

Memoria cultural del genocidio ruandés. Una aproximación al archivo cinematográfico.

Lior Zylberman

CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio, UNTREF/FADU, UBA.

liorzylberman@gmail.com

Entre abril y julio de 1994 tuvo lugar en Ruanda, pequeño país ubicado en el corazón de África, “el genocidio más rápido de la historia” (Melvern 2004): en 100 días fueron asesinados cerca de 800.000 ruandeses, en su mayoría tutsis como también hutus moderados. Uno de los medios por los cuales el genocidio adquirió visibilidad fue a través del cine, así los diversos títulos producidos hasta el momento conforman un archivo audiovisual sobre el hecho que no sólo logró establecer formas, esquemas y motivos visuales de representación sino que también permitió colocar en circulación una interpretación sobre el genocidio.

A partir de esta última cuestión, el presente escrito se propone estudiar el archivo cinematográfico del genocidio ruandés desde la noción de memoria cultural. Ésta es un tipo de memoria que se encuentra mediada a través de textos, imágenes, rituales, etc. (Assmann 2011); en ese sentido, el cine se ha vuelto uno de los medios contemporáneos más importantes para la construcción y transmisión de la memoria cultural. Por otro lado, la dinámica de la memoria cultural, en tanto forma activa de recuerdo, puede ser comprendida a partir del diálogo entre el canon y el archivo. En lo que sigue, indagaremos el archivo sobre el genocidio ruandés a partir de dicho diálogo, un diálogo no siempre armónico sino que en ocasiones también puede ser disonante.

El cine sobre el genocidio ruandés

Se han escrito numerosos libros en torno a los diferentes modos de representación de los genocidios y su relación con la tecnología visual; lo cierto es que las diversas producciones audiovisuales le han otorgado al genocidio en general, y al ruandés en particular, una “visibilidad cultural” (Dauge-Roth 2010). Si bien hacia 1996 ya encontramos producciones audiovisuales sobre el caso Ruanda, para algunos, resultaba muy prematuro colocar a dicho país, a los tutsis, junto a la racionalidad nazi y las víctimas judías. Será recién hacia las vísperas del décimo aniversario, en el 2004, que el genocidio no sólo adquiriera una importante visibilidad en las pantallas sino también una importante producción de títulos. Para ese año, el hecho no sólo es nombrado como genocidio sino que el canon quedará conformado.

Para estudiar el archivo sobre Ruanda, debemos tener en cuenta que gran parte de los títulos sobre el genocidio ruandés son producciones occidentales. Si bien han ocupado roles técnicos e incluso han actuado, y a pesar de que gran parte de las películas fueron filmadas en Ruanda, los ruandeses no han ocupado el rol de director o, incluso, el de guionista. Por otro lado, en términos de inversión económica, la mayoría de las películas fueron realizadas con capitales europeos o norteamericanos. Así, una primera y rápida conclusión a la que podemos arribar es que el cine sobre el genocidio ruandés, el archivo, ha sido hecho *por* occidentales *para* occidentales (Dauge-Roth 2010).

Cine y genocidio ruandés, el canon

El carácter occidental del archivo imprime una mirada particular, tanto un modo de ver el suceso como una configuración de los relatos y ciertos estilos de representación. Así, se podría conformar al canon con los siguientes títulos: el episodio de la serie documental *Frontline, Ghosts of Rwanda* (Greg Barker, 2004); el documental producido por el canal *History, Rwanda Do Scars Ever Fade?* (Paul Freedman, 2004); *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004); el documental *Shake Hands with the Devil: The Journey of Roméo Dallaire*

(Peter Raymont, 2004) y su versión ficcionalizada *Shake Hands with the Devil* (Roger Spottiswoode, 2007); *Beyond the Gates/Shooting Dogs* (Michael Caton-Jones, 2005); *Un dimanche à Kigali* (Robert Favreau, 2006); *Sometimes in April* (Raoul Peck, 2005); y el documental *Earth Made of Glass* (Deborah Scranton, 2010). Otra característica que podemos mencionar sobre el canon reside en su polo de producción: tanto las de ficción como los documentales han sido producidas o distribuidas desde estructuras *mainstream*: *Hotel Rwanda* por United Artist y Lions Gate, *Sometimes in April* por HBO, *Beyond the Gates* por la BBC Films, *Rwanda. Do Scars Ever Fade?* fue producido y emitido por el actualmente canal History y *Ghosts of Rwanda* por la serie *Frontline*, serie documental producida y emitida por el canal estadounidense PBS.

Rápidamente podemos apreciar que gran parte de los títulos fueron producidos con motivo del décimo aniversario del genocidio en 2004. Para esa fecha particular ya se encontraba disponible una cantidad importante de investigaciones académicas y el Tribunal Penal Internacional para Ruanda ya había efectuado sus primeras condenas por genocidio. A los diez años, Ruanda no sólo entraba finalmente en el canon de los genocidios sino que también ya estaban dadas las condiciones para ofrecer una posible “historia oficial”; de este modo, las obras del canon fueron configurando un imaginario oficial sobre el genocidio.

El canon se distingue también por los relatos presentados, por los protagonistas y los temas abordados. Uno de los tópicos recurrentes se concentra en la inacción de Occidente para detener el genocidio. En esta situación sobresale la figura, como héroe trágico, del General Roméo Dallaire, quien fuera el líder de la Misión de Asistencia de las Naciones Unidas para Ruanda (UNAMIR en sus siglas en inglés). Dallaire llegó al país africano en 1993 con el objetivo de monitorear los Acuerdos de Arusha, que dieron fin a la guerra civil iniciada en 1990, y la transición hacia una democracia pluralista que se desprendía de dichos Acuerdos. Dallaire es un protagonista especial, ya que su figura –pero no su persona– es el símbolo del *bystander*; así, en 2004 publicó sus memorias bajo el título *Shake Hands with the Devil*. Con el mismo título el canadiense Peter Raymont lo siguió con su cámara a Ruanda con motivo del décimo aniversario; anclado en ese año, el documental explora en la memoria del militar canadiense, volviendo a los sitios donde había estado, reencontrándose con testigos del suceso, buscando, si se quiere, una redención. Sus memorias también sirvieron para el film estrenado en el 2007 con el mismo título; en él, un Dallaire abatido se encuentra en terapia, haciendo frente a sus traumas e intentos de suicidio, y recordando los sucesos de Ruanda. De este modo, a pesar de poseer una estructura interpenetrativa, este film puede ser pensado como retrospectivo ya que gran parte de su relato nos presenta diversos hechos significativos del genocidio desde la óptica del militar canadiense.

Estas dos películas no fueron las únicas basadas en libros. *Un dimanche à Kigali* también tuvo su génesis a partir de una obra literaria; en este caso fue la obra de ficción “basada en hechos reales” *Un dimanche a la piscine a Kigali* de Gil Courtemanche. La película no es producto de una *major* como las otras películas de ficción pero lo que hace que este film se integre al canon es, justamente, su procedencia literaria y la visión que esta despliega. Publicada originalmente en el año 2000, la novela de Courtemanche permaneció largo tiempo en las listas de los best sellers canadienses y obtuvo varios premios, al llegar a la pantalla ya era una obra reconocida en su país de origen. Tanto en la novela como en la película, la piscina a la que se hace referencia es la del *Hôtel des Mille Collines*, –el mismo hotel de *Hotel Rwanda*–; en ella pasa sus días Bernard Valcourt, un periodista canadiense que se encuentra en Ruanda haciendo un documental sobre el SIDA. Narrada en forma interpenetrativa, la película relata la relación entre Valcourt y Gentile, una joven hutu que en el marco del genocidio es tomada como tutsi. Cuando la matanza se desata, Valcourt hará lo posible para rescatar a Gentile pero en una barricada el canadiense es golpeado y pierde el conocimiento impidiéndole rescatarla. Al volver

meses después, Valcourt intentará recomponer los pasos de Gentile, encontrándola agonizando debido a las consecuencias de las violaciones sufridas. Respecto a esta película, podemos decir que es la única del canon que expresa con fuerza el trato recibido por las mujeres tutsis (o, incluso, las tomadas por tutsis): la violación sistemática fue una de las tácticas empleadas por los *génocidaires*.

En el poder desde la finalización del genocidio en 1994, el gobierno del Frente Patriótico Ruandés (FPR), presidido por Paul Kagame, en los últimos años comenzó a recibir duras críticas: ya sea por su proceder político como también por la manera autoritaria en que ha implementado cambios sociales (Straus y Waldorf 2011). Al momento, la mayor fuente presupuestaria de Ruanda son los donantes extranjeros, y a pesar de las críticas y los intentos del Tribunal Internacional de juzgar los crímenes del FPR en el marco de la guerra civil, Ruanda quiere demostrarle al mundo que es un país en vías desarrollo, abierto a la economía de mercado y estable para invertir. De este modo, *Earth Made of Glass* resulta ser una nueva vuelta de tuerca al relato oficial; no sólo porque da cuenta de *una* historia del genocidio, sino que también esgrime un relato del presente. El documental es un retrato de dos personalidades: una de ellas es Jean Pierre Sagahutu, sobreviviente del genocidio, quien busca el destino de los restos de su padre; el otro, es el propio Kagame. De este modo, a través de Sagahutu se expresan las diversas vías en que Ruanda ha tratado de reconciliarse socialmente, y por medio de Kagame, las vetas políticas e históricas. Se entrecruzan así la historia de un “hombre común” con la del presidente, expresando un gran apego por reconstruir el país y alcanzar la ansiada paz.

En el canon también encontramos lecciones para el espectador, sobre todo al momento de explicitar la diferencia entre hutus y tutsis, como sucede en *Hotel Rwanda*, *Beyond the gates*, o *Sometimes in April*. De hecho, en este último título se produce una escena que prueba el desconocimiento de los periodistas al tratar el tema: al momento de llevar adelante una conferencia de prensa la secretaria Prudence Bushnell, del Departamento de Estado de los Estados Unidos, un periodista pregunta por los “tutus” y los “hutsis”, para luego repreguntar “quiénes son los buenos”.

A partir de lo expuesto, y siguiendo a autores que pensaron el colonialismo desde la cultura (Shohat y Stam 2002, Stam y Spence 1985, Said 1996) se podría afirmar que el cine canónico posee ciertas características del cine colonial. Shohat y Stam (2002: 212-213), por ejemplo, señalan que una de las peculiaridades del cine colonial radica en la aparición de un personaje europeo o euroamericano que hace de “puente” o enlace, con mayor o menor simpatía, con las otras culturas retratadas. Estos personajes heredan el papel del intermediario tradicionalmente asignado al viajero colonial y más tarde al antropólogo: el papel del que “presenta un informe de lo que pasa ahí afuera”. El personaje mediador inicia al espectador en unas comunidades alterizadas; se insinúa así que las minorías son incapaces de hablar por sí mismas, no merecen el estrellato ni en las películas ni en la vida política y necesitan a un intermediario en la lucha por la emancipación. Este tropo resulta evidente en el canon, como en *Un dimanche à Kigali* pero también en documentales que no necesariamente forman parte de él como *Triage. Dr. James Orbinski's Humanitarian Dilemma* (Patrick Reed, 2007) y *Rising from Ashes* (T.C. Johnstone, 2012) en ellas el blanco se encuentra en el epicentro narrativo de cada film. En la primera se sigue al ex presidente de la organización *Médecins Sans Frontières* (Médicos sin fronteras) en su vuelta a los diferentes países africanos donde intervino su organización, entre ellos Ruanda durante el genocidio. Si bien el protagonista es Orbinski, éste funciona como puente del dolor africano. El segundo título se presenta como una historia de reconciliación y desarrolla la forma en que un país se levanta de sus cenizas a través del deporte. Este documental sigue al equipo nacional de ciclismo de Ruanda en diversas competiciones por África hasta llegar a los Juegos Olímpicos, al entrevistar a los diferentes ciclistas se aprecia su rutina de

trabajo, su empeño, su fortaleza, el deseo de salir adelante: la película nos muestra cómo la unidad, la decisión de dejar diferencias y pasados traumáticos de lado, puede conducir al desarrollo y la victoria. Ahora bien, los que llevan adelante la iniciativa deportiva, los que entrenan al equipo, son los protagonistas de la película: el entrenador Jonathan “Jock” Boyer, el primer norteamericano en ganar el *Tour de France*, y el diseñador y constructor de bicicletas Tom Ritchey, quien fuera el fundador del *Project Rwanda*, la iniciativa a partir de la que se creó el equipo de ciclismo.

Otra manera de anclar a Ruanda en la experiencia occidental es a través de la comparación con la Shoá. Se podría comprender la repercusión que tuvo en su momento *Hotel Rwanda* trazando un paralelo entre los Paul Rusesabagina y Oskar Schindler cinematográficos: ambos eran del “bando asesino” (Schindler, nazi; Rusesabagina, hutu), ambos dirigían una empresa, ambos contaban con buena posición económica, ambos sobornaron para salvar vidas, ambos dieron refugio a miles. Estas similitudes son tan fuertes que incluso ambos dicen una misma línea de diálogo al aproximarnos el final de la película: “pude haber hecho más, pude haber salvado a más”. Este desplazamiento por la vía de la comparación también lo vemos en *Beyond the gates*, film que finaliza con una frase de Elie Wiesel, reconocido escritor y sobreviviente de la Shoá. Andreas Huyssen (2001, 17) sugirió que el Holocausto se ha convertido en el “tropo universal del trauma histórico”, tomando al genocidio judío como patrón de medición. Para el caso ruandés, y como estrategia empática, parecería que sólo al compararlo con el Holocausto puede Occidente llegar a comprender la magnitud de las matanzas. Sin embargo, al apelar a esa frase de Wiesel o a otras comparaciones se silencia la voz de miles de sobrevivientes que han escrito sobre lo acontecido; como si sólo Occidente fuera capaz de reflexionar sobre ello.

Otra cuestión a resaltar es que al analizar las imágenes y relatos del canon encontramos como protagonistas a hombres. El canon es primordialmente masculino: los personajes activos, los que van a la guerra, los que luchan e, incluso, los que sufren son, ante todo, hombres. A pesar de enfocarse en la problemática de las violaciones como parte del genocidio, *Un dimanche à Kigali* sin dudas posee un protagonista masculino. Esta elección, este desplazamiento de género lleva también a ocluir lo que Christopher Taylor (1999) denominó “la dialéctica del odio y del deseo”. En su trabajo, Taylor estudia cómo en los meses previos al genocidio se fue creando a través de la propaganda (en el periódico extremista *Kangura* o en la *Radio Télévision Libre des Mille Collines* –RTL–, radio privada perteneciente al sector hutu duro) un imaginario sexual contra las mujeres tutsis. Acusadas de seducir para contaminar la raza, de manipular a los hombres, de utilizar el sexo como forma de dominación, la mujer tutsi fue el enemigo máximo al que había que exterminar a toda costa.

Uno de los rasgos particulares de las ficciones canónicas es su declaración, al iniciar cada película, de “basado en hechos reales”. Como sugiere Dauge-Roth (2010: 176), en ocasiones estas inspiraciones factuales suelen interpretar los hechos en forma, quizá, demasiado “libre”, otorgándole roles a protagonistas que no cumplieron dichas funciones; siguiendo a Linda Melvern, el autor afirma que el lugar protagónico dado al cura y a la BBC en *Beyond the gates* no hace sino falsificar la historia, cayendo en una “trampa retórica”¹. En esa dirección, un párrafo aparte debe ser dedicado a *Hotel Rwanda*, quizá la película canónica por excelencia.

A pesar de la repercusión que obtuvo, la película no está exenta de polémicas. La primera objeción que se le hace es que la película no fue filmada en suelo ruandés: gran parte del metraje fue filmado en Sudáfrica. Asimismo, el único que actuó como consultor histórico fue el propio Paul Rusesabagina, dando en consecuencia

1 Uno de los ejes de la polémica se concentra la figura del padre Christopher. Este cura ficticio lleva a colocar a la Iglesia en un lugar simbólico de primacía; sin embargo, los errores señalados en torno a ello es que la Iglesia fue uno de los artífices de la separación racial en la década de 1930, la Iglesia le dio la espalda a los tutsis –de hecho varios curas violaron a mujeres tutsis y permitieron que las masacres se llevaran a cabo dentro de las iglesias–, y que con excepción de la Cruz Roja Internacional, todos los blancos habían sido evacuados en abril de 1994.

una versión reducida de los hechos; con todo, las críticas más furibundas parten de los propios sobrevivientes del Hotel. En varias investigaciones relacionadas a la adaptación a la pantalla (Ndahiro y Rutazibwa 2008, Kayihura y Zukus 2014) se señala que Rusesabagina no sólo no salvó a nadie sino que desde su llegada al Hotel luego de la evacuación de todos los blancos –él en verdad actuaba como gerente en el *Des Diplomates*, otro hotel de la empresa belga Sabena– la situación de los refugiados se complicó: cortó las líneas de teléfono de las habitaciones dejando activa solamente la de su oficina, cobraba por la comida y alojamiento a los refugiados, y, sobre todo, mantenía un estrecho contacto con el gobierno provisorio, es decir, quienes estaban llevando a cabo el genocidio. Según los testimonios de los sobrevivientes, los “héroes” fueron aquellos que organizaron el Comité de Crisis dentro del hotel tratando de burlar los impedimentos de Rusesabagina – como hacer llamadas al exterior para contactar a gobiernos y empresarios– y los soldados de UNAMIR allí apostados. Los sobrevivientes también acusan a Rusesabagina de haber pertenecido previamente al Hutu Power y emplear, actualmente, el fondo de donaciones para apoyar a las *Forces démocratiques de libération du Rwanda* (Fuerzas Democráticas para la Liberación de Ruanda), formada por refugiados hutus en el Congo que participaron en el genocidio ya sea en el ejército o en la *Interahamwe*. En pocas palabras, los sobrevivientes acusan a Rusesabagina de haber hecho negocios y enriquecerse durante el genocidio a costa de los refugiados. La posición canónica alcanzada por *Hotel Rwanda* la podemos advertir, finalmente, con un gesto particular: en el 2011, Rusesabagina fue condecorado con el *Lantos Human Rights prize*, un premio otorgado por la *Lantos Foundation for Human Rights and Justice* a aquellos luchadores contra la violencia y la violación de los derechos humanos; en una fuerte crítica hacia ello, la periodista Linda Melvern afirmó que al que se premió fue al Rusesabagina del film y no al de carne y hueso².

Cine y genocidio ruandés, el archivo

El archivo, en términos de Aleida Assmann no remite a lo olvidado, sino a una forma pasiva de recuerdo, a objetos, piezas, documentos, que se encuentran a disposición pero que no forman parte activa del recuerdo. En esa dirección, podemos suponer que el archivo del cine sobre el genocidio ruandés se caracteriza por películas poco transitadas por las investigaciones académicas, por películas que no son “comerciales” o que no cuentan con el apoyo de *majors* en su distribución, que han circulado en forma subterránea, que no han obtenido repercusión crítica, son películas que construyen *otra* historia, que no se representa al genocidio en forma retrospectiva sino sus efectos, las consecuencias, o si lo hacen no lo hacen apelando a historias de redención ni a “*happy ends*”, son películas, aunque producidas por Occidente, donde los propios ruandeses son el epicentro y la presencia blanca es mínima o nula. Sin caer en un determinismo ni buscar exhaustividad, podemos decir que el archivo se conforma, entre otras, por: *100 Days* (Nick Hughes, 2001), *Kinwiyaranda* (Alrick Brown, 2011), los documentales de Anne Aghion: *Gacaca. Revivre ensemble au Rwanda?* (2002), *Au Rwanda on dit... La famille qui ne parle pas meurt* (2004), *Les Cahiers de la Mémoire* (2009) –que componen *La trilogie des Gacaca*– y *Mon voisin, mon tueur* (2009), *In the Tall Grass* (John Coll Metcalfe, 2006), *Keepers of Memory/ Gardiens de la mémoire* (Eric Kabera, 2004), *Iseta: Behind the Roadblock* (Juan Reina, 2008), *Munyurangabo*, (Lee Isaac Chung, 2007), *Matière Grise* (Kivu Ruhorahoza, 2011), *Los 100 días que no conmovieron al mundo* (Vanessa Ragone, 2009), *Opération Turquoise* (Alain Tasma, 2007), *Le jour où Dieu est parti en voyage* (Philippe Van Leeuw, 2009), *Behind This Convent* (Gilbert Ndahayo, 2008), *The Rwandan Night* (Gilbert Ndahayo, 2013)

2 Véase <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/nov/17/hotel-rwanda-hollywood-ending> [fecha de consulta 20/11/14]

El archivo se caracteriza por no ofrecer una lección de historia al espectador, si bien en algunas de ellas, como en *100 Days* –la primera ficción sobre el genocidio– se inicia brindando información contextual, el espectador al que se dirigen estas películas presupone cierto conocimiento de su parte sobre el tema. *Le jour où Dieu est parti en voyage* o *Munyurangabo* se inicia en la antesala del genocidio (con los blancos huyendo, y dejando a los ruandeses librados a su suerte), y con el genocidio ya finalizado, respectivamente. En ambas, se le solicita, en cierto sentido, un trabajo activo al espectador y no es tomado como un mero receptor de información. Por otro lado, en las películas de Aghion, una voz en off abre la trilogía para dar cuenta del marco histórico en el que se desarrollan las *gacacas* para luego retirarse y dejar a la cámara como una espectadora de los procesos judiciales.

Entonces, uno de los focos de atención del archivo claramente son los procesos judiciales. Si bien en *Los 100 días que no conmovieron al mundo* se relata la experiencia de la jueza argentina Inés Weinberg de Roca como miembro del Tribunal Internacional, no es esa justicia la que parece interesar específicamente al archivo. Aunque en *Sometimes in April* se ven las diversas formas de justicia posgenocidio, el archivo parecería concentrarse en las *gacacas*. Aghion se apostó en la de la comunidad de Gafumba para registrar en varios tiempos el funcionamiento del proceso, la vuelta a casa de un *génocidaire* y sus efectos tanto en la comunidad como en la familia damnificada. Muestra, a su vez, la necesaria y a la vez dificultosa reconciliación entre vecinos; asimismo, la tercera parte de la trilogía se focaliza en algunos inconvenientes de las *gacacas*: ¿qué hacer cuando uno de los acusados se fuga? ¿La justicia comunitaria se encuentra exenta de corrupción? Al mismo tiempo en que Aghion crea un documento sobre los procesos judiciales, también se desprende de los testimonios en la corte detalles y características más puntuales del genocidio y de sus consecuencias. Aunque *In the Tall Grass* también se concentra en una corte *gacaca*, su estética, a diferencia del ascetismo de las de Aghion, se asemeja más a la de un *reality-show*. Sin embargo, ambas producciones comparten otra característica fundamental: el lugar de la mujer. Éstas, viudas, cuyos hijos han sido también asesinados, resultan ser el motor de la justicia, las que reclaman ir hasta las últimas consecuencias para saber dónde fueron enterrados los cuerpos de sus seres queridos.

Lo recién mencionado nos posibilita pensar otro rasgo particular del archivo: a diferencia del canon, en él podemos apreciar un primordial protagonismo de las mujeres. En las de ficción, las mujeres no ocupan un lugar secundario o de cuidado por parte del blanco; sino que su lugar de víctima se encuentra más explicitado, como en *100 Days* o en *Le jour où Dieu...* En esta última acompañamos a una mujer tutsi tratando de sobrevivir al genocidio escondida entre los bosques y pantanos. Algunas de las historias de *Kinyarwanda*, que nos presenta varias entrecruzadas con el objetivo de recrear el genocidio, son protagonizadas por mujeres siendo una de ellas la de la “Teniente Rose”, en clara alusión a Rose Kabuye, militar que participó en la guerra civil en el bando del FPR y llegó a ser alcalde de Kigali, entre otros cargos gubernamentales³. En los documentales, además de los recién mencionados, se resalta su lucha por la búsqueda de justicia como también su activo rol, como sobrevivientes, en sus trabajos de memoria: la ruandesa *Keepers of Memory* se concentra en los hombres y mujeres que resguardan los sitios de memoria a lo largo y ancho de Ruanda, en ella no sólo testimonian sobre el pasado sino que también nos muestran su compromiso activo con la memoria.

Las películas que conforman el archivo se muestran asimismo sensibles a las consecuencias del posgenocidio.

3 Kabuye protagonizó un resonado caso internacional: en el 2008 fue arrestada en Frankfurt, Alemania, por orden del juez francés Jean-Louis Bruguière, se la acusaba de crímenes de guerra y por haber participado en el atentado contra el presidente Habyarimana. Tras tensas negociaciones entre Ruanda y Francia, fue liberada en el 2009. El mencionado documental *Earth Made of Glass* hace eco de este acontecimiento, véase también <http://www.spiegel.de/international/world/kigali-v-paris-shedding-light-on-the-rwandan-genocide-a-590967.html> [fecha de consulta 20/11/14]

Munyurangabo quizá sea una de las más sugerentes ya que plantea cómo la sociedad ruandesa se encuentra atravesada por la venganza y la reconciliación. Munyurangabo, el joven protagonista del film, desea vengar a su familia muerta matando al asesino, para tal fin emprende un viaje de Kigali hacia la “Ruanda profunda”, a la Ruanda rural, junto a su amigo Sangwa con el objetivo de quitarle la vida al asesino con un machete. Al detenerse en la comunidad originaria de Sangwa, se reencuentra con su familia. A través de ella vemos que los odios aún no han sido aplacados y los dos amigos deberán luchar contra ello. Finalmente, cuando Munyurangabo encuentre a su presa, agonizando a causa del SIDA, el joven, en vez de matarlo, se apiadará de él y le llevará agua. Si bien no es un final feliz, el film deja un final abierto y con varios interrogantes: ¿la justicia es para todos? ¿qué hacer si no llega la justicia? ¿es posible, finalmente, la reconciliación? Filmada como un documental de observación, con tomas extensas y con una lenta cadencia, una de las secuencias más atractivas resulta aquella en la que Edouard Uwayo, un poeta ruandés, recita el poema que presentará en la próxima ceremonia por el “Día de la Liberación”⁴. En forma similar, *Matière Grise* expone algunos de los traumas generados por el genocidio; en ese título, que se despliega como una película dentro de una película, un joven ruandés quiere hacer un film sobre el genocidio pero las autoridades le rechazan el proyecto argumentando que nadie quiere ver una película sobre ello. A pesar de la negativa, la película rechazada se apropia de la pantalla solamente para nosotros, los espectadores. El film que Balthazar desea realizar lleva como título “El ciclo de la cucaracha”: a partir de la relación entre dos hermanos, y un alienado encerrado en un hospicio, se expone el horror y la locura a la que fue sumergida Ruanda. Así, *Matière Grise* ofrece una inmersión a la violencia genocida sin apelar a la recreación ni a la exhibición de cadáveres. Quizá la sensibilidad particular que posee *Matière Grise* se deba no sólo a que es una de las pocas películas de ficción de origen ruandés sobre el genocidio sino por sus planteamientos acerca de los traumas del genocidio en la sociedad. Junto a *Keepers of Memory*, *Behind This Convent*, *The Rwandan Night* e *Iseta: Behind the Roadblock* son de las pocas, aunque no las únicas, películas de esa procedencia. En todas ellas se le otorga un protagonismo sustancial a los sobrevivientes, ya sea como testimoniantes o como actores principales, y para los directores, como en el caso de Ndaharo, realizador de *Behind This Convent*, resulta también un trabajo de catarsis.

Finalmente, una característica del archivo es que puede ofrecernos otra versión de la historia, ello puede ser visto en *100 Days* y en *Opération Turquoise*. En la primera, se denuncia abiertamente cómo la iglesia ruandesa participó y fue instruida, ya sea por medio de curas europeos o locales, en el genocidio, cómo la orden de exterminio fue dada desde “arriba” y cómo, en una determinada comunidad, se organizaron los crímenes. La denuncia se acentúa en la figura de un cura que captura a una tutsi y abusa sexualmente de ella. La segunda, por su parte, denuncia la participación francesa a través de la operación que le da título. Lejos de haber sido una operación humanitaria, el operativo funcionó para rescatar a hutus allegados al poder y al gobierno provisional. La película de Tasma, a su vez, ofrece una visión del FPR alejada de las del canon: al encontrarse con *génocidaires* los mismos son asesinados sin proceso alguno, asimismo los refugiados tutsis que eran encontrados en el avance del FPR eran sumados a sus propias filas.

A modo de cierre

El presente escrito tuvo como fin examinar en forma general el archivo audiovisual sobre el genocidio ruandés con el objetivo de pensar no sólo cómo éste fue representado sino también qué narraciones, qué imágenes, qué de lo “decible”, se ha constituido como parte de la memoria cultural sobre el hecho. Así, para pensar este tipo de memoria, resulta imprescindible explorar el trabajo que ha hecho el cine sobre ello. Examinar un archivo

4 El FPR ha instruido que el 4 de julio, día de la finalización del genocidio y de la guerra civil, sea recordado y celebrado como el Día de la Liberación.

puede resultar una tarea ardua, es por eso que la distinción canon/archivo pensada por Aleida Assmann nos permitió adentrarnos en las formas activas y pasivas de recuerdo; a pesar de dicha distinción, no debe pasar por alto que todo archivo puede volverse canon y viceversa.

A partir del archivo sobre Ruanda pudimos apreciar de qué manera el cine, a la vez que se apropia de tópicos académicos, también los establece, creando y asistiendo en la construcción de una memoria sobre el hecho. Dado que lo que sabemos sobre el mundo social lo advertimos a través de los medios de comunicación, entre el cine y el campo académico se ha creado un diálogo, un puente, generando así un acervo social de conocimiento sobre este genocidio. No sabemos cuántas películas se seguirán produciendo, el archivo no ha sido clausurado, sino que se encuentra abierto; sólo el tiempo, regulador del archivo, dirá lo que vendrá.

Bibliografía

- Assmann, Aleida. 2010. "Canon and Archive." En *A Companion to Cultural Memory Studies*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter.
- Assmann, Aleida. 2011. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press.
- Dauge-Roth, Alexandre. 2010. *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*. Lanham: Lexington Books.
- Huysen, Andreas. 2001. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kayihura, Edouard, y Kerry Zukus. 2014. *Inside Hotel Rwanda. The surprising true story... and why it matters today*. Dallas: Benbella Books.
- Melvern, Linda. 2004. *Conspiracy to Murder. The Rwandan Genocide*. New York: Verso.
- Ndahiro, Alfred, y Privat Rutazibwa. 2008. *Hotel Rwanda or The Tutsi Genocide as seen by Hollywood*. Paris: L'Harmattan.
- Said, Edward. 1996. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Shohat, Ella, y Robert Stam. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert, y Louis Spence. 1985. "Colonialism, Racism and Representation: An Introduction." En *Movies and Methods Vol. II*, ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press.
- Straus, Scott, y Lars Waldorf, eds.. 2011. *Remaking Rwanda. State Building and Human Rights after Mass Violence*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Taylor, Christopher C. 1999. *Sacrifice as Terror. The Rwandan Genocide of 1994*. London: Berg.