

Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 17

29 setembre -12 octubre 2008



Rithy Panh

Rithy Panh

Rithy Panh evoca l'abans i el després de la capital de Cambodja (i més generalment de tot el país), que de la nit al dia va veure desaparèixer tots els seus habitants.

Abans

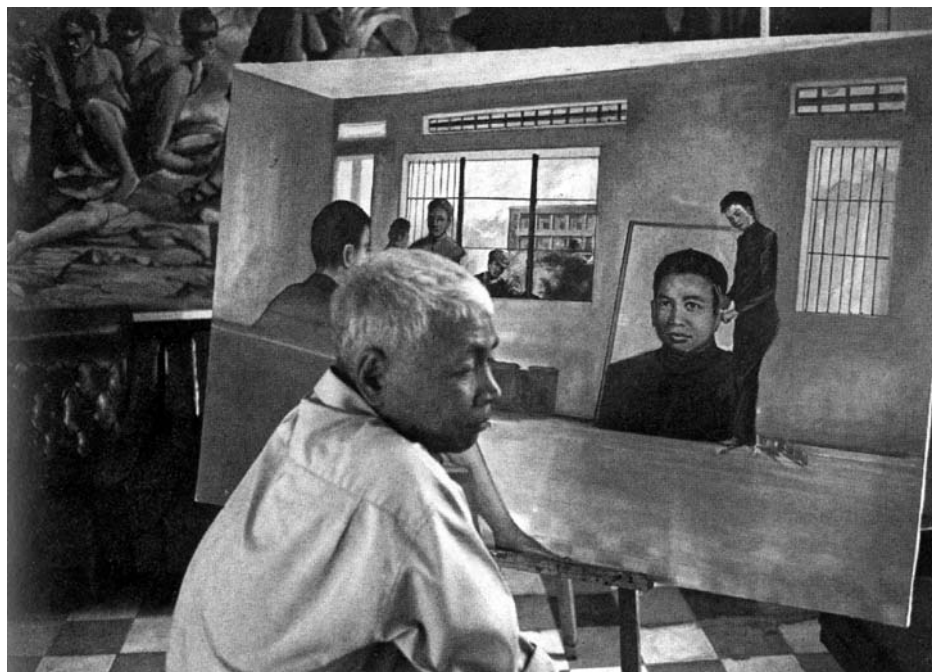
Phnom Penh representa per mi, primer de tot, molta nostàlgia, són fragments d'imatges. Vaig néixer en una barriada, a la carretera de l'aeroport de Pochentong. Sempre he associat la ciutat a la meua família i als veïns. En els meus records, veig sovint els uns a casa els altres, dinant a casa de la gent i després a casa d'un altre veí. És com una gran família, tots som cosins al barri. Sobretot, tinc el record dels núvols que arriben i enfosqueixen el cel de sobte, i el ruixat, ens banyem sota la pluja, xipollem a les sèquies, els carrers inundats... Era la nostra piscina, el carrer, Phnom Penh està molt lligat a l'aigua, a la pluja. I a l'encontre dels rius. I, de cop, a Phnom Penh, el Mekong s'obre en quatre braços. Hi ha quatre rius, quatre rostres. I cada sis mesos, aquest riu es posa a córrer en sentit contrari. I quan es veuen els arbres que suren en sentit contrari, hom es diu, ja està, l'aigua es retira.

Cada any esperava el nou any khmer amb impaciència. La gent es trobava, jugava als jocs tradicionals, cantava, la gent jove ballava el *ramvong*. Es rostien quaranta o cinquanta pollastres, hi havia armaris plens de fruita, es preparava menjar per a tres dies. La vida girava entorn de la família, de les festes, de les estacions... A la festa dels morts, a la festa de Chum Bon, tota la família i els veïns es passaven dies i dies fent pastissos, arròs glutinós amb plàtan, mongetes. Vigilàvem el foc, somiàvem perquè el pastís trigava a coure's, tots érem al voltant de l'olla gran. Els camperols arribaven damunt dels elefants per vendre plantes medicinals al barri.

Hi havia un home que vivia al costat de casa nostra, un antic policia. D'un dia per l'altre ho va deixar tot per fer-se cineasta. Feia pel·lícules sobre les llegendes tradicionals i tot ho feia tot sol, amb la seva família, la seva dona va esdevenir muntadora. De tant en tant, ens cridava per fer de figurants. Anàvem corrents al seu estudi i ens hi passàvem dies sencers admirant els palaus fets de parafina a partir de motllos, empastifats amb colors vius. Menjàvem plegats allà mateix, n'estava meravellat. De vegades, buidava les premses de les seves pel·lícules. Anàvem a buscar aquelles petites imatges per mirar-les fins i tot a sota el llit amb llanternes i inventar històries, era màgic.

Phnom Penh és, de totes les ciutats, la que està més carregada de memòria. Fins i tot és única al món: una ciutat que va ser buidada dels seus habitants de la nit al dia, que es va transformar en ciutat fantasma. Durant cinc anys.

La por, els fantasmes, encara hi són. La ciutat no es pot tornar a construir sense diàleg amb el seu passat. A part de Tuol Sleng (antiga escola que va ser el centre dels interrogatoris i les tortures del règim khmer roig), no hi ha res que recordi el genocidi. De les guerres, hom se'n arriba a sortir, més o menys. Però aquest genocidi, com es pot viure després? Hauríem de reprendre el diàleg amb el nostre passat,



S21, *La machine de mort khmère rouge* de Rithy Panh

però tinc la sensació que sempre hi ha un esquinç. No s'ha reflexionat sobre el paper que Tuol Sleng podria tenir-hi. No n'estic satisfet, perquè ha esdevingut un lloc de visita per als turistes. Quan vaig tornar a Phnom Penh el 1990, no hi vaig voler entrar. Em vaig aturar al davant i vaig marxar. Em pregunto per què altres persones hi entren amb tanta facilitat. Només s'hi mostra l'horror, i això no fa que ningú sigui millor. No cal que sigui un museu com es veuen una mica arreu del món, allà on s'han comès atrocitats. Cal donar un sentit a la Història, fer una feina sobre la memòria. Altrament, romanem en l'horrible d'aquestes fotos, aquests instruments de tortura. Hem d'assumir aquesta Història, explicar-ho tot —no solament els 18.000 morts de la presó de Tuol Sleng—, sinó tants altres destins, tantes altres vides amb un rostre, un nom, una família. Aquest lloc ja no ens pertany a nosaltres sols, els cambodjans. Com va poder el món sencer deixar que es buidés una ciutat? Com es va poder tolerar una ciutat fantasma?

Rithy Panh (Libération, 17 de juliol de 2003) ▶

Després

La pel·lícula S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE representa una etapa important en el pas que anima i dóna sentit al conjunt de la meua obra. Per realitzar el meu primer documental, SITE 2, vaig haver de desfer el camí, en aquell camp de refugiats a la frontera de Cambodja i de Tailàndia. Des d'aleshores, no deixo de pujar el camí que porta al cor de la mateixa pregunta, que ha trastornat la meua existèn-

cia i sobretot la del meu país: per què?

Es podrien escriure pàgines senceres o fer vides senceres de pel·lícules, però aquesta cerca sembla no tenir fi, com si la ferida no pogués cicatritzar, és així com ho sento, no trobem les paraules per expressar-ho, tenim moltes dificultats per parlar-ne, com si això ens paralizés. Com si una part de la nostra història s'hagués posat entre parèntesis, formant un bloc obscur, dur com la pedra. Prop de dos milions de morts en tres anys, vuit mesos i vint dies, es resumeixen en algunes pàgines anodines dels manuals escolars. Els joves d'avui no coneixen gens o molt poc la història recent del seu país, dels seus pares. Just al començament, l'endemà de la caiguda del règim khmer roig, vaig desitjar no tornar a tocar mai més aquest genocidi. És sens dubte la primera raó que em va empènyer a deixar Cambodja. No vaig fugir del meu país, volia oblidar l'horror, per intentar viure una altra vida, en un altre món. Com un reflex de supervivència, creure que és possible esborrar-ho tot i tornar a començar de zero.

Però quan s'ha viscut un genocidi, crec que hom no se'n surt mai del tot. Hom roman exposat a un terrible sentiment, arrelat al fons de la consciència, i sempre preparat per prevaldre damunt la resta. Se sap que el mal existeix. Es procura oblidar. Hom voldria ser un home ordinari, tenir el cor lleuger. Però l'ànima roman irradiada per a la resta de la vida. Irradiada per l'impronunciable horror de la negació de l'humà. Han calgut vint anys de maduració abans que realitzéssim, amb el meu equip, una pel·lícula sobre els mecanismes del crim en el genocidi khmer roig. El temps per prendre la mesura de la distància i adquirir el discerniment d'una autèntica reflexió. És també el temps d'aprendre a



Le papier ne peut pas envelopper la braise de Rithy Panh

viure amb el dolor propi.

Sense el genocidi, sense les guerres, sens dubte no hauria esdevingut cineasta. Però la vida després d'un genocidi és un buit terrorífic. És impossible viure en l'oblit. Es corre el risc de perdre-hi l'ànima. Dia rere dia, em sentia aspirat pel buit. Com si callar fos capitular, morir. Contràriament al que havia cregut al principi, reviure és també reconquerir la memòria pròpia i la paraula pròpia. «La memòria és la resurrecció del passat, de les morts, de la vida i de la cultura morta, i el que comporta també la resurrecció de qui se'n recorda», (Balint Andras Kovacs i Akos Szilagy, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski*; L'Âge d'Homme).

Potser la resposta a la pregunta punyent del «per què?» es troba en el prisma de les històries individuals l'una darrere l'altra. Totes aquestes històries expliquen també la història terrible. El testimoni de qui ha viscut, fins i tot sense entendre'n les raons, fins i tot en la urgència de la supervivència, aquells quatre anys d'horror, és insubstituïble. Hi ha en aquesta memòria, parcel·l·lària, una prova de l'humà que resisteix. D'aquí la necessitat de reunir, tros a tros, aquestes memòries esmicolades. Aquesta memòria impedirà altres tragèdies? No ho sé. Però romandre en silenci després d'aquest genocidi, és acceptar-lo com un simple accident del destí, i acceptar que es pot reproduir.

Rithy Panh (Cahiers du cinéma, febrer de 2004) ▶

▶ El cinema per memòria

Internat a l'edat d'onze anys i supervivent, quatre anys més tard, d'un dels camps de la mort dels khmers roigs en els quals dos milions de cambodjans, entre els quals, els seus pares, van trobar la mort, Rithy Panh no s'ha aturat fins a tornar a aquest traumatisme com en la imatge d'una escena primitiva. Però li ha calgut molt de temps, gairebé quinze anys, o set pel·lícules, curts i llargmetratges, documentals i ficcions, per aconseguir revisar aquesta imatge originària —que va intentar una primera vegada veure a BOPHANA, UNE TRAGÉDIE CAMBODGIENNE, el 1996—, per un procés que és una autèntica posada en escena, procés si no totalment inèdit al cinema, si més no utilitzat de forma singular, a S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE. La seva pel·lícula és imprescindible tant per captar l'horror del genocidi cambodjà com per comprendre que el cinema documental després d'ell no podrà ser el mateix. Aquí hi ha una trobada orgànica i química, es pot dir, entre un esdeveniment i el que en pot fer el cinema després, el cinema utilitzat com un instrument de resurrecció. Es tracta, pel cinema, d'exhumar, de tornar a la humanitat el que havia estat soterrat sense rèquiem, sense funerals, sense dol.

Del 1989, data del seu primer documental, SITE 2, sobre un camp de refugiats cambodjans a Tailàndia, al 2003, amb aquest S21, Rithy Panh parteix de després de la tragèdia per tornar al present de l'extermi ordenat per la gent de l'Angkar (l'Organització, és a dir el Partit Comunista de la Kamputxea Democràtica). El seu moviment de «retorn a les fonts» pren els avantatges d'una recerca psicoanalítica, allà on la paraula, lligada als gestos, torna a reviure el drama sagnant en un teatre desestabilitzador, catàrtic en més d'un aspecte per al cineasta i l'espectador. S21 és un psicodrama que no explica ni justifica res, però que, en la reconstitució repetitiva de la mateixa minúcia de la màquina d'assassinar planificada pels khmers roigs, fa remuntar a la superfície el secret de l'horror, no pas per als carcellers mateixos, perquè, com s'entén, el rodatge no té res a veure aquí amb un gest de compassió o de perdó envers ells; aquests botxins romanen, a més, al llarg de la pel·lícula, embadocats, tancats en la seva negació. No, la pel·lícula està feta per als supervivents, per al cineasta, per a nosaltres, per a les generacions futures temptades per una ac-



La terre des âmes errantes de Rithy Panh

ció revolucionària que fes creu i ratlla de tot (de les classes socials, dels enemics del poble, dels diners, que era el programa de l'Angkar). Podem dir: «Sabem en endavant», i no en la pau del coneixement, sinó en la inquietud provocada pel xoc de les imatges i el que ens aporten de saber insostenible. Aquesta pel·lícula n'és una prova.

La ferida i el fracàs

Al llarg dels anys, tota la feina de Rithy Panh sembla haver estat una manera de preparar-se per aquest retorn, retorn a aquell moment del passat del qual el present encara està ferit, d'una ferida que no pot cicatritzar. A partir dels crims comesos, el destí dels supervivents es confon amb el fracàs. Aquest fracàs, escorcollat pels diferents gèneres cinematogràfics, és particularment evident en les ficcions de Panh. A LES GENS DE LA RIZIÈRE (1994), descriu la duresa de la vida d'una família camperola cambodjana i, com els seus fills, aprenen el que són la mort (el pare mor), la bogeria (la mare és tancada en un centre), l'angoixa (davant la naturalesa enfurismada), l'egoisme i la por (la gent del poble centrada només en la supervivència). Malgrat més de vint anys de guerra i un de genocidi, l'arrossar roman el bé més preuat dels habitants; és per ell que la vida segueix, s'allunya, s'atura o torna, que l'ànima d'un poble es fa eterna.

Dins UN SOIR APRÈS LA GUERRE (1998), les trajectòries d'un boxejador, soldat desmobilitzat, i d'una prostituta, hostessa de sala de ball, a la capital sorollosa i salvatge que és Phnom Penh, s'encreuen sobre un fons de violència immemorial (la violència dels diners que succeeix a la violència de les armes). Travessant un món d'embrollaires i mafiosos, un dels membres de la parella, el boxejador, hi trobarà la mort. Amb el pudor que caracteritza totes les seves pel·lícules, el cineasta dibuixa la tragèdia d'una generació, d'aquells supervivents als quals la vida no vol concedir res. És la guerra que segueix sota una altra forma. A QUE LA BARQUE SE BRISE, QUE LA JONQUE S'ENTROUVRE (2000), els desterrats no hi surten gaire més ben parats. No gaire més Bopha, una supervivent del genocidi que sembla haver-se'n sortit (té un restaurant a París), que Minh, un *boat people* vietnamita, taxista i repartidor de mercaderies. Ambdós es lliuren als jocs d'atzar per fugir d'un passat que el present no alleugereix, en sentir-se culpables d'haver sobreviscut. El seu amor fa renèixer tot el patiment anterior i desperta la depressió. L'oblit, que veien com un bàlsam a les seves nafres, no resisteix el record de la mort de la qual han estat testimonis. És impossible viure la pau, fins i tot, tastar la felicitat, com si la guerra, els camps i, per a Bopha, el genocidi haguessin eliminat qualsevol possibilitat de viure amb normalitat. La vida social dels exiliats està feta miques, com la seva memòria. La seva situació està bloquejada, paralitzada, podrida fins al fons, a la imatge de la seva identitat trencada, com la dels compatriotes de Bopha que es troben en una Cambodja arruïnada, lliurada als lladres i als saquejadors. D'aquesta situació, LA TERRE DES ÂMES ERRANTES (2000) dona una visió tan terrible com rigorosa, i l'art de l'observació hipersensible de Panh hi assoleix la cúspide.

El passat i el present

Del gener al març del 1999, el cineasta va seguir les obres de col·locació d'un cable de fibra òptica que va de la frontera tailandesa a la frontera vietnamita. Decidit pel govern cambodjà, el projecte d'una autopista de la informació en un país on la gent s'il·lumina amb llum d'oli i cuina amb llenya, ha estat finançat pel govern alemany i realitzat per la societat francesa Alcatel. La pel·lícula mostra la condició espantosa dels obrers, homes, dones i nens, als quals es paga per metre cavat (amb eines ges sòlides i rovellades) que treballen al llarg de carreteres polsegoses, lluny de casa. La terra sovint és dura, els obrers contrauen diver-

ses malalties, no tenen gairebé res per menjar, es deixen estafar pels intermediaris i els seus caps. Sovint són víctimes de les mines (alguns pateixen amputacions) i, sobretot, troben els ossos de les víctimes de la guerra i dels khmers roigs, que no han rebut sepultura i les ànimes dels quals vaguen encara per la terra de Cambodja. L'excavació sembla aixecar així la presència de milions de morts en un efecte mirall que envia alhora a les diferents tragèdies patides pel país i a la realitat econòmica dels seus ciutadans desproveïts. Entre explotació i precarietat, entre patiment i por, surten a la superfície guerres, ocupacions, repressions, desplaçaments de poblacions, empresonaments, tortures, execucions. Sota la tecnologia moderna, la misèria ancestral. Sota el present, el passat que, com a les ficcions, és impossible de foragitar; s'esmuny per totes bandes, és desenterrat tant per les pales com per la càmera humil, pacient i fina de Panh que l'encarna amb força en el present dels cossos i dels gestos.

No obstant això, com a les ficcions, hi ha sempre moments de pura esperança, com aquesta mare, a la qual hem seguit, amb la seva mà ferida, que ha anat a veure l'amo budista per provar d'entendre el que li passava (li havien robat) i que, al final de la pel·lícula, en tornar a casa, diu al seu nen de curta edat que espera un futur millor per a ell. El cinema de Rithy Panh no és doncs mai desesperat, perquè neix de la urgència i del desig de compartir; no té *pathos* perquè no té concessions i ni sobredeterminacions (cap descripció ni comentari en veu en *off*). S'hi allotja tant més una utopia o, si més no, la confiança d'unir els qui són filmats amb els qui els miren en un mateix moviment de comprensió de les situacions extremes. Només aquesta confiança, que és una forma d'esperança, pot conjurar l'oblit, corregir la memòria, restituir la bona imatge. El cinema resulta més d'un treball de psicoanalista que d'arqueòleg, pel qual el passat no és aquesta punta de realitat fixa, sinó una *recreació* que, des de llavors, es pot inflamar com el foc, com una cremada, la nostra percepció de la realitat.

Inhumanitat i humanitat

Què fa Rithy Panh a S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE, si no és tornar-se a adaptar en viu, incansablement per repeticions i redundàncies, de la realitat de l'horror d'un camp de presoners, torturats i assassinats, efectuant així un treball de dol? Ho fan també les víctimes, com Van Nath, pintor oficial dels khmers roigs (cosa que el va salvar), que ha decidit pintar ara aquest infern de la seu S21, antic liceu de Phnom Penh on 17.000 cambodjans van ser eliminats. Però no els botxins que, aquí, recuperen les seves activitats com a guàrdies, passejant pels corredors i les sales del camp, rellegint les declaracions aconseguides sota tortura, mostrant els llocs de les execucions nocturnes, en un espectacle de terror nu, de tant que la seva impassibilitat i la seva justificació (obeir les ordres) bloquegen violentament els seus gestos i les seves paraules. En aquest teatre de la paranoia política, en aquestes escenes de la degeneració del comunisme khmer, el simulacre esdevé veritat: veritat sobre un deliri que ha fet de les víctimes, fantasmes i dels escarcellers, titelles. Ni policíaca ni de denúncia, la *reproducció* d'aquesta màquina de la mort, que és alhora angoixant i tèrbola, ni que sigui per la presència sinistra dels botxins i la presència, miraculosa, dels seus martiritzats, desfa un traumatisme històric. La manera d'enregistrar de Rithy Panh no deixa naturalitzar l'horror, fer-lo fascinant. El rodatge xifra així la inhumanitat en la humanitat, l'inscriu de forma duradora en la pantalla de manera punyent i inaudita, per a l'ús de la memòria col·lectiva del món.

André Roy (Images, núm. 121) ▶



Les gens de la rizière de Rithy Panh

Les gens de la rizière. Entrevista amb Rithy Panh

P.: Quan s'ha viscut a Cambodja sota els khmers roigs, seria temptador fer-ne una pel·lícula política...

R.: Al principi, vaig tenir aquesta temptació. És cert que hauria pogut decidir fer una pel·lícula per denunciar el que he viscut. Però és una mica fàcil d'accontentar-me de rodar la meua experiència. Prefereixo parlar d'un destí col·lectiu... De fet, ja m'havia fet la pregunta per al documental SITE 2, que vaig rodar el 1989. Havia anat a rodar cambodjans als camps de refugiats, i em vaig preguntar sobre el mètode que havia d'adoptar. Calia senzillament fer entrevistes? Tothom sap que és fàcil d'aconseguir la resposta que es vol sentir, n'hi ha prou de formular bé la pregunta... Vaig acabar pensant que el que calia era fer la pel·lícula, no sobre ells, sinó amb ells. Fer compartir la seva vida, en lloc d'explicar-la al seu lloc. Per a LES GENS DE LA RIZIÈRE, vaig conservar el mateix procediment.

P.: És aquest documental el que ha inspirat LES GENS DE LA RIZIÈRE?

R.: Sí, a diversos nivells. En primer lloc, perquè la dona que vaig filmar en aquell camp deia que el que simbolitzava la llibertat als seus ulls era la possibilitat de triar ella mateixa el que volia conrear a la seva parcel·la de terra.

I després, hi havia els nens del camp. Quan se'ls preguntava: «D'on ve l'arròs?», contestaven: «Dels camions de l'ONU». No havien vist mai un arrossar... vaig reflexionar sobre tot això. Em vaig dir que estava molt bé alimentar aquella gent, repatriar-la, donar-li de què viure un any, però i després? Com produirien l'arròs de l'any vinent?

Cal que reapreguin a viure com es viu a Cambodja, és a dir conrear, llaurar, treballar la terra. El film LES GENS DE LA RIZIÈRE intenta plantejar aquest problema, fer compartir aquesta vida, testimoniar la fragilitat de l'equilibri sobre el qual reposa. N'hi ha prou amb un petit accident per fer caure una família al cycle de la mort i de la bogeria. En aquest país que no és ni ric, ni pobre, quan es tenen dos bous i una parcel·la de terra, s'arriba fàcilment a l'autosuficiència. Però n'hi ha prou amb una espina, com a la pel·lícula (o d'una mina, que és el principal perill a Cambodja avui), i tots s'acaba, ja no es conrea més.

Tot i això, conrear la terra, per a aquests camperols, és la seva llibertat. Per això he fet una pel·lícula per compartir aquestes vides, aquestes limitacions, aquesta llibertat. He intentat mirar-les sense idealitzar-les, fer la pel·lícula amb ells, amb l'esperança que aquesta pel·lícula els tornaria una mica de dignitat.

De fet, en aquest moment difícil, cal superar els traumes causats pels khmers roigs, i reaprendre a parlar, a restaurar la nostra consciència col·lectiva.

Els khmers roigs es deien revolucionaris. Però la seva revolució, en lloc d'alliberar el poble, va destruir tot el que hi ha d'essencial en la seva vida: la confiança, el sentit de la responsabilitat, la llibertat... Patirem encara molt temps les seves destruccions.

P.: El guió és l'adaptació d'una novel·la titulada *Le Riz*.

R.: En un moment donat, vaig voler rodar un documental sobre les quatre estacions de l'arròs en quatre continents. Així és com vaig descobrir aquest llibre, pel seu títol. En adaptar-lo, en vaig eliminar l'aspecte religiós, i repetitiu, però vaig conservar-ne la dramàrgia, i el vaig traslladar de Malàisia, on viuen els camperols de la novel·la, a Cambodja. En el llibre, he trobat resonàncies amb les experiències de la meua pròpia vida. L'espina al peu, per exemple, era al llibre, i és una cosa que he viscut. Sé que el dolor físic pot fer tornar boig, fins al punt de cometre un acte tan suïcida com el que fa el pare a la pel·lícula...

P.: Hi ha una escena de somni, a la pel·lícula, en què es veuen khmers roigs. Aquesta és una manera de situar la pel·lícula, històricament?

R.: Ni parlar-ne! He evitat voluntàriament posar data a la pel·lícula. Volia mostrar una vida de camperols, sense cap context. La pel·lícula és més forta si se situa fora del temps. Pel que fa a l'escena del somni, per mi hi ha tres interpretacions possibles. Es pot considerar que és un somni premonitori, i que la pel·lícula passa abans dels khmers roigs. Es pot pensar que és un malson nascut del record i que la pel·lícula passa avui. Es pot interpretar també com la por que aquest malson no esdevingui realitat un dia, la qual cosa no és cap aberració: vista la pobresa de la població, aquest discurs anticapitalista hi podria tenir un bon ressò.

Es poden perdonar els khmers roigs, però s'ha de conservar la memòria dels qui són morts.

P.: Com es roda una pel·lícula a Cambodja? Heu fet venir tot l'equip tècnic de França?

R.: Per fer una pel·lícula amb els cambodjans, calia anar a la seva terra. Però el cinema, a Cambodja, no existeix. No hi ha tècnics formats amb els nostres mètodes. Per això, es va importar un mínim de persones, just l'equip d'imatge i el director de producció, es van contractar cambodjans i se'ls va ensenyar tot. Què és un pla de treball, una sala de control, un accessori...

La responsable dels decorats va ensenyar a fer un pressupost, a preveure fins al nombre de claus que necessitaria. Es va haver d'inventar la manera de construir una casa de bambú amb les parets de fulles, una autèntica casa cambodjana, llevat que calia poder-hi instal·lar cinquanta persones sense que es trenqués, i tenir la possibilitat de treure la teulada, o de replegar un mur...

El responsable de vestuari ha après com envellir els vestits, etc. Es van triar persones els oficis dels quals eren a la perifèria del que se'ls demanaria fer (per exemple, una arquitecta va dirigir els decorats), i se'ls va ensenyar la nostra feina. Va ser una bogeria, però no es podia ni pensar a fer la pel·lícula d'una altra manera. I ara, em dic que hi ha persones allà formades en cinema, i que potser es podran produir pel·lícules a Cambodja...

P.: Vau haver d'ensenyar l'ofici d'actor a no-professionals...

R.: Sí, i abans d'ensenyar-los a actuar, els vam haver de convèncer d'acceptar de fer una pel·lícula. Per a ells, el cinema es reduïa a les pel·lícules d'acció de Hong Kong o als grans melodrames indis. Així doncs, els vaig haver de parlar, de donar-los el guió, de convèncer-los de l'honestetat de les nostres intencions. Al mateix temps, havia de trobar les persones que em sabessin comunicar el que expressa el personatge. Calia trobar les persones amb aquesta gràcia... Per seleccionar-les, en primer lloc, vaig fer fotos en primer pla, per veure què desprenia el cos, el rostre, i com s'entenen els dos. Vaig mirar unes cinc persones per paper. Les vaig filmar en vídeo, explicaven la seva vida, i intentava fer-les passar de l'alegria a la tristesa.

Per al paper del pare, vaig triar un artista molt respectat al seu país, que ve del teatre, és l'únic «professional».

Per a la mare, no ho vaig dubtar mai, tant aquesta dona em semblava evident per al paper. Havia fet una pila de coses a la vida, també havia estat locutora, però quan la vaig trobar, venia nous de coco al mercat...

Les set filles, les vaig trobar a l'escola de Belles Arts.

(*Les gens de la rizière*, Avant-scène Cinéma, núm. 435, octubre de 1994) ▶

▶ S21, La machine de mort khmère rouge

Rithy Panh tenia onze anys, a l'abril del 1975, quan els khmers roigs van deportar la seva família al camp, com tots els habitants de Phnom Penh que, en pocs dies, va quedar sense habitants. Va veure morir els seus pares i les seves germanes de fam i d'esgotament. Refugiat a França el 1979, ingressà a l'Idhec el 1985. «*Si m'hagués quedat a Cambodja, si no hi hagués hagut el genocidi, no seria cineasta*» (*Le Monde*, 17 de maig del 2003). Perquè dos milions



S21, La machine de mort khmère rouge de Rithy Panh

de morts «sense cap sentit», com diu Chhum Mey, un dels set supervivents dels 14.000 presos de l'S21, la presó situada en un antic liceu de Phnom Penh, les pel·lícules de Rithy Panh (tres de ficció i cinc documentals d'investigació sobre la història recent de Cambodja, des del 1989), replantegen incansablement la pregunta: com poden retrobar la pau les víctimes i els supervivents ja que, fins ara, no hi ha hagut cap procés als botxins?

Una de les especificitats de la màquina khmer roja establerta dins la presó era de reconstruir la història dels homes

i de les dones detinguts a l'S21, arrencant-los sota tortura la confessió dels seus crims suposats. «*S'inventava una activitat de sabotatge, s'inventaven proves per poder executar una persona [...] Es tractava de desmuntar tota la seva memòria i fer-ne una activitat de traïció*», explica Prāk Khân, antic membre del grup interrogatori.

De poques pàgines a diversos centenars, la màquina de la mort ha acumulat milers de «confessions» de presoners, a les quals responen en ressò les «autobiografies» exigides per guàrdies i botxins, la majoria molt joves. Aquestes confessions aconseguides al cap de llargs mesos de tortura no servien com a justificants en cap procés: un cop obtinguda la seva «confessió completa», el pres era executat immediatament. «La inutilitat» aparent de la pesada maquinària descobreix l'essència de l'empresa: canviar la memòria, arribar a fer que instruments i víctimes de la màquina acabessin per creure en el que el poder pretenia que fos la veritat. La negació dels antics responsables, encara impunes, i dels subalterns encara al poder als pobles explica alhora la necessitat d'aquesta pel·lícula i l'omnipresència, a l'obra del cineasta, de les preguntes que planteja el genocidi. La dificultat de parlar-ne es percep en les seves primeres dues ficcions. A LES GENS DE LA RIZIÈRE (1994), el relat està com perforat al mig per les imatges nocturnes de multituds deportades, empeses endavant pels soldats. Aquestes imatges que no poden localitzar-se en el temps de la ficció són com una al·lucinació de la pel·lícula mateixa. Però la pressió que exerceix la història reprimida del genocidi sobre l'obra de Rithy Panh es mesura també amb l'obstinació del cineasta.

S21 és el resultat de tres anys de recerca i de confrontació entre els antics botxins de la presó i dues de les seves víctimes, Vann Nath i Chhum Mey, salvats, el primer, pel seu talent de pintor (serà utilitzat com a retratista de Pol Pot), i el segon, perquè sabia arreglar les màquines d'escriure indispensables per a les confessions. Però el projecte és molt anterior. LE CAMBODGE ENTRE GUERRE ET PAIX (1992) ja s'obre amb imatges del centre de detenció i el relat de Vann Nath. El 1996, a BOPHANA, UNE TRAGÉDIE CAMBODGIENNE, Rithy Panh dedica una nova recerca a una jove detinguda de l'S21, torturada i executada per haver enviat cartes d'amor al seu marit. Durant el rodatge, té lloc una trobada per casualitat entre Vann Nath i un dels seus antics botxins. És a partir d'aquesta confrontació que naixerà el projecte de S21.

Sens dubte, com escriu Rithy Panh, «*el procés de memòria dels botxins i de les víctimes no es pot situar al mateix nivell*». No obstant això, diu, «*arriba un moment en què la víctima i el botxí es necessiten l'un a l'altre per seguir junts el treball de memòria*» (*Communications* núm. 71, 2001, pàg. 383). La pregunta, el repte de S21 és aquí: es pot recompondre un lligam social durador si els botxins no amaguen la memòria, sinó la compassió que la màquina khmer roja els ha pres, fent-los menys que humans al mateix nivell que les seves víctimes?

En aquest repte, que és també un acte de fe en el cinema i el poder de la paraula, rau la principal diferència entre l'empresa de Rithy Panh i la de Claude Lanzmann. Segons moltes consideracions, el procés de posada en escena del pasat és semblant a S21 i a la SHOAH. Els desplaçaments en



els passadissos incansablement repesos, els gestos d'abans repetits i descrits permeten que la memòria torni als guàrdies... sense tenir-ne consciència. Tot això es diu i es reviu, al present, en una brutal compressió del temps. La facilitat amb què els botxins reprenen el paper que van exercir treu a la llum el poder intacte de la màquina social d'obediència. La mecànica de destrucció sistemàtica passava, i passa encara, pels gestos més ínfims.

Tot i que la pel·lícula deixa de banda les entrevistes enregistrades que permetrien tornar a situar la presó en una es-

tratègia global del poder (el llibre és, en aquest punt, molt més explícit), és per fer perceptible la petita escala del crim: un genocidi a l'altura de l'home, del qual és testimoni la distància mitjana adoptada per la càmera. I aquesta distància és la que fa de l'espectador un testimoni, si no un interlocutor.

Sense subtítols explicatius, la pel·lícula ens submergeix en un univers on la topografia dels llocs, els rostres i les funcions dels botxins esdevenen quasi impossibles d'identificar. Com els presos que porten amb els ulls embenats de la seva cel·la a la sala de tortura, ens veiem obligats a utilitzar els més mínims indicis per intentar posar ordre en la successió d'escenes que sembla que es poden repetir indefinidament.

En aquest dispositiu, les fotografies omnipresents tenen una funció essencial: els retrats dels dignataris que dominen la sala dels arxius es fan ressò dels milers de rostres de presoners fotografiats des de la seva arribada. El malestar persistent que provoquen aquestes mirades dirigides cap a nosaltres prové del fet que la nostra visió és la dels botxins. A la manera del poder d'aleshores, sabem el que els presos ignoren: la seva mort programada. És doncs a nosaltres que es dirigeix la mirada dels fantasmes, com a una comminació: mirada dissimètrica «*intercanviada més enllà de qualsevol intercanvi possible*[...] que busca l'altre, el seu altre, el seu veí del davant, l'altra mirada creuada, en una nit infinita» (Jacques Derrida, *Échographies de la télévision*, Galilée, 1996).

Sylvie Rollet (Positif, núm. 516, febrer de 2004) ▶

▶ Les artistes du théâtre brûlé

Un lent panorama descobreix una ciutat esventrada, edificis en ruïna i edificis en construcció. La mirada no arriba a distingir els edificis que han resistit l'esfondrament dels que lluiten per aixecar-se, recolzats en les seves bastides com damunt de croses miserables. Som damunt la teulada del teatre Preah Suramith, que domina Phnom Penh. O més aviat som damunt el que queda de la teulada del teatre, perquè avui només són ruïnes i runes. Paradoxalment, la destrucció de l'edifici no es pot imputar a la sanguinària presa de poder dels khmers roigs que no el van protegir amb finalitats de propaganda. Per un cop absurd del destí, el teatre deu el seu deteriorament a unes obres de renovació començades en els anys noranta i interrompudes per un incendi accidental. Des d'aleshores, el teatre llangueix. Els actors «jubilat abans d'hora», sobreviuen menjant cols que creixen a l'escenari a cel obert i espedaçant els ratpenats amagats a les runes.

Rithy Panh segueix l'exploració dolorosa de la memòria cambodjana (BOPHANA, UNE TRAGÉDIE CAMBODGIENNE; LA TERRE DES ÂMES ERRANTES; S21, LA MACHINE DE MORT KHMÈRE ROUGE). Conjuga aquí la força del documental (el seu cinema preferit), amb la distància reflexionada que de tant en tant permet la ficció. Per Rithy Panh, el guió no constitueix l'estructura sòlida sobre el qual recolzar la conjunt de la seva pel·lícula. És solament un esbós que deixa tot un espai obert a la col·laboració amb els actors. El filtre de la ficció del personatge permet vèncer la inèrcia i l'afàsia degudes al trauma històric i personal. Les escenes «rodades» pels actors que interpreten el seu propi paper es fusionen amb els testimonis autèntics d'aquests mateixos



Les artistes du théâtre brûlé de Rithy Panh

artistes, supervivents del genocidi. Tota la pel·lícula es construeix sobre aquesta matèria sensible, sobre aquesta nafra encara en carn viva.

Trenta anys després de l'entrada dels khmers roigs a Phnom Penh i quan comença el procés als responsables del Partit, el cineasta fa una constatació amarga: és massa tard, el sòcol de la memòria col·lectiva ha estat destruït, reduït a cendres. Sens dubte, igual que l'obra del gran casino contigu al teatre cremat, la reconstrucció nacional continua costi el que costi. Però els fonaments estan minats. No es produeix la transmissió de la memòria cultural i històrica. Llevat d'una jove periodista perduda en les ruïnes, la nova generació rebutja escoltar els records torturats dels actors. Quant als espectadors, prefereixen les diversions ofertes pel karaoke o la televisió als cants tradicionals i el teatre popular. La societat oblida els seus artistes, i es priva del bàlsam que guareix la cremada.

Laetitia Mikles (Positif, núm. 537, novembre de 2005) ▶

▶ Le papier ne peut pas envelopper la braïse

Cronista infatigable de les desgràcies extremes i diàries de la seva terra i dels seus habitants, Rithy Panh filma les prostitutes cambodjanes. Cronista, sí, perquè es tracta de retre comptes, de guardar la petjada del que passa, de trobar els vestigis del que ha tingut lloc. Però constructor també, constructor d'una mirada, d'una memòria i d'un pensament dels fenòmens atroços dels quals és testimoni; constructor, també, del lloc físic i polític d'aquesta memòria i d'aquest pensament, el Centre Bophana de Phnom Penh al qual dedica tants esforços. Rithy Panh afegeix doncs un capítol a la gran obra cinematogràfica empresa, documentals i ficcions barrejades, fa prop de vint anys (SITE 2, 1989). Qui hagi vist la feina totalment diferent d'Ange Leccia a Phnom Penh, RUINS OF LOVE, sap a més que un dels llocs de captació de clients de les prostitutes és davant dels reixats que envolten l'edifici S21, lloc d'empresonament i de tortura dels khmers roigs transformat en museu dels seus crims, al qual Rithy Panh va dedicar una pel·lícula inoblidable.

Amb LE PAPIER NE PEUT PAS ENVELOPPER LA BRAÏSE, el cineasta es troba aquí davant d'un repte que metaforitza el seu títol, dita que cita una de les noies de la pel·lícula. Com «embolicar» cinematogràficament aquest oceà de misèria i de violència que és la prostitució de noies cambodjanes molt joves —deuen ser unes 30.000—, una xifra molt gran en relació amb l'escala del país. Les històries d'aquestes noies s'assemblen terriblement: adolescents dels arrosars que fugen de la misèria, venudes, apallissades, drogades, malaltes. Sota la influència dels macarrons, dels trafi-

cants, de la malaltia, de les famílies que cal mantenir, de la vergonya i del fàstic d'un mateix. La desgràcia s'assembla a la desgràcia, és profunda, profunda, profunda. Com fer cinema d'aquesta profunditat abismal i d'aquesta semblança sobretot? Rithy Panh ha triat un grup de dones joves, en un lloc just al bell mig de la capital, on les putes tan joves i tan boniques «són emmagatzemades», sota control: viuen allà, però són enviades a fora pels macarrons als quals pertanyen. La bellesa elegant d'aquestes noies tan joves és un dels reptes, la seva aparença sense gens de la vulgaritat que tenen sovint els rostres, les veus i els guarniments de les seves comares d'altres latituds, una elegància natural del saber estar i una delicadesa dels trets en són un avantatge paradoxal, una aparença que pot seduir, i que emmascara l'amplitud del desamparament. Els rastres de cops o de malalties hi tenen, en canvi, un relleu surrealista, un efecte *gora*.

Rithy Panh hi va romandre molt de temps, hi va rodar molt (300 hores de preses). Escoltat, mirat. La pel·lícula serà curta, 90 minuts, tan curta que aquesta experiència engendra simultàniament un altre document, diferent i com a ressò, el llibre amb el mateix títol escrit pel realitzador amb Louise Lorentz, que publica Grasset.

Per a la pel·lícula, dues tries essencials: l'heterogeneïtat i la intensitat. Panh no fa un expedient per a un ONG, fa una pel·lícula de cinema. Cada pla, cada escena només té dret pel seu poder, la seva bellesa, el seu valor dramàtic. El muntatge afirma amb veu alta que aquesta disjunció és fundadora: torna a cada una, a Da, a Môm, a Simourn, a Mab, a Aun Thom, una mica de la seva singularitat com a persona, de la seva dignitat. Exactament el que esclafen despietadament les seves condicions d'existència (i també el discurs estadístic o compassiu sobre la trista sort de les prostitutes de Phnom Penh). Cadascuna té els seus colors, els seus objectes. Cadascuna explica la seva història, amb les seves paraules, la seva imaginació fanfarrona o la seva tristesa. Rithy Panh, amb una delicada direcció, n'harmonitza els fragments tornats a la noblesa dels autèntics moments de cinema. Cada escena és un pla de pel·lícula, no una fitxa.

Però donant un lloc just a cada una d'aquestes dones que viuen en una promiscuïtat penosa, la pel·lícula reorganitza també aquests espais individuals, per deixar percebre el que fa el lligam; la similitud de les trajectòries, la comunitat de situacions, l'estructura de la prostitució en aquest lloc i en aquests temps particulars. No són gaires els altres personatges que es veuen: el noi et ganxo, encara més jove que elles, que les vigila en una relació ambigua de connivència i de poder, de timidesa i de brutalitat, la noieta en fase terminal de sida, vetllada per la seva germana que l'ha arrossegat a l'infern per les mentides, les mares o els bebès que només sobreviuen de la venda, a un dòlar la passada, del cos de la seva filla, de les seves cases d'hostes mare. Però els macarrons, els clients, els revenedors de droga, els policies corruptes, allà on se'ls imposa claus i maltractaments, la memòria d'allà on han estat violades la primera vegada, la de la família que ha romàs al camp, són també a la pel·lícula, tot i que no apareguin a la pantalla. LE PAPIER NE PEUT PAS ENVELOPPER LA BRAÏSE és un melodrama i una pel·lícula d'horror, una pel·lícula de guerra i una novel·la. El cinema ha trobat com embolicar aquesta terrible brasa.

Jean-Michel Frodon (Cahiers du cinéma, núm. 622, abril de 2007) ▶

BIBLIOGRAFIA: RITHY PANH

Monografies:

- Les gens de la rizière. En *Terre(s): le monde rural au cinéma*. Perpignan: Institut Jean Vigo, 2003. p. 26-27.

Articles de revista:

- Bazzoli, Maria Silvia. *Les artistes du théâtre brûlé*. "Cineforum" n. 446 (July 2005), p. 47.
- Burdeau, Emmanuel; Panh, Rithy; Rehm, Jean Pierre. *S21, la machine de mort khmère rouge de Rithy Panh*. "Cahiers du Cinéma" n. 587 (févr. 2004), p. 10-23.
- Camy, Gérard. *Les gens de la rizière*. "Jeune Cinéma" n. 229 (oct.-nov. 1994), p. 51-52.
- César, Samuel R. *La gente del arrozal: el hombre y la tierra*. "Dirigido por..." n. 240 (nov. 1995), p. 4.

SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Chauvin, Jean-Sébastien. *Après le génocide*. "Cahiers du Cinéma" n. 580 (juin 2003), p. 30.
- Cheshire, Godfrey. *One evening after the war (Un soir après la guerre)*. "Variety" (8 June 1998), p. 69.
- Crespi, Alberto. *S-21, la machine de mort khmère rouge*. "Cineforum" n. 426 (June-July 2003), p. 12.
- Elley, Derek. *The land of the wandering souls*. "Variety" (28 Aug. 2000), p. 34.
- Frodon, Jean-Michel. *Les formes de la douleur*. "Cahiers du Cinéma" n. 622 (avril 2007), p. 45-46.
- *Les Gens de la rizière*. "Avant-Scène Cinéma" n. 435 (oct. 1994), p. 1-77.
- Hurst, Heike. *Rencontre avec Rithy Panh*. "Jeune Cinéma" n. 283 (Summer 2003), p. 47-50.
- Kimberley, Nick. *Rice people (Les gens de la rizière)*. "Sight & Sound" n. 6 (June 1995), p. 49-50.

- Mikles, Laetitia. *Les artistes du théâtre brûlé: panser la brûlure*. "Positif" n. 537 (nov. 2005), p. 52.
- Rollet, Sylvie. *S21, la machine de mort khmère rouge: un génocide à hauteur d'homme*. "Positif" n. 516 (févr. 2004) p. 24-25.
- Roy, André; Marsolais, Gilles. *Le cinéma pour mémoire: rétrospective Rithy Panh*. "24 Images" (Spring 2005), p. 6-8.

Pel·lícules:

- *S21, La machine de mort khmère rouge*. (DVD). França-Cambotja, 2002. **V.O.S.F.**

V.O.S.F. – Versió original subtítolada en francès