más a lo largo del documental. Es por esta prueba que ella decide plantear la pregunta de manera evocadora en el principio de *New Year Baby*. Después de la reseña familiar, Socheata relata que un año, durante las

navidades, su madre reveló un secreto a ella que sus hermanas no son sus hermanas reales y su hermano no es su hermano completo.

Durante el régimen del Khmer Rouge, su mamá se casó con otro hombre, con quien tuvo una hija y un hijo, que es el hermano de Socheata, Scott. Su marido y su hija murieron durante el régimen, que dejó solo su hermano. La hermana de la madre de Socheata también murió, y dejó a sus dos hijas al cuidado de la madre de Socheata. Más tarde, la mamá de Socheata casó con su padre y concibieron Socheata. Después de oír esta confesión, Socheata estaba llena de confusión y preguntas. Se sentía como si no supiera de su propia familia. Necesitaba saber más. Poco después, se embarca con su hermano y sus padres en un viaje a Camboya para descubrir la verdad sobre sus padres y cómo una “pareja desaparejada” se unieron.

Antes de la confesión, los padres de Socheata nunca habían dicho nada de su historia de supervivencia. Este nuevo conocimiento permitió que Socheata tratara de juntar las piezas del pasado de su familia. Según Cathy Schlund-Vials en su libro *War, Genocide, and Justice: Cambodian American Memory Work*, “*New Year Baby* explores the legacy of Khmer Rouge authoritarianism through a fragmentary family structure that resembles a patchwork quilt... formed during the Cambodian genocide” (99). En el documental, Socheata Poeuv necesita deconstruir ciertos aspectos de las vidas de sus padres para reconstruir la memoria que se ha fragmentada. Este proceso no es fácil y es uno que comienza con preguntar, escuchar, y observar cómo las víctimas de atrocidades se relacionan con el pasado. En *New Year Baby*, Socheata nos muestra cómo enfrenta este desafío con sus padres.

Desde el principio de la película, los padres de Socheata luchan con la difícil tarea de dar testimonio. Durante una conversación, Socheata le pregunta a su mamá qué le gusta de su marido. Después de una pausa, ella simplemente dice “I like when he’s not talking. He’s a good

listener.” Cuando Socheata le pregunta a su padre lo que le gusta de su esposa, se gira la cabeza de la cámara de una manera tímida, y dice “I like her. If I didn’t like her, why would I take her?” Sus respuestas y expresiones extrañas revelan lo que la información dentro de sus padres no se revela. Puede que no sea porque no quieren cantárselo a Socheata, pero tal vez decir algo que está enterrado internamente es una tarea que lleva tiempo superar. Más tarde en el documental cuando Socheata está con sus padres en su antiguo campo de trabajo, finalmente descubre que sus padres tenían un matrimonio arreglado. Antes, sus padres no podían describir un cierto acontecimiento de su pasado. Había mucha desconexión porque sus padres no querían centrarse en un aspecto de su vida que existía en el pasado. De cierto modo, era un recuerdo enterrado dentro de ellos. A su regreso a Camboya y el mismo lugar que experimentaron su matrimonio junto con tanto sufrimiento, sus padres finalmente pueden relatar sus recuerdos.

Las acciones de los padres de Socheata cuando regresan al campo de trabajo de su madre por primera vez tienen implicaciones muy importantes para el documental. Al llegar al campo, la mamá estaba muy ansiosa. Rápidamente miró alrededor de la zona y dijo a Socheata algunas características del campo de trabajo que recordaba. Después de recordar la ubicación del edificio en el que vivía durante casi tres años, la mamá se vuelve muy inquieta. Es un acto de testimonio que rompe el silencio interno. En esta escena, Socheata ve a su madre en el acto de recuerdo traumático y cómo se relaciona con el pasado. Después de unos pocos minutos en el campo, Socheata describe que su mamá “put up a brick wall.” Debido al hecho de que el recuerdo de la madre de su antigua comuna fue testimonio, la ambigüedad siempre existe. Nunca estará totalmente claro para la madre, Socheata, y el espectador si la estructura no existe o si la ubicación fue olvidada. Este es un momento en que “cultural and spatial forgetting contrasts with vivid memories of loss” (Schlund-Vials 104). Este es uno de los muchos casos de recuerdo

familiar en *New Year Baby* que proporcionan percepciones poderosas en lugares y eventos asociados con un pasado lleno de sufrimiento y violencia.

El documental nunca falla en ganar múltiples perspectivas de la familia sobre cómo varios miembros se relacionan con el pasado. En una de las escenas más poderosas del documental, Socheata y su padre viajan a Preah Mliu, el campo de trabajo del Khmer Rouge donde la tía de Socheata murió y sus padres se reunieron. Esta escena muestra el acto doloroso de la rememoración familiar de trauma dentro de una conversación íntima entre el director y el sujeto. En el sitio que está ahora en su mayoría abandonada y vacía, el papá de Socheata ve y señala ansiosamente mientras él recuerda donde una vez estaban varias cosas. En la tumba de la tía de Socheata, su padre se siente muy triste. Él comienza a llorar, pero muy poco después se convierte en firme y serio. Aquí, su papá hace un retorno contemporáneo a su vida bajo el Khmer Rouge mientras se pierde momentáneamente en el pasado. El trauma y la memoria están rompiendo la fachada se ha puesto durante tantos años para tratar de enterrar el dolor del pasado.

A través del proceso de atestiguar a las emociones de sus padres, Socheata se convierte tanto perdida y encapsulada en la violencia y el sufrimiento que su familia sufrió bajo el Khmer Rouge desde su punto de vista de segunda generación. Como víctimas y sobrevivientes del Khmer Rouge, los camboyanos como la mamá y el papá de Socheata son miembros de una generación cuya memoria colectiva está dañada pero alterada para atender a las necesidades del presente. Respeto a los camboyanos, el artículo *Collective Memory as the Key to National and Ethnic Identity*, Milton Takei dice que “sometimes people do not forget past events, but rather ignore them, treating them as irrelevant in shaping future conduct” (63). Cuando los padres de Socheata se mudaron a los Estados Unidos, enterraron su sufrimiento pasado para centrarse en la creación de una nueva vida para ella y sus hermanos. El documental de Socheata crea una chispa

dentro de esta memoria colectiva mientras ve a sus padres espontáneamente se consumen en los pasados atrocidades del régimen del Khmer Rouge.

El comportamiento de los padres de Socheata que va de pasivo a angustiado puede verse como el efecto de la tragedia individual en el contexto de pérdida de vidas humanas a gran escala. Tal lenguaje verbal y corporal desorganizada y confusa crea una articulación incompleta de un pasado traumático. *New Year Baby* “repeatedly grapples with intergenerational, familial silences and incomplete utterances” (Schlund-Vials 105). El conocimiento incompleto del pasado empuja a la directora a cuestionar los pasados con más intensidad a medida el documental continúa.

Ella está obsesionada en su papel como testigo de las emociones y la memoria dañada de sus padres. La búsqueda de Socheata para descubrir la verdad sobre el pasado de sus padres moldea gradualmente una búsqueda de la justicia en nombre de todos los camboyanos afectados por el Khmer Rouge. Ella es ingenua pero muy enérgica y determinada. Sus dudas y emociones se acumulan a medida que pregunta “¿por qué?” y “¿cómo” los seres humanos pudieron imponer este tipo de violencia brutal a tantos otros seres humanos. *New Year Baby* es un dispositivo que “reactivates traumatic memories in the population” (Benzaquen 45). En el documental, Socheata utiliza a sus padres como sujetos de esta población camboyana afectada por la violencia del Khmer Rouge para cumplir su deseo de investigar el pasado y para exigir justicia. Mientras que ella destaca las acciones y emociones de sus padres, los recuerdos traumáticos para otros camboyanos son ciertamente revividos de nuevo a través del acto de testimonio. Sin embargo, como se evidencia en los documentales muchas veces, el acto de recordar y revivir elementos de un pasado traumático es una tarea pesada.

La búsqueda de justicia y su deseo de “romper el silencio” obliga Socheata a organizar una reunión entre sus padres y un ex funcionario del Khmer Rouge. Este encuentro que ella ya temía, la provoca a reflexionar sobre todo su viaje después de atestiguar cómo reacciona su familia. Socheata, la mamá y el papá se encuentran con Mom Tep, una ex supervisora de un hospital del Khmer Rouge. Cuando el director le pregunta a Mom Tep por qué se unió al régimen, evita la pregunta y un traductor camboyano interrumpe la conversación. El traductor aborda la ex supervisora y afirma que su madre y varios miembros de su familia murieron durante el Khmer Rouge bajo la supervisión de Mom Tep. Entonces, Socheata le pide a Mom Tep que le pida disculpas al traductor. Ella sólo le pide perdón con poco entusiasmo y enfatiza que lo que pasó fue la culpa de los funcionarios altos del Khmer Rouge. Cuando Socheata le pregunta al traductor si acepta la disculpa, él responde que no.

Entre muchas implicaciones, esta interacción ilumina un gran problema social de la vida cotidiana en Camboya. La coexistencia de las víctimas y los perpetradores impregna una sociedad que sigue encontrando maneras de lidiar con su pasado atroz y violento. Dentro del país, esta dinámica social “covers a variety of situations, ranging from ostracizing criminals to re-integrating them... within the community” (Benzaquen 46). Aunque todavía existen legados del Khmer Rouge y formas subyacentes de la violencia, muchas comunidades han encontrado maneras de lidiar con la situación compleja e incómoda. Por ejemplo, los grupos budistas utilizan ciertos rituales como “terapia testimonial” para entender ciertos eventos (Benzaquen 47). Es una sociedad fragmentada en la que muchos ciudadanos tienen que luchar con la responsabilidad social, la integración y la reconciliación con el pasado. Como Khatharya Um describe brillantemente en su artículo *Genocide in the Re-Construction and Destruction of Cambodian Society*: “For many survivors of the Khmer Rouge regime... Living with the multiplicity of

selves and layers of identity is part of the liminality of the refugee experience” (146). Aunque *New Year Baby* se centra principalmente en la familia de Socheata como sobrevivientes que se han trasladado sus vidas a los Estados Unidos, el documental únicamente evoca conexiones que todos los sobrevivientes comparten. De esta manera, entre otras, *New Year Baby* dialoga con el documental de Rithy Panh *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, en el que las experiencias de Vann Nath y Chum Mey proporcionan una comprensión más profunda de la psique de la víctima.

Después de la interacción entre Mom Tep y el traductor, Socheata y sus padres visitan a otro ex funcionario del Khmer Rouge. El director le pregunta a sus pensamientos sobre la brutalidad del régimen y la matanza masiva que llevó a cabo. Como Mom Tep, él reconoce que los crímenes fueron cometidos, pero no asume ninguna función en el sufrimiento de otros. Durante todo esto, los padres de Socheata permanecen completamente silenciosos y están visualmente incómodos con la situación. Perturbada y un poco enojada que ni Mom Tep ni el otro ex funcionario del Khmer Rouge tomaron la responsabilidad para ninguna de sus acciones, Socheata comienza a interrogar al segundo hombre. Ella urge al ex cuadro que responda a las denuncias de la tortura y la brutalidad, pero no tiene éxito. Después de este diálogo, el padre de Socheata colapsa y tiene que echarse porque está emocionalmente exhausto. La directora fracasa en sus esfuerzos de mejorar la relación entre la víctima y el perpetrador por forzando una disculpa. La estrategia de Socheata falla porque ella “naively privileges closure instead of further dialogue, tolerance, and cooperation” a medida que “each cadre’s refusal to take responsibility... perpetuates a nonreconciled reading of the Khmer Rouge past” (Schlund-Vials 112). Socheata está insatisfecha porque no recibió el cierre que esperaba y no encontró las respuestas que estaba buscando. Debido a su incapacidad de obtener el cierre y la justicia a través de sus interacciones

con los ex funcionarios del Khmer Rouge, ella vuelve a un acto de reconciliación familiar y personal en el final de la película. Viaja a un sitio religioso para realizar una ceremonia camboyana de nacimiento que nunca recibió, una escena en la que simbólicamente llena un vacío emocional y espiritual del pasado de su familia. A lo largo de *New Year Baby*, Socheata constantemente lucha con un mundo de la fragmentación y la pérdida que todavía no está preparado darle las respuestas que desea.

Estas escenas también evocan una cuestión crítica y compleja asociada con los crímenes del pasado: la responsabilidad. ¿Quién es culpable de tanto sufrimiento, violencia y muerte? ¿Dónde está la barrera entre víctima y victimario? ¿Cómo podemos entender las acciones y las mentalidades de ciertas personas? ¿Es posible el perdón a la luz de tales crímenes contra la humanidad? A medida que *New Year Baby* trata de abordar estas cuestiones en un nivel amplio, el documental *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* examina profundamente la psicología de los perpetradores. Como *New Year Baby*, *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* “summons traumatic memory by exposing both perpetrators and victims to the site of trauma” (Boyle 97), pero utiliza la mayor parte del tiempo para permitir los perpetradores a contar su versión de los hechos.

Después de un segmento informativo corto sobre el Khmer Rouge, el director Rithy Panh comienza el documental con una conversación entre un ex funcionario del Khmer Rouge y sus padres. Este encuentro coloquial enfatiza inmediatamente la importancia de la perspectiva del perpetrador en el documental. Aquí, la madre insta a su hijo a confrontar la realidad del pasado y decir la verdad, pero la idea de la verdad es muy difícil para el hombre. Él dice que los funcionarios superiores le dieron las órdenes y que él también fue víctima del régimen del Khmer Rouge. Como los ex funcionarios del Khmer Rouge en *New Year Baby*, el hombre se

niega a asumir la responsabilidad de sus acciones porque temía constantemente el régimen y dice que no tenía libre albedrío. Esta breve conversación presagia la conexión psicológica compleja entre la verdad, la víctima, y el libre albedrío que se examina a lo largo de *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*.

El documental se traslada a una introducción de Vann Nath, el protagonista y voz principal del director Rithy Panh, que permanece fuera de la pantalla para la totalidad de la película. Nath es un pintor que acredita su supervivencia al hecho de que los funcionarios del Tuol Sleng (S-21) les gustan su habilidad y obras de arte. De los aproximadamente 17.000 camboyanos que fueron encarcelados en la S-21 durante el régimen, sólo siete personas sobrevivieron (Boyle 96). Nath es un hombre fuerte y resistente que se involucra en la mayoría de las conversaciones con los perpetradores a medida que Chum Mey desempeña un papel mucho menor en el documental. En una de las escenas iniciales de *S-21*, Nath y Chum están de pie en el patio de la prisión mientras que observando los edificios que los rodean. Chum se echa a llorar cuando recuerda todo lo que había perdido en el Tuol Sleng. Nath se coloca al lado él y lo consuela, manteniendo una expresión sólida, pero Chum está destruido emocionalmente. Esta situación prueba la afirmación que “The ways in which individuals deal with trauma vary, in accordance with personal histories, experiences and internal resiliency” (Um 147). Estos y otros factores personales permiten que Nath siga a medida que Chum se consume en su pérdida y los recuerdos de un pasado traumático y casi no puede funcionar.

Para muchos espectadores, la falta de conexión visual entre Nath y Chum se puede atribuir a la experiencia subjetiva de ser testigo. Las emociones de los dos sobrevivientes contienen una dualidad en la pantalla: el espectador ve a los hombres en el acto de ser testigo, pero no puede comprender la causa de tal emoción o por qué Chum se comporta de manera

diferente que Nath. Para los sobrevivientes como Chum, Khatharya Um sostiene que “The ‘other worldliness’ of the experiences instilled in them the feeling that no one, other than people who have travelled the same roads... would or could conceive such existence, let alone comprehend it” (135). Las únicas personas que aún pueden acercarse comprender las emociones de las personas como Chum y Nath son las que sufrieron las mismas circunstancias, y aun así la subjetividad siempre altera la percepción personal.

En una escena mientras que está pintando, Nath cuenta algunos detalles de las experiencias durante su tiempo en la S-21. Él recuerda haber sido torturado por la electricidad y el proceso de tener una cuerda atada alrededor de su cuello antes de un grupo de personas fue arrastrado para ser interrogado. Dentro de la cárcel, las guardias del Khmer Rouge completamente controlaban la distribución de alimentos y la movilidad de todos los presos. La privación de alimentos y el control total del cuerpo permitieron los funcionarios de la prisión a ganar la obediencia completa de sus súbditos bajo el miedo y el hambre. Los funcionarios “stripped away the ability to think... and reduced humans into walking automatons” (Um 134). Sin embargo, los presos no eran las únicas personas que fueron reducidas a máquinas que perdieron el sentido de la humanidad, ya que muchos de los perpetradores del Khmer Rouge revelan en *S-21*.

En su documental, el director Rithy Panh entiende la importancia de la psicología y la perspectiva. En un esfuerzo único para entender el pasado, el director se centra más allá de las víctimas y les permite los perpetradores a presenciar sus crímenes. Nath es la figura que dirige a los perpetradores a hablar. Durante una conversación con los ex guardias de Tuol Sleng, Nath les pregunta si creen que son víctimas del Khmer Rouge, a la que responden que todos son víctimas de alguna manera. Nath les pregunta a los hombres que si se consideran víctimas, entonces, ¿qué

eran los prisioneros? Dirigiéndose a los temas de la crueldad y el salvajismo, Nath cuestiona cómo los que trabajó en S-21 pudieran acostumbrarse a este tipo de actos. Los guardias le dijeron que todo el mundo fue obligado a trabajar y que sus acciones fueron motivadas por el temor de las autoridades superiores. Cuentan que en S-21 se acostumbraron a las órdenes porque estaban bajo el control completo de las autoridades superiores del Khmer Rouge. Un hombre admite que “I didn’t think. I was arrogant and I had power over the enemy... I never thought of his life, I saw him as an animal... My heart never checked my brain.”

S-21: The Khmer Rouge Killing Machine destaca el hecho de que muchos de estos antiguos perpetradores tenían doce o trece años durante su tiempo de trabajo en la cárcel. Según Deidre Boyle, “the film acknowledges that the perpetrators were young and indoctrinated, many of them abducted from their families and deprived of human contact, trained to raise pigs, then kill ‘the enemy’” (101). La conversación con Nath revela otra vez más que los hombres, quienes sólo eran niños en el momento de la violencia, se convirtieron en máquinas, objetos de la voluntad y el control completo del régimen del Khmer Rouge. Como un elemento integral de un sistema más amplio de la violencia masiva organizada, la cárcel de S-21 era un “killing machine that dehumanized [its] victims and perpetrators” (Benzaquen 49).

Después de su interacción con los ex guardias de la prisión, Nath se reúne con Chum para reflexionar sobre lo que han visto y oído en el Tuol Sleng. Ellos cuestionan el perdón y por qué nadie responde por sus acciones. ¿Por qué dicen los ex guardias que no son culpables? A medida que ambos hombres buscan respuestas, su discusión destaca la “tension between social cohesion and reconciliation, and justice at the individual level” (Benzaquen 45). Esta cuestión se conecta íntimamente con la búsqueda delicada del perdón y el cierre. Para Jacques Derrida, “forgiveness must engage two singularities: the guilty... and the victim. As soon as a third party intervenes,

one can again speak of amnesty, reconciliation, reparation, etc., but certainly not of pure forgiveness” (Derrida 42). En este sentido, debido a sus papeles en el documental y la presencia del director y otros detrás de las escenas, Nath y Chum nunca podrían encontrar el perdón que están buscando, pero sin embargo pueden participar en una discusión en curso de la reparación y la búsqueda de justicia. El perdón es un concepto “excepcional” y “extraordinario” (Derrida 32), cuya pureza es casi imposible de alcanzar, especialmente en el contexto de los crímenes imperdonables. Nath y Chum expresan que no buscan la venganza, pero que su pasado es imposible de olvidar. En este proceso delicado de descubrimiento, es lógico concluir que estas víctimas todavía no han encontrado lo que buscan.

A lo largo de *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, el director Rithy Panh toma el acto de ser testigo más allá de su marco tradicional por presentar escenas en que los perpetradores recrean las rutinas de su pasado. Panh quiere enfatizar que “body memory completes and extends the spoken word” (Benzaquen 49). En muchas escenas, vemos los antiguos guardias de la prisión vuelvan a realizar físicamente y verbalmente muchas de las mismas acciones que llevaron a cabo durante su tiempo en el S-21. Lo que el director demuestra en estas escenas es extraordinario: “By placing them in the empty rooms of S-21 amid its artifacts, he propels them to move beyond reenactment to relive the past” (Boyle 97). En una escena en particular, un ex guardia, Khieu Ches, se convierte de pronto completamente consumido en el pasado. Ches repite la secuencia de acciones que realizó en la cárcel cuando era sólo un niño, revelando que sus gestos se aprendieron e inculcaron en su memoria. En una entrevista, era muy difícil para Ches hablar del pasado, pero sus gestos físicos en esta escena muestran que la memoria está íntimamente conectada con el cuerpo humano. El comportamiento

de Ches enfatiza “the physicality of traumatic memory” (Boyle 98) y que todas las personas, ya sean perpetradores o víctimas, son afectadas de manera diferente por el trauma pasado.

En *S-21*, el espectador ve el pasado convertirse en el presente y cómo el pasado violento de Camboya vive vibrantemente en la psique de sus sobrevivientes, las víctimas y los perpetradores. Para las personas expuestas al trauma y el terror indescriptible, el lenguaje a menudo falla describir experiencias y reflexionar sobre la memoria. El documental de Rithy Panh cuestiona el futuro de un país que ha dañado y ha negado su pasado. Al revivir los recuerdos de este pasado traumático, el director trae el pasado al presente para entablar una conversación con la pública y el mundo sobre los males realizados bajo un régimen brutal y corrupto.

Al hablar de los documentales de Rithy Panh y Socheata Poouv, es necesario considerar sus obras en el contexto de las cuestiones humanitarias en Camboya y el cine universal de los derechos humanos. El sufrimiento y los horrores que la población camboyana enfrentó bajo el régimen del Khmer Rouge son inimaginables. Según Terence Duffy, “Under the Khmer Rouge probably a greater proportion of the population died than in any other revolution in the twentieth century” (Duffy 87). El régimen creó una máquina de matar masiva que ritualmente realizó la tortura y la ejecución de grupos religiosos y de las minorías. El centro de esta actividad fue la prisión de Tuol Sleng, el sitio donde se establece *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*. Después de la caída del Khmer Rouge, los documentos en el S-21 registraron la muerte de casi 20.000 personas. En la Tuol Sleng cada preso fue fotografiado antes de ser torturado hasta que se sacó la confesión (Duffy 88).

New Year Baby y *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* son obras poderosas de los derechos humanos que trabajan por objetivos muy similares en diferentes maneras. A través de

sus documentales, los directores tratan de aclarar o discutir las narrativas históricas, protestar las prácticas actuales, fomentar la resistencia, promover la reconciliación, expresar su solidaridad, inspirar a otros, y lamentar (Galchinsky 7). Debido a esta amplia variedad de propósitos y motivos, las obras de los derechos humanos son difíciles de analizar y a menudo plantean muchas preguntas que quedan sin respuesta. Como el arte de los derechos humanos, los documentales “recognize the uniqueness of a given community’s experience [and] ask audiences to recognize those aspects of the experience that can be communicated across social divides” (Galchinsky 8). Además, “Human rights are a search for global ethics that articulate a set of values about being in the ‘human condition,’ and what we can claim by virtue of being in this condition (Tascon 866). Aunque cada documental se centra en un punto de vista en un contexto nacional e individual, las obras y los viajes que se encuentran dentro de ellas se aplican a las cuestiones humanitarias globales. Los directores y los personajes de los documentales se centran en las necesidades de otros e incitan a sus espectadores que hagan lo mismo para comprometerse con la humanidad a través de sentir la vida de otros.

El documental *El Bogotazo: La historia de una ilusión* presenta una visión histórica muy diferente que la de los documentales de Socheata Poev y Rithy Panh. Es una obra que emplea muchas imágenes y elementos audiovisuales para reconstruir los acontecimientos del 9 de abril de 1948 en Bogotá, Colombia. El documental de menos de una hora de duración fue hecha originalmente para la televisión para narrar al público un evento que hace sesenta años cambió el país de Colombia para siempre. Utiliza imágenes históricas y presentes, grabaciones, reconstrucciones, dramatizaciones y testimonios para proporcionar una perspectiva amplia de la historia. En contraste con las obras que tratan en gran parte al narrar la memoria traumática personal, *El Bogotazo* atrae a una audiencia nacional más grande en Colombia y Latinoamérica.

Los documentales camboyanos se refieren a un pasado más reciente y una generación afectada colectivamente por la violencia, a medida que este documental colombiano narra pasado histórico a una población que tal vez no puede entender tan íntimamente lo que pasó.

En el principio del documental, varias imágenes se presentan para intentar conectar los acontecimientos del pasado a la violencia que todavía persiste en Colombia hoy en día. En una instancia, se muestra un clip corto de soldados del ejército colombiano luchando con los insurgentes en el campo. Muy poco después, las imágenes momentáneas de los marchas ciudadanas del 4 de febrero de 2008 son seguidas por las imágenes de la marcha del silencio en 1948. Estas secuencias utilizan imágenes visuales de hechos reales para establecer una relación entre el pasado y el presente. Específicamente, estas imágenes aluden al impacto de los acontecimientos del 9 de abril de 1948 en la sociedad contemporánea. Para muchos miembros de una audiencia que no pueden conocer por qué se está elaborando una conexión entre la violencia actual y un evento que ocurrió en 1948, el documental presagia una investigación histórica que trata de responder a esta cuestión.

Para empezar a construir un relato sobre los sucesos del 9 de abril de 1948, *El Bogotazo* presenta una reconstrucción fascinante por ordenador del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Esta reconstrucción visual se realiza mediante el uso de la animación de la computadora con el apoyo de detectives profesionales. Esta escena lleva la investigación histórica más allá de los marcos tradicionales mediante la aplicación de análisis histórico de un crimen a una dramatización de un suceso violento. El acto de la reconstrucción física (en este caso, en forma artística) siempre es complicado y muchos factores afectan su creación, sus resultados y su presentación. Los investigadores deben trabajar con los elementos que han sido borrados o alterados, creando una situación en la que la especulación impulsa algunas de las suposiciones. Esta especulación es por

supuesto muy calculada y utiliza evidencia estudiada intrincadamente, como se muestra en el documental. La dramatización del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán también presenta dos posibles escenarios. Ambos se refieren al lugar exacto del asesinato y la forma en que el asesino se preparó para matar al líder. Estos escenarios son el resultado de meses y años de estudio y análisis, pero no obstante revelan que la evidencia histórica es siempre sujeta a interpretación.

Quizás el elemento más importante y vinculante de este documental es el uso de testimonios de varias figuras que están conectados de maneras diferentes a los acontecimientos históricos de 1948 y los años siguientes. El primer testimonio es una entrevista con el escritor colombiano Miguel Torres, quien escribió un libro sobre la vida de Juan Roa Sierra, el asesino de Jorge Eliécer Gaitán. El autor detalla algunas de las circunstancias de la vida del hombre que lo impulsaron a querer rebelarse contra Gaitán y la situación política de Colombia. Él describe cómo Roa Sierra relató sus esferas sociales turbulentas y privaciones familiares a las tensiones políticas del país. Estaba confundido psicológicamente entre mentalidades personales, sociales, y políticos y su naturaleza patológica causó que expresara sus delirios y conflictos íntimos de una manera extrema y violenta. Esta entrevista proporciona conocimiento de un experto a la audiencia y perspectiva sobre el punto de vista y la mentalidad de “el perpetrador”. Es parte del proceso de investigación para entender por qué se produjo tal evento y proporciona un elemento fundamental para comprender mejor el contexto social y la mentalidad de la población colombiana en el tiempo.

El segundo testimonio de este documental es una entrevista con el abogado, parlamentario y escritor Alberto Dangond Uribe. Él elabora sobre los aspectos de la situación política en el país durante el tiempo que condujo a El Bogotazo en 1948 y cómo se conecta a la perturbación social y mental de la población. Uribe describe en primer lugar sobre el carácter de

Laureano Gómez, líder del partido conservador que estaba a cargo de la organización de la Conferencia Panamericana en 1948. Él usa la descripción del líder conservador para iniciar el debate sobre las tensiones políticas de los meses previos a El Bogotazo y contextualizar el debate sobre el ambiente político de los años 40. La conversación con Uribe plantea también un aspecto importante sobre el legado de El Bogotazo y la memoria de los hechos violentos. Similar a los problemas que enfrentan los camboyanos en los documentales previamente discutidos, Uribe cuestiona las implicaciones de la violencia histórica en la memoria colectiva de los colombianos en los tiempos modernos. ¿Nos olvidamos de las prácticas de violencia que se produjeron durante el período que siguió a los acontecimientos de El Bogotazo y encontrar nuevas formas de concebir la historia para seguir adelante? ¿Nos intentamos aprender lo más posible sobre el pasado violento de un país para aprender de los errores?

En el contexto político y social de la perturbación de la década de los años 1940, el documental aborda más sobre estas cuestiones a medida que avanza. En transición de la discusión política con Dangond Uribe, *El Bogotazo* elabora más sobre la visión política de Gaitán y las dinámicas de la población colombiana. Jorge Eliécer Gaitán intentó convertir al Partido Liberal en un partido popular en oposición a la oligarquía. “Gaitanismo” popularizó la idea de que la vida política de Colombia fue desgarrada por oposiciones partidistas y la brecha entre ‘pueblo’ y ‘oligarquía.’ El Bogotazo fue un acontecimiento trascendental que en un principio parecía representar un desafío colectivo al poder estatal, pero rápidamente degeneró en actos aleatorios de saqueo y destrucción. Como el documental describe, el regreso de Gaitán a una ideología de la política tradicional y su consolidación de la división entre política y nacional fue más evidente en 1948 cuando organizó la famosa marcha de silencio por las víctimas de los conflictos partidistas ya abundantes en algunas regiones rurales. En lugar de destacar el

sufrimiento de los campesinos a seguir adelante con la reparación, Gaitán se centró en una denuncia de la violencia conservadora, de este modo agravando hostilidades entre liberales y conservadores más.

Los sucesos del 9 de abril aterrorizaron miembros de ambos partidos. Aunque la rebelión se extendió por todo el país en nombre del Partido Liberal, tuvo mayores efectos dañinos; muchos liberales élites también fueron víctimas de saqueos y ataques personales. Estos cambios marcaron la ruptura de las masas en la arena política y su organización en apoyo de amplios movimientos sociales que a menudo iban más allá de la regla bipartidista. La urbanización en el país ofreció la seguridad a la oligarquía, así que todavía eran capaces de influir sin exponerse a la violencia. Sin embargo, esto sólo resultó finalmente en mayor autonomía para los campesinos armados que aterrorizaban las regiones rurales (Sánchez y Bakewell 792).

El testimonio de Álvaro Valencia Tovar, general retirado del ejército colombiano, presenta otra interpretación sobre el suceso y versión de la historia. Ofrece una perspectiva de las fuerzas militares y habla sobre el papel de la policía de Bogotá el 9 de abril. Él relata que después de enterarse del asesinato de Gaitán, la policía dio armas a la gente exaltada. Enfatiza la politización de la institución y lo utiliza para hablar en términos más amplios sobre el fenómeno que se produjo durante el tiempo después del evento. Además, los testimonios de Ramón Venegas y Alfonso Vargas presentan relatos presenciales de los hechos del 9 de abril. Ramón, el conductor de Gaitán, y Alfonso, testigo y sobreviviente, cuentan mucho del impacto que tenía Jorge Eliécer Gaitán en los sectores populares. La naturaleza presencial de los dos testimonios proporciona puntos de vista individuales de la revuelta y de la perturbación mental y social de los ciudadanos colombianos.

Los testimonios presentados en el documental discuten muchos temas como la memoria y las dinámicas de los procesos sociales que se estaban produciendo en Colombia en el momento. Como siempre, el acto de recordar el pasado puede provocar respuestas emocionales, como vemos en el caso de Alfonso Vargas. Según Nicolás Rodríguez Idárraga, la experiencia de las personas que vivían durante *La Violencia* es necesario que considere en el contexto de la memoria: “necesitan de una serie de marcos culturales disponibles para darle un sentido a lo vivido” (2). Además, el estudio de la memoria como construcción social narrativa “implica el conocimiento de las propiedades de la persona que narra y de la institución que le da o que le quita poder” (3). Puntos de vista subjetivos y las cuentas personales siempre se ven afectados por factores externos en función del período de tiempo histórico y contextos sociales. Respecto a los testimonios sobre la violencia, siempre hay que considerar la naturaleza alterada de la experiencia subjetiva, sino también utilizarlos para construir una narrativa en las realidades del pasado.

VIII. ANÁLISIS DE LOS LARGOMETRAJES

El famoso largometraje *The Killing Fields* (1984) de Roland Joffé presenta otra representación de la violencia del Khmer Rouge en Camboya. Similar a los documentales de Socheata Poeuv y Rithy Panh, es una obra de los derechos humanos que cuenta la historia de la relación íntima entre el periodista camboyano Dith Pran y el periodista americano Sydney Schanberg. Basada en el libro *The Death and Life of Dith Pran* (1980) de Sydney Schanberg, narra cronológicamente los acontecimientos que ocurrieron en Camboya antes, durante y después del Khmer Rouge asumió el poder en 1975, mientras que se concentra en la relación del periodista con Dith Pran.

Al hablar de *The Killing Fields*, en primer lugar es necesario discutir de *The Death and Life of Dith Pran* y el punto de vista que Sydney Schanberg plantea que finalmente se traduce en forma cinematográfica. En su libro *War, Genocide, and Justice*, Cathy Schlund-Vials detalla bien la posición liberal humanitaria de Schanberg y su enfoque en los efectos negativos de la política exterior estadounidense en la gente camboyana. La autora resume los sentimientos antiguerra de Schanberg que iluminan el papel de los Estados Unidos en los daños colaterales de la guerra de Vietnam en la crisis humanitaria en Camboya (73-74). Este punto de vista se demuestra a lo largo de *The Killing Fields* tanto visualmente como a través del diálogo. La película también narra una historia de intensa separación emocional, creada por la incapacidad de Sydney Schanberg de traer a su amigo Dith Pran de Camboya cuando se ve obligado a abandonar el país. Durante gran parte de la película, Sydney lucha contra sus problemas personales y cuestiona la catástrofe humanitaria en Camboya desde los Estados Unidos, mientras que Pran lucha para sobrevivir bajo el régimen brutal del Khmer Rouge. *The Killing Fields* vincula la política a la historia emocional de dos amigos separados por fuerzas fuera de su control a medida que representa la violencia histórica y el terror de Khmer Rouge a través de la imaginaria poderosa.

The Killing Fields comienza su narrativa cinematográfica en agosto de 1973 en el contexto de la guerra de Vietnam que se había extendido a Camboya. En primer lugar, presenta breves escenas del campo camboyano, en el que las mujeres y los niños trabajan en los campos de arroz. Este marco representa un paisaje rural y tranquilo que no está aparentemente perturbado todavía por fuerzas externas. Momentos después, vemos a un niño que lleva un casco militar y helicópteros militares que vuelan por el cielo. La escena entonces se centra en una nube de tormenta que se está formando en la distancia mientras el niño observa penosamente. Aquí, la

interrupción del entorno agrícola por vehículos militares y el carácter ominoso de la nube de tormenta presagian la transición violenta de la paz a la guerra en Camboya. La oscuridad de la nube simboliza visualmente la creciente volatilidad de la nación y prefigura la violencia que va a consumir la nación con el tiempo. Estas imágenes también se conectan a la caracterización adolescente de los soldados del Khmer Rouge. En esta escena el niño que se muestra torpemente con traje militar representa la pérdida de inocencia forzada que muchos niños enfrentaron bajo el Khmer Rouge. Como se demuestra en los documentales de Rithy Panh y Socheata Poouv, el régimen obligó a los niños en su sistema de violencia masiva y los manipuló para convertirse en máquinas disociadas de todo sentido de la humanidad.

Para una película cuyo título alude directamente a la violencia del Khmer Rouge, *The Killing Fields* se enfoca mucho, quizás demasiado, en la guerra estadounidense en Vietnam. Dado que la película se estrenó en 1984, es importante que la considere dentro del contexto de la guerra fría, una época en que muchas personas, especialmente los periodistas y directores de cine, fueron cautivados por los efectos de la política exterior de los Estados Unidos. Según Schlund-Vials, “the film complicated cold war politics via the critical interpretation of and direct engagement with U.S. militarism” (84). Estas representaciones son evidentes en las escenas de las consecuencias de los bombardeos estadounidenses a raíz de la imagen del soldado camboyano joven. A medida que explosiones estallan en el campo y en las calles de Phnom Penh, el humo y los escombros llenan la pantalla visual. La devastación representada en estas escenas es grotesca; muchas personas, incluidos los niños pequeños, se muestran heridos y ensangrentados.

Después de estas imágenes, las tropas guerrilleras del Khmer Rouge marchan a través de un paisaje de destrucción mientras Sydney Schanberg y Dith Pran se esconden detrás de las

barricadas para evitar los disparos. Estas primeras escenas representan visualmente la violencia de la intervención militar de Estados Unidos en Vietnam y Camboya y la de la guerra civil en Camboya. También aquí el director presenta a los personajes principales, colocándolos directamente en la acción en forma dramática. La presentación cinematográfica en el principio de *The Killing Fields* demuestra que investiga la situación en Camboya a través de los relatos de la campaña estadounidense contra el comunismo y la guerra civil camboyana entre la República de Lon Nol y el Khmer Rouge. También introduce la relación entre Schanberg y Pran y desarrolla su historia de íntima conexión dentro del contexto de una ominosa toma de poder del Khmer Rouge.

El énfasis del largometraje en la campaña militar de los Estados Unidos recuerda a los espectadores de las consecuencias desastrosas de la intervención americana en Camboya. Las representaciones visuales de la violencia en la primera mitad de la película critican la política exterior estadounidense y al mismo tiempo reflejan el punto de vista humanitario de Sydney Schanberg. Mientras que la película también alude a algunos aspectos de la naturaleza destructiva y ominosa del Khmer Rouge, no se centra en la brutalidad de la violencia del régimen hasta la segunda mitad de la película. La separación forzada dolorosa de Schanberg y Dith significa esta transición en la narrativa cinematográfica de la película. Después de que el Khmer Rouge tomó el poder por completo, el régimen evacuó la embajada de Estados Unidos en la que muchos camboyanos estaban alojados. Pran es tomada por los soldados del Khmer Rouge mientras que Sydney mira la situación con rabia. Después de su regreso reluciente a los Estados Unidos, él se consume en su tristeza interna y la ira, ya que sólo se puede reflexionar sobre la situación en Camboya. Teme lo peor para su amigo y sufre los efectos de la separación emocional y siente culpable porque no podía hacer más para Pran.

The Killing Fields ahora se traslada a una narrativa del tiempo de Dith Pran en Camboya durante el Khmer Rouge. Dith y muchas otras personas se ven forzadas a trabajar incansablemente en los campos embarrados de la campiña. A través de los ojos y las experiencias de Dith, la película logra representar la naturaleza brutal, autoritaria y coercitiva del régimen. Funcionarios del régimen llevaron a cabo reuniones colectivas para las personas y utilizan el lenguaje manipulador y eufemismos con el fin de engañar a la gente para que confiesen a “crímenes.” El Khmer Rouge fue “a regime obsessed with counterespionage paranoia... A climate developed in which everyone was suspected of being an enemy” (Duffy 87). La película traduce las observaciones de Pran en una narrativa cinematográfica que refleja un régimen autoritario que trataba a sus sujetos como instrumentos. Sus ejecuciones sistemáticas revelan que las personas se convirtieron en objetos deshumanizados, prescindibles en la voluntad de un régimen omnipresente.

La película utiliza las experiencias personales de Pran para representar visualmente las atrocidades del Khmer Rouge y examinar la naturaleza patológica de un sistema corrupto. No vacila de mostrar escenas grotescas de palizas, especialmente por los funcionarios más jóvenes del Khmer Rouge. En su artículo “Toward a Culture of Human Rights in Cambodia”, Terence Duffy relata una observación de Pran en *The Death and Life of Dith Pran* que “the most brutal of the Khmer Rouge were those in their early teens. They seemed to be the most completely and savagely indoctrinated... (without) any feelings about human life because they were taught only discipline” (86). Al igual que en *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine*, esta película observa la realidad triste de que muchos adolescentes fueron despojados de su inocencia y se convirtieron en máquinas corruptas de la violencia que funcionaron bajo de los órdenes del régimen.

Después de que Pran logra escapar del campo de trabajo, la cámara lo sigue mientras avanza en un terreno accidentado de plantas muertas y tierra oscura. De repente, cae en una zanja llena de cráneos, huesos y cuerpos en descomposición. La cámara se acerca a los restos de un niño con el fin de subrayar dramáticamente la naturaleza grotesca y repulsiva de la imagen. El marco luego se expande para mostrar todo un campo que está cubierto de montones de esqueletos y cadáveres flotando en el agua. Pran, conmocionado y perturbado por lo que ha visto, rápidamente huye del campo. Esta escena en particular utiliza imágenes grotescas para aludir al ambiente sociopolítico de la época del Khmer Rouge. Se concentra en los restos corporales de las víctimas camboyanas para subrayar las políticas horribles y atrocidades del régimen.

Según Cathy Schlund-Vials, “*The Killing Fields* as cinematic narrative is a pathological story of state-authorized violence and individualized trauma” (91). Utiliza a Pran para personalizar la historia a medida que evoca las discusiones sobre las consecuencias de las acciones del Khmer Rouge en la memoria colectiva de una nación. En este sentido, las representaciones cinematográficas de la violencia del Khmer Rouge crean una poderosa narrativa de violaciones de los derechos humanos y la violencia masiva. Respecto a la trama, Schlund-Vials sostiene que “*The Killing Fields* realistically restages (by way of setting, acting, and cinematography) the conditions under which the Khmer Rouge assumed power, reenacts the experiences of those who lived under the Khmer Rouge, and revisits the frenzied dissolution of Democratic Kampuchea” (96). Sin embargo, en relación a la representación, el espectador siempre debe considerar el punto de vista de la película y la historia que el director está tratando de narrar.

A pesar de que *The Killing Fields* recupera la memoria del genocidio en Camboya, es necesario que considere las dinámicas narrativas que se centran en Schanberg como el salvador

americano y Pran como la víctima camboyana en la escena final de la película. Después de que Pran se escapa a Tailandia, él y Schanberg se reúnen en un campo de refugiados. Esta escena emocional muestra un amoroso abrazo entre los dos hombres. Pran está claramente herido, pero también abrumado de felicidad que está vivo y que finalmente se ha reunido con su amigo. Schanberg le pregunta a Pran “Do you forgive me?”, a lo que responde Pran “Nothing to forgive, Sydney. Nothing to forgive.” Este diálogo evoca la cuestión del perdón en relación a la cuestión de la culpa personal e innecesaria, sino no en el contexto de la reparación de los crímenes del Khmer Rouge. Al final, la película enfoca en la relación íntima entre la reconciliación personal y el poder de la amistad.

El largometraje *Carne de tu carne*, dirigido en 1983 por el director colombiano Carlos Mayolo, es otra producción cinematográfica que representa la complejidad histórica de la segunda fase de *La Violencia* en Colombia. Una obra ficticia ambientada durante la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), este thriller psicoanalítico y película de horror examina la naturaleza perversa de las dinámicas sociales y la violencia en Colombia durante este período. Aborda “la temática del desplazamiento de grandes grupos de población generando por la violencia y los conflictos asociados con la urbanización y la masificación” (del Pilar Melgarejo Acosta 514). Además, el director usa “negociaciones con la estética gótica [para] mostrar la heterogeneidad política de *La Violencia*” (514) y aborda la vincula entre lo político y la lucha por la tierra entre terratenientes y campesinos.

La película comienza a medida que miembros de la familia Velasco se reúnen en su casa en Cali para redactar el testamento de María Josefa, matriarca de la familia y la abuela de los personajes principales Andrés Alfonso y Margaret. La reunión se interrumpe cuando una explosión de vehículos militares en Cali destruye gran parte del centro de la ciudad. Como

resultado, la familia se ve obligada a trasladarse a una casa de verano en el campo colombiano. Durante su estancia en esta casa, los hermanos Andrés Alfonso y Margaret visitan a su tío abuelo Enrique, un comunista que ha sido repudiado por la familia. Enrique les informa de los secretos de la familia y la participación de su padre con los *pájaros*. Los *pájaros* eran pandillas privadas que estaban armadas y financiadas por las élites y los miembros del partido conservador (en apoyo de la dictadura militar) cuyo propósito era aterrorizar a la población rural para evitar cualquier posibilidad de protesta (Sánchez y Bakewell 793).

Después de que Andrés Alfonso y Margarita descubren un cofre que contiene cartas de amor entre Enrique y su abuela María Josefa, ellos recrean la relación incestuosa entre sus antepasados. Se consumen en sus deseos incestuosos y se transforman en vampiros que deambulan por el campo y aterrorizan a los campesinos locales. Al principio, los militares no pueden detener la locura de los hermanos caníbales, pero son finalmente asesinados y enterrados en una tumba improvisada en un bosque. Según Rory O'Bryen en su libro *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture*, *Carne de tu carne* “represents an attempt to come to terms with the historical insistence of rural violence in Colombia, and demonstrates that appeal to violence as historical *leitmotif*” (140). Carlos Mayolo y su película se pueden colocar dentro de una época de cine colombiano que aborda a la violencia rural que se asocia a la altura de los brotes guerrilleros y reacciones paramilitares de los años 50 y 60 del siglo XX (Suárez y Chesak 45). *Carne de tu carne* también aborda más específicamente la decadencia de la aristocracia rural (King 213). Con respecto a estos temas, la película emplea una narrativa familiar histórica y corrompida mientras utiliza una imaginaria poderosa, perversa y exagerada para representar la complejidad de la violencia colombiana durante el período.

Carne de tu carne es una obra que se centra mucho en la naturaleza asombrosa de la violencia y lo relaciona con experiencias familiares. De esta manera, la película representa en pantalla el papel de la violencia en la dualidad de lo extraño y lo familiar. Según John King en *Magical Reels*, “In *Carne*, incest between [siblings] symbolizes the solitude and introspection of a class which survives through violence and domination” (213). Al mismo tiempo, la mezcla de elementos que conecta la narrativa familiar a una amplia variedad de factores sociopolíticos en Colombia durante *La Violencia* es maravillosa. Estos incluyen el terror de la acción política y militar, venganzas individuales y colectivas, la turbulencia social, disputas y el miedo en el campo.

La imaginería de la primera escena representa el vínculo entre lo misterioso y lo ominoso. La matriarca de la familia María Josefa está acostada en su cama en una habitación oscura. Ella llama a su nieto a su lado y se esfuerza por hablar mientras sus palabras salen en un tono espeluznante y degradado. Dirige sus últimas palabras a su hermano Enrique, que está enmarcado en una foto en el manto: “Enrique, hermano mío, carne de mi carne, sangre de mi sangre.” En una manera extraña y misteriosa, sus palabras aluden a continuidades entre generaciones y establecen una conexión entre María Josefa, Enrique y Andrés Alfonso. Momentos después de su muerte, otros miembros de la familia rodean el cuerpo y comienzan a rezar. Sus voces producen sonidos fantasmales y simbólicamente aluden a elementos religiosos a través del uso de letanía verbal.

El murmullo extraño de los miembros de la familia mueve inmediatamente a una imagen de primer plano de una calavera en una tumba precolombina. El carácter concurrente de esta dos escenas “sets in motion the film’s interest both in ‘burying the generation and ‘un-burying’ that trans-generational ‘other story’ of Colombian history” (O’Bryen 147). Aquí, la película crea una

conexión visual entre lo contemporáneo y la historia, revelando el interés del director en la aplicación de las cuestiones generacionales a una temática social más amplia. La escena luego se expande para mostrar un paisaje abierto y obreros excavando en el primer plano. Además, la visión que se presenta aquí involucra el aspecto rural en la intención de alambrear el terreno histórico.

En una escena siguiente, el supervisor del campo de excavación está atormentando un pavo y dice “Siempre me han caído gordo los pavos. La mitad del tiempo son azules, la otra mitad son rojos.” Este diálogo absurdo establece la narrativa política: el conflicto entre liberales (rojos) y conservadores (azules). El fondo de la escena también muestra hombres en el proceso de descargar alambre de púas y de llevar cadáveres de campesinos en un edificio. Después, el supervisor se vuelve hacia el pavo y lo ejecuta con su arma. A medida que la violencia en esta escena se concentra en el antagonismo político en Colombia, también alude de manera implícita a una perspectiva social que enmarca el papel de los *pájaros* en la dinámica de la tierra (O’Bryen 149). *Carne de tu carne* destaca las actividades sospechosas y violentas de los *pájaros* en el campo y las coloca en un ambiente político turbulento y reactivo. Las secuencias iniciales de la película presagian las narrativas cinematográficas y dinámicas de la película. Aluden a la situación política en Colombia durante la década de 1950, la cuestión de la intervención rural y terror realizado por los *pájaros* y sus alianzas, y la narrativa generacional de la familia Velasco que se desarrolla en complejidad a medida la película sigue.

Después de la explosión en Cali, la reubicación forzada de la familia al campo abre la caja de Pandora. El descubrimiento de Andrés Alfonso y Margaret de los secretos oscuros de su familia crea tensión entre el legado de nobleza de la familia y de su realidad social. Las angustias e inseguridades de Andrés Alfonso y Margaret crecen y sus estados mentales se alteren. Una

escena se traslada al interior oscuro de la casa de Enrique donde Margaret (con vestido de novia de María Josefa) y Andrés Alfonso están cometiendo incesto. Después de la muerte repentina de su tío Enrique, los hermanos se consumen en aún más en la historia de su familia del incesto y la opresión. Se convierten en criaturas vampíricas que aterrorizan a los pueblos en el campo, causando muerte y destrucción.

La naturaleza perversa de su transformación en bestias de la violencia refleja elementos de la complejidad social en los sectores de la población durante *La Violencia*. Como adorno gótico, el vampirismo hace un aspecto socioeconómico particular de *La Violencia*. Aborda los efectos de la deslocalización espacial en la expresión de transformación mental y social a través del uso de la exageración. Como John King sostiene: “the film becomes somewhat lost in the labyrinth of its surrealist, rather whacky excess” (213). La película provoca la discusión de la naturaleza extraña de *La Violencia*. En este sentido, “vampirism represents a placation of *La Violencia*'s ‘extrañeza’ through an abstraction of its extraordinary heterogeneity (to socio-economic predation) and Mayolo’s attempt to show ‘something unhomey at the heart of hearth and home’ functions in a very real sense to provide ‘a sense of homeliness uprooted’ (O’Byrne 156). A través de la naturaleza exagerada y compleja de su imaginería cinematográfica, *Carne de tu carne* logra representar a la multiplicidad de narrativas y heterogeneidad temporal de *La Violencia*.

IX. CONCLUSIÓN

El acto de enfrentar la violencia histórica en contextos globales, nacionales y regionales, y locales es un tema muy complejo. La violencia ocurre en un sinnúmero de formas y afecta a las naciones, las sociedades, las culturas y los individuos de maneras innumerables. Como vehículos del arte visual, los documentales y los largometrajes tienen el poder de representar únicamente

aspectos del mundo social, político y cultural dentro del cual surgen. En el caso del Khmer Rouge en Camboya y *La Violencia* en Colombia, la naturaleza catastrófica de los conflictos internos de las dos naciones hace que la comprensión de la violencia del pasado sea infinitamente compleja.

Los documentales *New Year Baby* de Socheata Poeuv y *S-21: The Khmer Rouge Killing Fields* de Rithy Panh cuentan las historias de las víctimas de la brutalidad de un régimen que ejecuta sistemáticamente más de un millón de personas. Por un lado, examinan las relaciones específicas de individuos a la violencia que se enfrentaron bajo el Khmer Rouge. De esta manera, muestran la intimidad de la interacción humana, actos personales de testimonio y experiencia, el recuerdo, y las formas subjetivas de la reconciliación. Al mismo tiempo, estas historias emocionales sirven para representar los sentimientos colectivos de una población dañada por la brutalidad increíble. Las obras rompen con valentía el silencio de una nación y abogan por la continuación del diálogo, la tolerancia y la cooperación mientras trabajan para un mundo mejor y más justo. *El Bogotazo: La historia de una ilusión* contiene algunos elementos similares, pero utiliza una amplia variedad de dispositivos visuales y puntos de vista sobre un suceso histórico para tratar de explicar las causas de un periodo de violencia indecible en la historia colombiana.

Como largometrajes, *The Killing Fields* y *Carne de tu carne* utilizan más elementos cinematográficos artísticos de diferentes maneras. Al igual que los dos documentales anteriores sobre Camboya, *The Killing Fields* es también una obra humanitaria que se basa en la experiencia personal de un periodista americano en el país antes del régimen del Khmer Rouge. Es de naturaleza dual en que representa la violencia en Camboya desde el punto de vista americano internacional y también se centra íntimamente en las experiencias de Dith Pran bajo el

régimen y su historia emocional de supervivencia. *Carne de tu carne*, por el contrario, utiliza la imaginaria excesiva y grotesca para representar ciertas dinámicas sociales y aspectos de la violencia de *La Violencia* en Colombia.

Cada documental y largometraje lleva un ángulo diferente en la comprensión y en la representación de la violencia. Lidar con la crueldad extrema y las víctimas de las atrocidades es una tarea delicada y difícil. Cada individuo, ya sea directamente afectado por la violencia o influido por los vehículos informativos como el arte visual, interpreta la experiencia pasada de manera diferente. El acto de representar y recrear visualmente la violencia histórica contiene los mismos desafíos. Puntos de vista individuales afectan mentalidades colectivas e influyen la manera en que se crea el arte visual. Obras cinematográficas como las de este estudio sirven para educar a los ciudadanos del mundo sobre la naturaleza omnipresente de la violencia extrema. A través de la narración íntima y la representación visual, reviven la memoria traumática y abogan por la discusión continuada y el pensamiento profundo de la violencia que daña nuestro mundo.

Obras Citadas

- Benzaquen, Stéphanie. "Witnessing and Re-Enacting in Cambodia: Reflection on Shifting Testimonies." *Ai & Society: Journal of Knowledge, Culture and Communication*. 27.1 (2012): 43-51. Impreso.
- Boyle, Deirdre. "Shattering Silence: Traumatic Memory and Reenactment in Rithy Panh's S-21: the Khmer Rouge Killing Machine." *Framework: the Journal of Cinema and Media*. 50 (2009): 95-106. Impreso.
- Butler, Judith. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso, 2009. Impreso.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004. Impreso.
- del Pilar Melgarejo Acosta, María. "Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture Spectres Of La Violencia. (English)." *Revista De Estudios Hispánicos* 44.2 (2010): 512-515. *Humanities Full Text (H.W. Wilson)*. Red. 11 febrero 2015.
- Derrida, Jacques. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. London: Routledge, 2001. Impreso.
- Duffy, Terence. "Toward A Culture of Human Rights in Cambodia." *Human Rights Quarterly* 16. (1994): 82-104. *Social Sciences Full Text (H.W. Wilson)*. Red. 11 febrero 2015.
- Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1991. Impreso.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press, 2013. Impreso.
- Galchinsky, Michael. "The Problem with Human Rights Culture." *South Atlantic Review*. 75.2 (2010): 5-18. Impreso.
- Guzmán, Campos G. *La Violencia en Colombia: Estudio de un proceso social*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963. Impreso.

- Kaplan, E Ann. *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2005. Impreso.
- Khamboly, Dy. *A History of Democratic Kampuchea (1975-1979)*. Phnom Penh, Cambodia: Documentation Center of Cambodia, 2007. Impreso.
- King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 1990. Impreso.
- O'Bryen, Rory. *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. Woodbridge: Tamesis, 2008. Impreso.
- Rodríguez, Idárraga N. *Los Vehículos De La Memoria: Discursos Morales Durante La Primera Fase De La Violencia (1946-1953)*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Dept. de Historia, 2008. Impreso.
- Sánchez, Gonzalo y Peter Bakewell. "La Violencia In Colombia: New Research, New Questions." *Hispanic American Historical Review* 65. (1985): 789-807. *Humanities Full Text (H.W. Wilson)*. Red 11 febrero 2015.
- Schlund-Vials, Cathy J. *War, Genocide, and Justice: Cambodian American Memory Work*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012. Impreso.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. Impreso.
- Suárez, Juana, y Laura A. Chesak. *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture: Cinembargo Colombia*. , 2012. Impreso.
- Takei, Milton. "Collective Memory as the Key to National and Ethnic Identity: the Case of Cambodia." *Nationalism and Ethnic Politics*. 4.3 (1998): 59-78. Impreso.

Tascon, Sonia. "Considering Human Rights Films, Representation, and Ethics: Whose Face?"

Human Rights Quarterly. 34.3 (2012): 864-883. Impreso.

Tyner, James, Savina Sirik, and Samuel Henkin. "Violence and the Dialectics of Landscape:

Memorialization in Cambodia." *Geographical Review*. 104.3 (2014): 277-293. Impreso.

Um, Khatharya. "Specificities: The Broken Chain: Genocide In The Re-Construction And De-

struction Of Cambodian Society." *Social Identities* 4.1 (1998): 131. *Social Sciences Full*

Text (H.W. Wilson). Red. 11 febrero 2015.