
El Genocidio como Tiempo Suspendido:

Deleuze y el Devenir de la Imagen-Tiempo en Rendez-vous avec Pol Pot

Álvaro Martín Sanz 

Como Citar | How to cite:

Martín Sanz, Álvaro. (2025). O genocídio como tempo suspenso: Deleuze e o devir da imagem-tempo em *Rendez-vous avec Pol Pot: Deleuze y el Devenir de la Imagen-Tiempo en Rendez-vous avec Pol Pot*. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (63). <https://doi.org/10.34619/fzct-8tvj>

DOI: <https://doi.org/10.34619/fzct-8tvj>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

El genocidio como tiempo suspendido: Deleuze y el devenir de la imagen-tiempo en *Rendez-vous avec Pol Pot*

Genocide as Suspended Time: Deleuze and the Becoming of the Time-Image in Rendez-vous avec Pol Pot

ÁLVARO MARTÍN SANZ

Universidad de Valladolid, España
alvaro.martin.sanz@uva.es

Resumen

Esta investigación analiza la representación del genocidio camboyano en *Rendez-vous avec Pol Pot* (2024) de Rithy Panh a través del prisma de la teoría cinematográfica de Gilles Deleuze. Partiendo del concepto de imagen-tiempo, se examina cómo Panh desestructura la narrativa convencional para generar un tiempo suspendido que enfrenta al espectador con la memoria del horror. La película transita entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, integrando imágenes de archivo y figurinas de arcilla como estrategias para representar el trauma. Así, se argumenta que *Rendez-vous avec Pol Pot* no solo ejemplifica la consolidación de la imagen-tiempo, sino también su devenir en imagen-muerte como forma de confrontar lo irrepresentable. Además, se explora la figura del “sujeto lazareano”, caracterizado por su tránsito entre la vida y la muerte, y su rol en la construcción de un discurso filmico que suspende el tiempo cronológico. A través de una aproximación intermedial que combina ficción y no ficción, Panh reconfigura la representación del genocidio mediante una poética de la ausencia. Este análisis demuestra cómo el cine de Panh se inserta en una tradición de representación cinematográfica del trauma y redefine los límites entre la imagen, la memoria y la historia.

Palabras clave

imagen-muerte | genocidio camboyano | Rithy Panh | cine documental | film-filosofía

Abstract

This research analyzes the representation of the Cambodian genocide in *Rendez-vous avec Pol Pot* (2024) by Rithy Panh through the lens of Gilles Deleuze's

film theory. Drawing on the concept of the time-image, it examines how Panh deconstructs conventional narrative structures to create a suspended time that confronts the viewer with the memory of horror. The film moves between the movement-image and the time-image, integrating archival footage and clay figurines as strategies to represent trauma. Thus, it is argued that *Rendez-vous avec Pol Pot* not only exemplifies the consolidation of the time-image but also its transformation into a death-image as a way of confronting the unrepresentable. Furthermore, the study explores the figure of the “Lazarean subject,” characterized by their transition between life and death, and their role in constructing a filmic discourse that suspends chronological time. Through an intermedial approach that combines fiction and non-fiction, Panh reconfigures the representation of genocide through a poetics of absence. This analysis demonstrates how Panh’s cinema aligns with a tradition of cinematic representations of trauma and redefines the boundaries between image, memory, and history.

Keywords

death-image | cambodian genocide | Rithy Panh | documentary cinema | film-philosophy

Resumo

Este artigo analisa a representação do genocídio cambojano em *Rendez-vous avec Pol Pot* (2024), de Rithy Panh, através do prisma da teoria cinematográfica de Gilles Deleuze. Partindo do conceito de imagem-tempo, examina-se como Panh desestrutura a narrativa convencional para gerar um tempo suspenso que confronta o espectador com a memória do horror. O filme transita entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, integrando imagens de arquivo e figuras de barro como estratégias para representar o trauma. Assim, argumenta-se que *Rendez-vous avec Pol Pot* não apenas exemplifica a consolidação da imagem-tempo, mas também sua transformação em imagem-morte como forma de confrontar o irrepresentável. Além disso, explora-se a figura do “sujeito lazariano”, caracterizado pelo seu trânsito entre a vida e a morte, e pelo seu papel na construção de um discurso fílmico que suspende o tempo cronológico. Através de uma abordagem intermediária que combina ficção e não ficção, Panh reconfigura a representação do genocídio por meio de uma poética da ausência. Esta análise demonstra como o cinema de Panh se insere numa tradição de representação cinematográfica do trauma e redefine os limites entre a imagem, a memória e a história.

Palavras-chave

imagem-morte, genocídio cambojano, Rithy Panh, cinema documental, filosofia do cinema

1. Introducción

Uno de los aspectos más aterradores del Jemer Rojo es la intención detrás de su locura. Gran parte de la destrucción de su revolución se llevó a cabo en nombre del futuro, o al menos de cómo el Jemer Rojo veía el futuro en países que se autodenominaban modernos. En nombre de la eficiencia y el aumento de la productividad, el Jemer Rojo abolió la vida familiar, la vida individual, los ritmos de la vida agrícola e instituyó un sistema de vida

en campos de trabajo en todo el país. La más aterradora de las fábulas futuristas se hizo realidad en este país rural del Tercer Mundo y no en el mundo industrial¹ (Becker 1998).

Estas palabras de la periodista norteamericana Elisabeth Becker sintetizan el delirio de sociedad que fue la Kampuchea Democrática, dentro de la cual, durante cuatro años de dictadura (1975-1979) se estima que desapareció el 25% de la población del país (Margolin 1997, 816-900). Bajo la glorificación por parte de Pol Pot del pasado glorioso, “Si Camboya construyó Angkor, puede hacer todo lo que se proponga” (Chandler 1983: 35), siguiendo los pasos de la Revolución Cultural china, con los desequilibrios sociales provocados por el colonialismo francés y los constantes bombardeos norteamericanos en el país como factor decisivo (Kiernan, 1997: 16), los Jemeres Rojos se hacen con el poder y llevan a cabo una catastrófico borrado de cualquier signo de progreso occidental. Con una transformación radical de la economía en un fracasado modelo basado en el cultivo de arroz que llevará a la hambruna a cientos de miles de personas, se instauran además distintos campos de la muerte en los que las ejecuciones se mantienen en silencio para evitar que crezca la oposición al régimen (Aguirre 2009, 129).

La primera gran presentación mediática de esta catástrofe para el público occidental es la del director británico Roland Joffe en *The Killing Fields* (1984), basada en la historia de Dith Pran, *fixer* del *New York Times*. No obstante, y exceptuando alguna otra película como *Year Zero: The Silent Death of Cambodia* (1979)² o la reciente *First They Killed My Father* (2018) de Angelina Jolie³, hablar de la representación cinematográfica de este genocidio equivale a hablar de Rithy Panh. Sin duda, el cineasta camboyano más notorio de la historia ha dedicado una extensa obra, tanto de ficción como documental, a indagar en las imágenes y relatos perdidos de esta catástrofe así como en la reconstrucción de un relato personal en tanto que exiliado (Martín Sanz 2018) como colectivo con amplitud para todo su pueblo a través del registro de la oralidad filmada (Torchin 2014, 40; Martín Sanz 2018b). Hechos estos que provocan que sus films puedan ser interpretados como rituales de duelo (Lefevre-Déotte 2016, 7) o como obras restituidoras de la verdad y de la justicia (Zylberman 2014, 105). Es por ello que, relacionando sus postulados con la hauntología acuñada por Derrida (1994), la especialista Deirdre Boyle declara que el camboyano es el “Barquero de las Memorias para su familia y los dos millones que murieron durante los años de Pol Pot”⁴ (Boyle 2023, 193), de tal forma que sus películas constituyen un imaginario colectivo de figuras de memoria para todas las víctimas (Assman 1995, 129). Rithy Panh, ha dedicado su trayectoria a recomponer una suerte de contramemoria del evento genocida (Rollet 2011, 216) ante la lentitud de

1 Traducción del autor.

2 Documental que tuvo una cierta resonancia en occidente de forma previa a *The Killing Fields* aunque lejos de la repercusión de esta otra.

3 Basada en el libro de memorias homónimo de Loung Ung (2009) y producida por el propio Panh.

4 Traducción del autor.

los distintos gobiernos de Camboya para ejecutar políticas públicas sobre el genocidio.

Y es que Panh, al igual que otros cineastas que han explorado sus traumas personales en marcos de violencia estatal (como Albertina Carri o Ari Folman), es una víctima directa de los Jemeres Rojos. Tras abandonar muy joven Camboya, parte como refugiado a París en donde se forma como realizador en el *Institut des Hautes Études Cinématographiques*. No es hasta 1988 que decide volver a Camboya para comenzar una extensa carrera, principalmente como documentalista, que le enfrenta a la “máquina de borrado de memoria” del régimen revolucionario (Couteau 2000, 20). Así sus películas han sido exhibidas en algunos de los principales certámenes de cine del mundo, habiendo sido premiado entre otros, en los festivales de Cannes o Berlín, o habiendo sido el primer cineasta camboyano en recibir una nominación en los premios Óscar. Esta amplia difusión de sus narrativas traumáticas ha provocado que se le haya comparado con otros cronistas de sucesos traumáticos como Primo Levi o Claude Lanzmann (Boyle 2023, 6). Hasta la fecha, sus obras principales, en cuanto a difusión y a indagación de la forma cinematográfica, son la trilogía del S-21, en la que explora a través de distintas perspectivas (víctimas y perpetradores) el homónimo centro de detención y tortura de los Jemeres Rojos, y *La imagen perdida* (2013), en donde reconstruye las imágenes perdidas del genocidio por medio de figuritas de arcilla.

Rendez-vous avec Pol Pot (2024) es el título de la última película de Panh, libremente basada en el trabajo de Becker citado anteriormente, el realizador presenta una obra de ficción que cuenta la historia de tres periodistas franceses en su desplazamiento a la Kampuchea Democrática de 1978 para entrevistarse con Pol Pot. Este filme supone para el cineasta un retorno significativo a la ficción tras su vasta trayectoria en el cine documental⁵. Así pues, dejando de lado un cine más autorreflexivo o ensayístico, Panh no solo recupera los horrores del régimen de los Jemeres Rojos, sino que también se adentra en la psique de los personajes y en los dilemas morales que estos enfrentan al interactuar con el líder camboyano, Pol Pot, apoyado por buena parte de cierta intelectualidad francesa —y no sólo francesa— de la época. De esta forma, esta nueva aproximación corrobora que el corpus del cineasta puede interpretarse como una exploración de la experiencia genocida en Camboya por medio de distintas formulaciones artísticas (French 2021, 161). Una variedad de prismas, siempre en torno al mismo sujeto, ha provocado que colaboradores asiduos hayan manifestado la sensación de que trabajar con Panh sea como trabajar en un film continuo (Boyle 2014, 34).

El presente artículo busca analizar cómo Panh estructura el tiempo cinematográfico en *Rendez-vous avec Pol Pot* (2024) para representar el genocidio camboyano mostrando la muerte no sólo como un evento pasado, sino como una presencia espectral en la memoria filmica. Nuestro planteamiento es que esta película puede servir para ejemplificar

5 Si bien ha ejercido como productor de la película de Jolie mencionada anteriormente, su anterior trabajo de ficción como realizador, *Un barrage contre le Pacifique* (*The Sea Wall*), data del 2008.

a la perfección el devenir en la contemporaneidad de la imagen-tiempo postulada por Gilles Deleuze. Yendo más allá, y adoptando el concepto de imagen-muerte interpretado por Viegas (2023), es posible ver la aplicación de este tipo de representación como pieza integral de una nueva forma de narración de imágenes traumáticas que se desarrollan en el umbral existente entre la ficción y el documental.

Esta zona liminar entre la ficción y la no ficción no es exclusiva de *Rendez-vous avec Pol Pot*, pues puede rastrearse hasta su célebre *S21, la machine de mort khmère rouge* (2003), donde el procedimiento de reescenificación (*role play*) activa una performatividad de la memoria que problematiza la supuesta transparencia del documental. Allí, como aquí, la puesta en escena genera una verdad situada, inestable y atravesada por la subjetividad de los personajes. Esta dinámica de trabajo confirma que para Panh la representación del genocidio nunca puede reducirse a una oposición binaria entre documental y ficción, sino que opera en un umbral que es, en sí mismo, un espacio de pensamiento, y es por ello por lo que resulta tan interesante y apropiada como objeto de estudio desde el campo de la *film-philosophy*.

2. Representaciones deleuzianas: de la imagen-tiempo a la imagen-muerte

No es hasta 1983 que Gilles Deleuze culmina sus conferencias cinematográficas con la publicación de *Cinema 1: La imagen-movimiento*. Partiendo de la filosofía y categorización de las imágenes que realiza Henri Bergson en *La evolución creadora* (1973) y en *Materia y memoria* (2006), el filósofo francés desarrolla el concepto de imagen-movimiento para describir la lógica cinematográfica predominante en el cine clásico, especialmente el hollywoodiense, durante la primera mitad del siglo XX. Para Deleuze (1984, 41) “el plano es la imagen movimiento” en el sentido de que es el movimiento el que articula una relación entre percepción, afecto y acción que, mediante el uso del montaje como garante de coherencia espacio temporal, genera un movimiento mayor que compone el todo que es la película (1984, 40), siendo las imágenes-movimiento simples cortes móviles de la duración total (1984, 26). Así pues, en este régimen de imágenes, el tiempo está subordinado a la acción, pues la narración se estructura en función de una secuencia lógica de situaciones y respuestas. El montaje es, por lo tanto, “la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo” (1984, 52).

Sin embargo, dos años más tarde, en el segundo volumen de su obra, *Cinema 2: La imagen-tiempo*, Deleuze entra a analizar el cambio radical producido en el cine tras la Segunda Guerra Mundial cuando los esquemas sensoriomotrices dan lugar a la emergencia de la imagen-tiempo. Este, “es un cine de vidente, ya no es un cine de acción” en el que los propios personajes se han transformado en una suerte de espectadores que se abandonan a una visión (2004, 13). De esta forma, el tiempo no surge como una sucesión lógica de eventos, sino que se manifiesta de forma directa en la imagen. Se invierte

así la relación clásica, “ya no tenemos una imagen indirecta del tiempo de la que emana el movimiento, sino una imagen-tiempo directa de la que el movimiento deriva” (2004, 175). En este punto es pertinente recordar la defensa que Jacques Rivette hace de Rossellini como cineasta del “ensayo” (Rivette 1955, 106). El director francés sostiene que *Voyage en Italie* abre una brecha en la historia del cine al ofrecer la posibilidad del cine-ensayo —esto es, un cine que no representa un sentido previamente definido, sino que piensa en acto, acompañando la experiencia de sus personajes sin clausurarla.

Es debido a este hecho que el cine ya no se limita a representar el mundo, sino que adquiere la potencia para convertirse en una forma de pensamiento en sí mismo con una situación psíquica que reemplaza a la sensoriomotriz (Deleuze, 2004, 228). Así, la imagen es capaz de pensar por sí misma, crear nuevos lenguajes, y revelar nuevas formas de la experiencia temporal:

El cine moderno desarrolla así nuevas relaciones con el pensamiento, desde tres puntos de vista: el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta entre ellas; el borramiento del monólogo interior como todo del film en provecho de un discurso y de una visión indirectos libres; el borramiento de la unidad del hombre y el mundo en provecho de una ruptura que ya no nos deja más que una creencia en este mundo (Deleuze 2004, 250).

En un interesante artículo, Susana Viegas (2023) reenfoca el citado marco conceptual deleuziano a través de la figura de la muerte para plantear cómo puede el cine filosofar en torno al concepto de temporalidad, explorando la muerte no solo como tema narrativo, sino como una dimensión fundamental de la experiencia cinematográfica que permite reflexionar sobre el paso del tiempo, la memoria y la finitud de la existencia. Viegas sigue al filósofo francés en la formulación de que no es necesario aplicar conceptos *ready-made* a las películas (Deleuze 1995, 50), pues, como se dijo anteriormente, las películas basadas en la imagen-tiempo tienen ellas mismas la capacidad de pensar. De esta forma, la imagen-tiempo puede transmutarse en una suerte de imagen-muerte (*death-image*) que desarrolle por sí misma toda una serie de pensamientos y propuestas. Así, Deleuze señala cómo el cine presenta dos tipos de muerte: la interior (intrínseca como perteneciente a un accidente pasado) y la exterior (que refiere a un accidente futuro). Así, el ejemplo paradigmático que Deleuze expone de la conjugación de la imagen-muerte (concebida como imagen-recuerdo) es el de *Ciudadano Kane* (1941), establecida a través de *flashbacks* y memorias de un personaje ya fallecido en donde el uso de la profundidad de campo resulta clave para representar el tiempo y las distintas perspectivas de hechos pasados (2004, 149-151). Las imágenes de *flashbacks*, que pertenecen a un fallecido que no puede proyectarlas, conjugan una muerte inminente (exterior) mientras que el inicio de la película, con la muerte del personaje, y su final, —el significado de *Rosebud*— centran la muerte intrínseca.

Esta imagen-tiempo como imagen-muerte que se desarrolla a lo largo de la trama muestra una perspectiva múltiple que destaca ante todo por reflejar el devenir desde los umbrales de la vida y la muerte y hacia ellos mismos. Es decir, tal y como Viegas indica (2023, 223), ambos tipos de muerte son, en el fondo, el mismo. El movimiento entre escenas no es tan relevante como la propia substancia ontológica de cada una de ellas sobre su esencia temporal relacionada con la finitud, la memoria y el recuerdo en donde la contemplación principal es la de la presencia fantasmagórica contenida en el plano. En este sentido, la rememoración no es un acto conmemorativo del pasado, sino una exaltación de las sensaciones del presente, “La acción del monumento no es la memoria sino la fabulación”⁶ (Deleuze y Guattari 1994, 168), ante la inaprensibilidad del pasado.

Viegas aporta no obstante una importante distinción entre esta formulación de la muerte entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo:

Mientras que en la imagen-movimiento volvemos a un recuerdo pasado porque su simplicidad nos ayuda a comprender el presente — regresando a un pasado que ilumina o explica el presente (el caso del *flashback*) —, en la imagen-tiempo la situación es muy diferente. Allí, el pasado es problemático, poco fiable e inestable, y por lo tanto siempre es cuestionado y nunca puede clarificar el presente. [...] En este caso, sin embargo, la imposibilidad no es solo narrativa o empleada con fines narrativos, sino que es ontológica y epistemológica: la razón de esta imposibilidad reside en la naturaleza del pasado mismo y de las memorias colectivas⁷ (Viegas 2023, 234).

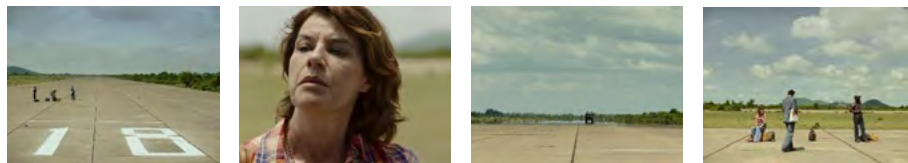
Esto es así debido a que mientras que en la imagen-movimiento las imágenes del pasado (mediante *flashbacks*) sirven para explicar el presente, la imagen-tiempo contiene en sí misma las posibilidades de una infinitud que escapa de la retórica del montaje para conjugar y transmitir el tiempo en su globalidad de tal forma que estamos frente a imágenes difíciles de categorizar, como es el caso paradigmático, también estudiado por Deleuze, de *El año pasado en Marienband* (1961). Podemos incluso estipular cómo las imágenes-tiempo, especialmente las que reflejan la muerte, se sitúan en otra línea de lo epistemológico que provoca que sean tan difíciles de definir más allá de su propia substancia. Deleuze se refiere a este tipo de imágenes (donde la temporalidad es esencia y a la vez imposible de delimitar) como imágenes cristal (Deleuze 2004, 96). La imagen de muerte tiene por lo tanto capacidad para reajustar nuestras facultades perceptivas y hacernos experimentar el tiempo de manera distinta (Kaye 2016, 101). En este sentido, tratamos a continuación de estudiar cómo este tipo de imágenes pueden conjugar como parte de una propuesta de ficción, anclada por otra parte en imágenes-movimiento, para crear representaciones de un genocidio.

6 Traducción del autor.

7 Traducción del autor.

3. El establecimiento de la imagen-tiempo como dispositivo canalizador del trauma

La apuesta de Rithy Panh por construir *Rendez-vous avec Pol Pot* en torno a la imagen-tiempo se desvela a los pocos minutos de comenzar la trama. Los tres periodistas franceses, recién llegados a Camboya, esperan en una pista de aeropuerto que los vayan a recibir (figura 1). Panh emplea una combinación de gran angular (que magnifica el tamaño del escenario) con primeros planos de los personajes esperando para reflejar la substancia propia del tiempo, que no solo se constituye como imagen-movimiento, es decir, mediante el encadenamiento de planos, sino que es la misma esencia de la espera de los tres personajes. Esta instauración del dispositivo a pocos minutos de comenzar el film desvela el núcleo figurativo de este, que, sin embargo, va oscilando progresivamente, con la llegada del camión de los Jemeres Rojos, a lo que pareciera ser un film contemporáneo convencional basado en la imagen-movimiento.



—
Figura 1
Fotogramas de *Rendez-vous avec Pol Pot*
© Catherine Dussart Productions

Este giro se produce necesariamente dada la hipótesis de movimiento que posee el film. Durante su estancia en Camboya, un comité delegado del Angkar acompaña a los periodistas a conocer la “realidad” del país. De esta forma, el montaje va mostrando el devenir de los días y distintas escenas en localizaciones diversas que muestran el desplazamiento de los personajes. Empero, al igual que sucede en esta primera secuencia, el film deja en suspenso este movimiento en cada una de las revelaciones que los personajes se van encontrando. Es decir, la imagen-movimiento, consistente en los desplazamientos, las acciones y las reacciones, da paso a una imagen-tiempo que posiciona a los personajes ante una debacle humana que van poco a poco descubriendo. Este tipo de estructura dista de ser nueva, y es, de hecho, uno de los paradigmas mencionados por Deleuze que el francés ejemplifica en su citada obra con la película *Viaggio in Italia* (1954) de Rossellini. En esta película el personaje interpretado por Ingrid Bergman representa a una turista “alcanzada en pleno corazón por el simple sucederse de imágenes o de tópicos visuales en los que descubre algo insoportable, que excede el límite de

lo que personalmente puede soportar. Es un cine de vidente, ya no es un cine de acción” (Deleuze 2004, 13). De la misma manera, Panh inserta la imagen-tiempo como dispositivo contemplativo tanto para los personajes como para el espectador.

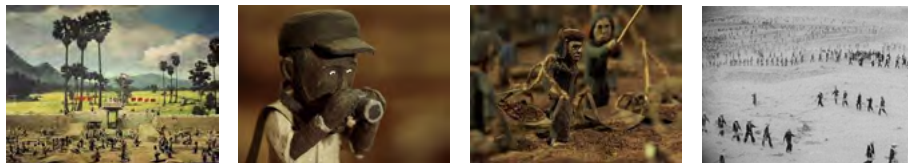
Así, por ejemplo, la visita a un taller de artesanos se centra en la exploración que hace del espacio el personaje de Lise (que representa a Elisabeth Becker), para acto seguido extender su mirada con una serie de planos pertenecientes al ámbito de la no ficción: por un lado, de representaciones pictóricas de Pol Pot y de la Kampuchea Democrática, y por el otro, de un diorama de figuras de arcilla que refieren directamente a *La imagen perdida* (2013). Las acciones de los personajes no llevan ya a una resolución clara, sino que los exponen a una experiencia temporal pura y abierta. Estamos ante una estructura de película que se posiciona como punto de crisis entre los paradigmas de imagen-movimiento e imagen-tiempo. Y si en el caso del film de Rosellini este devenir surge debido a que una nueva tipología cinematográfica estaba naciendo, en el caso de Panh esta transmutación surge debido a que la muestra del genocidio a través de imágenes documentales insertas —o camufladas— en una ficción provocan una crisis de representación de la propia imagen que deviene un lenguaje propio para narrar el trauma. Es decir, este devenir provoca que la película pueda considerarse como perteneciente a la categoría de los *trauma films*, pues, siguiendo a la especialista Janet Walker (2005, 19), el modo se caracteriza por la “disturbance and fragmentation of the films narrative and stylistic regimes”.

Esta primera exposición del diorama de las figuras de arcilla en el taller provoca que la película desbloquee su presencia como método de representación de imágenes del genocidio. No solo estamos ante una solución de bajo coste que evita la construcción de grandes decorados y la utilización de muchos extras, sino también frente a un método de representación artística de imágenes que no existen —que no fueron capturadas en su momento o bien que se perdieron como esa *image manquante*— que pertenece al ámbito de la no ficción y que, más allá de la conexión con anteriores trabajos de Panh como *La imagen perdida* (2013), *Les tombeaux sans noms* (2018) o *Everything Will Be Ok* (2022), se asocia con las pinturas del genocidio del artista camboyano Van Nath, quien, como Panh, elige las artes plásticas como método para testimoniar y buscar justicia (Nath 1998, 188). En palabras del cineasta:

Mis películas se decantan por el conocimiento: todas se basan en lecturas, reflexiones y el trabajo de investigación. Creo, sin embargo, en la forma, los colores, la luz, el encuadre y el montaje. Creo en la poesía (Panh 2013b, 199).

Por todo lo anterior, no estamos ante unas simples imágenes más, sino que su configuración como imágenes-tiempo provoca que, desde la mirada de los figurines que representa a los tres periodistas, nos adentremos en la mirada del propio Panh como víctima-superviviente que comparte su recreación en línea con la noción ricœurana de “yo estuve ahí” (Ricoeur 1983). “Porque todo film documental resulta ser un testimonio”

(Zylberman 2018, 235). Y como si el realizador quisiera corroborar la veracidad de su representación, el diorama da paso a una de las escasas imágenes de archivo del periodo que muestran un campo de trabajo con planos generales (figura 2). El celuloide como instrumento de destrucción o de fantasía (Torchin 2014, 38). O en palabras del cineasta: “un film jemer rojo es siempre un eslogan”⁸ (Panh 2013, 34), por ello quizás la cercanía de planos a las figuritas de arcilla explora una dimensión de empatía humana ausente del material de archivo.



—
Figura 2
Fotogramas de *Rendez-vous avec Pol Pot*
© Catherine Dussart Productions

De esta forma, esta tipología de imágenes-tiempo de no ficción se abre al suceso traumático reconfigurándolo, pausando una narración que, hasta ese momento, era una ficción basada en hechos reales que fluía con el ritmo propio de las imágenes-movimiento. Es como si para Panh el acto de la explotación humana que testimonio fuera irrepresentable mediante la ficción y debiera ser reconfigurado por imágenes pertenecientes al documental, siempre en el reino de la imagen, planteamiento diametralmente opuesto al cine de palabra de Lanzmann (2011, 466). Frente a las mentiras propagandísticas que el personaje de Lise recoge en su grabadora —parte constituyente de “Una verdadera máquina de borrar la memoria”⁹ (Panh en Couteau 2000: 20)—, el cineasta opone una imagen-tiempo que no sólo tiene el potencial de suplir la ausencia de la imagen ausente del genocidio, sino que también desvela en su configuración un proceso de producción de imágenes que, mediante la arcilla, puede recrear cualquier tipo de representación (Martín Sanz 2022, 136).

Estas figuras, que recuerdan a esculturas de Picasso o a dibujos de Chagall, evocan con un planteamiento figurativo una inocencia infantil (Boyle 2023, 165) que desde la contemplación plantea y reformula actos no sólo de cómo pensar el genocidio, sino también de cómo representarlo y cómo ir más allá del mero acto de ver para configurar

⁸ Traducción del autor.

⁹ Traducción del autor.

una imagen tan irreal como espectral en la que asoma la muerte: “no se mueven como las máscaras africanas, pero que tienen el mismo espíritu, con el que se representa las almas de los desaparecidos” (Panh en Cuéllar, 2017). En palabras de Deleuze, la “imagen-tiempo pone al pensamiento en relación con un impensado, lo inevitabile, lo inexplicable, lo indecible, lo inconmesurable” (Deleuze 2004, 284). Es decir, Panh introduce la imagen-tiempo en su película no sólo como inevitable ruptura de las formas de representación del genocidio, sino para proclamar, por encima de todo, que este es irrerepresentable en su esencia total, sin que este hecho suprima la tentativa, tal y como podría sugerir el pensamiento de Wajcman (2001). Más allá de este hecho, hay también un deseo por representar el horror sin horrorizar, tal y como planteaba ya en *La imagen perdida*: “transmitir, no el horror, sino la dignidad y la humanidad de las personas que murieron”¹⁰ (Panh en Bradshaw 2017). Sus imágenes son solo una aproximación, una “incompleta necesidad” (Didi-Huberman 2004, 75), mediada, por su propia subjetividad, tal y como refleja la estética no realista de los figurines de arcilla. En este sentido, la ambigüedad del concepto de la imagen-cristal deleuzniana anticipa una representación que genera un fenómeno como nunca antes existió. Siguiendo a Benjamin:

Habría que hablar en ella [en la historia] de la creciente condensación (integración) de la realidad, en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia. El modo en que, como actualidad superior, se expresa, es lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende (Benjamin 2004, 397).

Las imágenes-tiempo de Panh atestiguan una reformulación que crea el tiempo del genocidio dentro del espectro audiovisual al encadenar distintas representaciones de su suceso histórico como lenguaje y como discurso. Por vetusta que sea una imagen, “el presente no cesa de reconfigurarse y, por reciente que esta sea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse” (Cangi, 2011: 160). Y si, como dice Deleuze (2004, 280), el corte cobra un valor absoluto en cuanto que pone las asociaciones bajo su subordinación, es posible leer estas representaciones no sólo como pertenecientes a la narrativa de la película, sino también como descontextualizables en forma de una crónica fragmentada y perdida del sufrimiento humano que se conjuga como un lenguaje propio. En otras palabras, aunque desde un marco narrativo propio del cine de ficción, Panh está elaborando un discurso cuyas implicaciones se pueden relacionar con las que presentan las imágenes-tiempo de Godard en *Histoire(s) du Cinéma* al hablar del Holocausto, es decir, que la imagen-tiempo puede redimir al cine y recuperar lo real que este último no logró captar durante el Holocausto (Heywood 2009, 275). A través del lenguaje que establece,

10 Traducción del autor.

la imagen-tiempo posibilita que el “el cine está hecho para pensar lo impensable”¹¹ (Goddard 1995, 294)

Por todo ello, dada su utilización para expandir la esencia fantasmagórica de las innumerables víctimas desconocidas, Panh puede considerarse como uno de los principales exponentes contemporáneos de la imagen-tiempo, con una conjunción de representaciones que se alinea a la perfección con las palabras de Deleuze (2004, 295): “Como regla general, el cine del Tercer Mundo tiene este objeto: por el trance o la crisis, constituir una ordenación que reúna partes reales, para hacerles producir enunciados colectivos como prefiguración del pueblo que falta”.

4. El sujeto lazareano y la imagen-muerte en *Rendez vous avec Pol Pot*

En su citado ensayo, a la hora de establecer la ontología de la imagen-tiempo, Deleuze trata el caso de *Noche y niebla* (1956) de Alain Resnais al considerarlo paradigmático por propuesta de formulación. Para el filósofo francés, el filme es la prueba de que las imágenes pueden ir más allá de la simple representación de lo vivido, para abrirse a una dimensión de lo impensable y lo incomprensible. En Resnais, “el presente se pone a flotar, incierto, dispersado en el ir y venir de los personajes o ya absorbido por el pasado” (Deleuze 2004, 158). Con una alternancia de imágenes de archivo e imágenes filmadas en su presente, Resnais constituye una política de memoria que se enfrenta a los elementos traumáticos mostrando la problematización del pasado en el presente (Hebard 1997, 98-102) y de esta forma impidiendo que el evento genocida se transforme en una secuencia histórica cerrada, confinada en un lugar y tiempo específicos (Montero Sánchez 2016, 427). A ello colabora una voz en off basada en una doble perspectiva que une al testigo (el superviviente Jean Cayrol) con el visitante (el propio Resnais) (Flitterman-Lewis 1998, 208-209). De esta forma, Cayrol narra la experiencia concentracionaria como un Lázaro que vuelve de entre los muertos, “ha pasado por la muerte y nace de la muerte, de la que conserva sus trastornos sensoriomotores” (Deleuze 2004, 275). En este sentido, en consonancia con Viegas (2023, 235) el cineasta tiene la capacidad de interceder en el relato del otro conjugando un proceso fabulador. El lázaro que vuelve de los muertos tiene una nueva visión: “El artista es un vidente, un devenir. ¿Cómo relataría lo que le sucedió, o lo que imagina, puesto que es una sombra? Él ha sido algo en la vida que es demasiado grande, demasiado insoportable también”¹² (Deleuze y Guattari 1994, 171).

Rendez-vous avec Pol Pot se encarga a su vez de realizar un similar ejercicio por medio de la constitución de la imagen-muerte y de una transposición del personaje lazareano. Así, ante las constantes puestas de escena que los Jemeres Rojos ofrecen a los

11 Traducción del autor.

12 Traducción del autor.

periodistas como reemplazo de la cruenta realidad, el personaje de Paul, fotógrafo no por casualidad, escapa del confinamiento al que se les somete para tratar de encontrar la realidad. Tiene lugar entonces una de las secuencias más emotivas, impactantes del film y a la vez ejemplificación de la imagen-tiempo transfigurada en imagen-muerte. La edición muestra al actor explorando la selva, apuntando con su cámara de fotos a la cámara de Panh para acto seguido cortar a imágenes de la barbarie. El montaje nos expone entonces filmaciones de archivo, realizadas por los propios Jémeres Rojos, que van más allá de los anteriores planos generales, pues es su cercanía, la microhistoria, la que permite observar la magnitud de la tragedia a través del sufrimiento humano (figura 3).

Este tipo de tomas ya eran rescatadas en *La imagen perdida*, en donde se desvelaban como “lentas y verdaderas”¹³ (Besse 2016, 79). Panh recupera así el reconocimiento a un cámara que “logra poner en crisis las formas visuales para sacar lo real del orden establecido” (Renard, 2018, 77) sin dejar contribuir al aparato propagandístico. En este sentido, la realidad encontrada de las imágenes producidas por los Jémeres Rojos supone el descubrimiento de un *happening* como ficción en perpetua (re)creación. Una *mise en scène* constante, ordenada y orquestada por un régimen como forma de vender su progreso. Como respuesta a ello, las distintas formas cinematográficas empleadas por el cineasta a lo largo de su filmografía —incluyendo dispositivos ficcionales como la animación o la intriga histórica, “Invento situaciones”¹⁴ (Panh 2001, 386)— fundamentan, a modo de negación de la negación, la apropiación y recontextualización de estas filmaciones. De esta forma, es posible ver cómo el propósito de este film de reconstrucción histórica va más allá de la convención de ficcionalizar una realidad acontecida, busca también desactivar esas imágenes-fantasma producidas como propaganda y reinscribirlas en su verdadera condición histórica. La condición de superviviente de Panh resulta central: su gesto cinematográfico opera como una práctica de reparación, un intento de suturar la distancia entre la experiencia vivida y las imágenes producidas por los perpetradores.

Volviendo al presente film, estas filmaciones propagandísticas dan paso a otras, capturadas esta vez por el ejército vietnamita en su invasión de la Kampuchea Democrática, que muestran grilletes, cadenas, candados e instrumentos de tortura en un espacio sonoro de silencio forestal que denota la ausencia de los gritos y lamentos asociados al escenario. Así, al igual que en *Noche y niebla*, estas filmaciones no buscan explorar sino constituir una “proyección mental” que apela a la imaginación de los espectadores (Douin 2013, 53), pues la mera presencia de las mismas deshace la existencia del personaje de Tomas.

Esta tipología de imagen-tiempo va profundizando en la tragedia mediante la supresión del movimiento como nexo y acercándose cada vez más a sus sujetos. La narrativa de la película queda suspendida y se presenta en su lugar una serie de imágenes que

13 Traducción del autor.

14 Traducción del autor

componen un videoensayo que divaga en torno a lo indescriptible del genocidio. Así, un nuevo plano de Tomas, esta vez más cerrado, da paso a imágenes de archivo de distintas jóvenes agonizando (figura 3). La imagen-muerte se expone en toda su ambigüedad, pues las jóvenes aún están vivas pero a la vez están condenadas, congelando la realidad de unos instantes que ya no tienen ningún contexto social o histórico más allá de la propia esencia agonizante que capturan. Tal y como expone Viegas (2023, 225), la imagen-muerte (*death-image*) no se manifiesta explícitamente, sino a través de un conjunto de imágenes-tiempo en torno a la existencia de la propia desaparición. En efecto, estas imágenes, y las que las anteceden, no son *death-images* porque muestren la muerte, sino porque desafían el tiempo empírico y cronológico de la vida cotidiana (Viegas 2024, 155) al presentar retazos de una atmósfera bañada de irrealidad en donde la muerte se reconfigura como sensación visual, para el personaje de Tomas y para el espectador con él. Estas filmaciones pueden por lo tanto considerarse ejemplificaciones del cronosigno deleuziano (Viegas 2019), y es que, al igual que en *Hiroshima, Mon Amour* (1959), el recuerdo invade el ahora hasta que lo suplanta instaurando un tiempo roto. Las imágenes dejan de ser simples documentos del pretérito para convertirse en imágenes-muerte que permiten experimentar visualmente la duración, el trauma persistente y la imposibilidad de clausurar ese pasado.



—
 Figura 3
 Fotogramas de *Rendez-vous avec Pol Pot*
 © Catherine Dussart Productions

La ausencia de más material de archivo del genocidio lleva a Panh a continuar la mirada de Tomas a través de más dioramas de figuritas de barro. La cámara filma entonces distintas figuritas moribundas antes de presentar planos de fosas comunes. La manifestación del trauma colectivo a través de la espectral mirada subjetiva queda simbolizado en un plano general de una fosa común (figura 4) en el que Panh ha introducido la figurita que evocaba en *La imagen perdida* (2013) a su yo niño vestido con una colorida camisa de lunares como inserción fantasiosa de la infancia ante el negro homogéneo de los Jemeres Rojos (Phay, 2014: 160). De nuevo, el conjunto de imágenes-muerte —no por su contenido explícito sino por su formulación— supera el testimonio de Tomas como

personaje para que Panh se refleje como el testigo lazareano. Esta aproximación a lo traumático desdibuja la hasta entonces ambigua frontera entre la ficción y el documental. Se nos presenta un plano de una imagen-tiempo, transmutada en imagen-muerte, en la que el personaje de Tomas se acerca a un diorama mientras en el fondo se proyecta material de archivo del genocidio. Esta imagen supone la ejemplificación perfecta del umbral espectral que el personaje lazareano recorre antes de volver a la pura ficción. El cineasta desvela las tres capas de su dispositivo (material de archivo, ficción y recreación plástica) como un triple acercamiento que, sin embargo, no lo puede representar en su totalidad. El tiempo se manifiesta en un umbral caracterizado por el suspenso de la acción filmica y de los ritmos propios de la vida cotidiana. Panh crea un purgatorio audiovisual en el que se reúnen los distintos tipos de representaciones que ha trabajado a lo largo de su carrera.

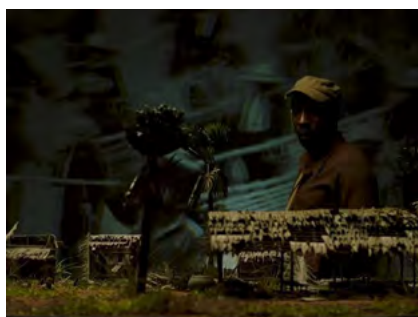


Figura 4
Fotogramas de *Rendez-vous avec Pol Pot*
© Catherine Dussart Productions

Esta imagen a su vez es como una caja de pandora que, una vez abierta, termina de romper los cauces propios de una ficción de corte realista para, desde ese momento, enhebrar la película como un divagar constante de formas y contenidos en donde los límites de la ficción y el documental no existen más. Así pues, más allá del cambio de paradigma estructural, el descubrimiento de Tomas no estaría completo si no fuera por su regreso junto a sus compañeros. El fotógrafo reaparece como personaje lazareano que vuelve de su encuentro con la muerte. En este sentido, es posible trazar una conexión con los personajes lazareanos de Resnais, quien “se empeña en preservar el carácter fantasmático de los seres que muestra, y en mantenerlos en un semimundo de espectros destinados a inscribirse por un instante en nuestro universo mental” (Deleuze 2004, 275). Para Panh este carácter fantasmático se expresa mediante el silencio. El realizador, como dijimos antes, es un cineasta de la imagen, y el posicionamiento ante

las palabras como vehículos de representación que tiene esta película (las falsas realidades manifestadas en las entrevistas que la periodista mantiene con distintos Jemeres Rojos) provoca que el regreso del personaje esté caracterizado por su mutismo. Como si la inefabilidad de la imagen-muerte que el espectador también ha testimoniado limitara incluso cualquier tentativa de uso del verbo.

Siguiendo la lectura que Lambert (2002, 112) hace de Resnais y de Deleuze, la conexión con el pasado se rompe mediante su representación, pues esta “es siempre ya un bloqueo y aniquilación de tal conexión, una conexión “muerta y vacía” que establece una barrera o frontera entre el presente vivo y el pasado muerto, una zona de muerte que nunca puede ser cruzada”¹⁵. El personaje de Tomas se encuentra precisamente en este limbo, situación caracterizada por la extrañeza extrema con respecto a la vida y a sus límites, lo que le lleva a protagonizar una tensa escena en la que se adentra en un lago como espacio acuático-simbólico gritando a sus captores, que lo apuntan con sus rifles, que lo acompañen. Como si fuera una transposición de la realidad acontecida, el personaje termina fundiéndose en esta ambigüedad, desaparece de la película sin que se llegue a mostrar su destino, a pesar de que el espectador pueda fácilmente intuirlo. Se convierte así en una incógnita de cuyo testimonio tan sólo quedan un puñado de fotografías que esconde en la máquina de escribir de su compañera. Imágenes estas que, tal y como señala Didi-Huberman (2004, 170) de las cuatro célebres fotografías tomadas por un miembro del Sonderkommando en Auschwitz, frente a la tesis de lo irrepresentable, enfocan “con un poco más de precisión lo que fue una realidad”. La cual traspone Panh acto seguido, pues en vez de centrarse en los falsos negativos de la ficción, el montaje salta a un par de filmaciones de archivo del centro S-21 rodadas por los vietnamitas durante su invasión.

En este punto del metraje la película sigue desarrollando su narrativa con una autoconsciencia sobre sus propios medios de representación. Este hecho provoca que las imágenes-muerte de la no ficción interrumpen de forma constante la ficción que, al igual que los discursos de los Jemeres Rojos, se vuelve un constructo banal y falso. El cine deviene artificio, una representación externa que tiene potencial manipulador. Así, una imagen lejana de un elefante caminando por la pista del aeropuerto es, al cambiar de plano, una representación del animal de cartón piedra que trasladan los soldados revolucionarios. Panh incluso realiza una metáfora visual con este elemento a través del personaje de Alain, quien, con los ojos vendados, es incapaz de reconocer la realidad de lo que está tocando. Efectivamente, es Alain, de los tres periodistas, el que más tiempo cree en la ficción de la Kampuchea Democrática debido a su relación personal con Pol Pot, siendo de hecho la discusión final que mantiene con este la que provoca que sea ejecutado. En adición a mostrar las consecuencias reales de una oposición frontal al discurso del régimen, Panh parece representar cómo el tránsito de la ficción a la no ficción supone un proceso traumático en el que desaparece el individuo (al igual que sucede con el personaje de Tomas).

15 Traducción del autor.

Esta transición del relato ficcional en distintas imágenes-muerte que se van alternando en el metraje —incluyéndose entre otros cortes de *S-21* (2003)— crea una suerte de tiempo suspendido desde el que se representa el genocidio mediante un dispositivo teatral que atraviesa la ficción planteando el espacio como escenario escénico. Es como si después de haber mostrado una aproximación a lo real, el cine en respuesta no pudiera más que mostrarse como el artificio que realmente es, y por ello tuviera que resaltar su carácter de puesta en escena. Más allá de la presencia simultánea de los actores y las figuras de arcilla en el mismo plano, el cineasta interviene en la ficción por medio del material de archivo. Así por ejemplo, cuando los periodistas van a su encuentro con Pol Pot, Panh realiza una retroproyección que permite que a través de las ventanillas del coche veamos imágenes de archivo de una Phnom Penh desierta como consecuencia de la evacuación forzosa de los Jemeres Rojos (figura 5). De esta forma, lo que sería un desplazamiento más a través de la imagen-movimiento se configura como una sucesión de imágenes-muerte que otorga a la escena un carácter espectral. El genocidio se presenta como un tiempo suspendido caracterizado por el vacío absoluto que presentan las imágenes de archivo. Los personajes atraviesan esta escena desde una perspectiva eminentemente contemplativa. Alice incluso responde a estas imágenes filmándolas con su cámara Super 8 de tal forma que la ficción registra la no ficción en un juego de espejos en línea con la imagen-cristal que es una “búsqueda mutua, ciega y titubeante de la materia y el espíritu” (Deleuze 2004, 106). Los dos tipos de muerte (del pasado y del futuro) se manifiestan en la ausencia de vida de una ciudad que no recuperará a sus habitantes.



Figura 5
Fotogramas de *Rendez-vous avec Pol Pot*
© Catherine Dussart Productions

Este planteamiento de puesta en escena se plasma una vez más hacia el final del film. Tal y como nos narra una nueva secuencia con figurines de arcilla, Alice escapa del control de los guardias y vaga por Phnom Penh hasta que llega a una casa que ha sido desalojada. Es en este instante cuando la edición vuelve a mostrarnos imágenes filmadas. Al entrar en una estancia, el personaje se ve confrontado por una proyección contra una pared de una película previa a la toma de poder por parte del ejército

revolucionario. La labor de aniquilación de los Jemeres Rojos es la responsable de que de cerca de cuatrocientos films producidos en Camboya de 1960 a 1975 a día de hoy no queden más que una treintena en mal estado (Phay 2017, 149), por lo que Panh parece estar queriendo recuperar este material no solo como reminiscencia idealizada en forma de objeto de memoria, sino también como denuncia de toda la destrucción acontecida¹⁶. Así, las imágenes reúnen dos realidades, la documental del archivo con la ficción de un personaje observándolo. La edición complementa el aspecto sonoro con una serie de sonidos de tubos de viento que refuerzan la sensación de ensoñación de la escena.

La imagen-muerte absorbe por lo tanto también el periodo anterior a la Kampuchea Democrática, provocando una concatenación de los distintos universos dentro del tiempo suspendido que establece el genocidio. Las imágenes proyectadas se reflejan en la cara de la actriz configurando ambas realidades como un espejo de lo posible dentro del espectro de la tragedia. Al establecer la proyección, que contiene imágenes de distintas ceremonias sociales en el ámbito familiar de una casa vacía, Panh genera un presente virtual que representa lo que el presente actual podría haber sido y aún podría ser (Deleuze 1991, 69-97). Estas imágenes dan paso a filmaciones de archivo que documentan espacios vacíos como consecuencia de la evacuación realizada por el ejército revolucionario. Así, frente al decorado de la ficción se nos muestra una materialidad real caracterizada por la ausencia de sus habitantes. La presencia virtual de los desaparecidos, que coexiste con el presente, provoca que sea posible establecer una hauntología (Cheng-Hin Lim 2015, 12). Sin embargo, esta suspensión temporal provocada por la imagen-muerte, no remite a más que sí misma. Más allá de la constitución del film como objeto de memoria, de imagen-recuerdo si se usa la terminología de Deleuze¹⁷, Panh es incapaz de ofrecer respuestas. La imagen-muerte se repliega así sobre su propia condición espectral, dejando al espectador en el umbral de lo irrepresentable, objeto último de toda una filmografía.

5. Conclusiones

Lejos de ofrecer respuestas contundentes y definitivas al fenómeno del genocidio, las películas de Rithy Panh se plantean como una investigación sobre modos de representación que tratan de suplir las distintas ausencias provocadas por la barbarie. *Rendez-vous avec Pol Pot* supone en este sentido un nuevo acercamiento, en principio desde la ficción, para confrontar la propaganda de los Jemeres Rojos con los retazos de su destrucción. Por su contenido traumático en torno a un pretérito imposible de clausurar, la película resulta además una perfecta ejemplificación de la teoría cinematográfica del

16 Problemática también desarrollada en el largometraje de ficción camboyano *The last reel* (2014), dirigido por Kulikar Sotho.

17 “La imagen sólo se hace imagen-recuerdo en la medida en que ha ido a buscar un recuerdo puro allí donde éste estaba” (Deleuze 2004, 79).

filósofo Gilles Deleuze. Y es que, si bien su inicio convencional remite a la imagen-movimiento, esta no tarda en transicionar a imagen-tiempo que desarrolla un pensamiento propio sobre la existencia y la destrucción. Este proceso de transmutación culmina en una suspensión de la narrativa convencional que sitúa al espectador en un estado de indeterminación. La superposición de las distintas capas de representación, junto con la ruptura del montaje lineal, genera un tiempo roto que impide cualquier clausura definitiva sobre el pasado. Así pues, surge la imagen-muerte en el sentido propuesto por Viegas (2023), estribando la novedad en que la fractura del relato se configura como una manifestación estética del duelo y de la pérdida. Esta imagen-muerte no solo se manifiesta como un método de evocación de lo perdido, sino como una estrategia que desarticula los esquemas tradicionales de representación, instaurando un tiempo suspendido que permite que las víctimas desaparecidas coexistan con el presente.

Por otra parte, la película introduce, al igual que el cine de Resnais para Deleuze, la presencia fantasmática del personaje lazareano. Este sujeto superviviente atraviesa la frontera entre la vida y la muerte, marcando su existencia por una percepción alterada del tiempo y del espacio. Este tránsito, que se refleja en la progresiva disolución de la trama ficcional hacia lo contemplativo, abre un umbral en el que lo irrepresentable se insinúa a través de una poética de la ausencia. La decisión de Panh de insertar imágenes de archivo, dioramas de arcilla y secuencias con un planteamiento teatral no solo reconfigura el dispositivo filmico, sino que establece una dialéctica entre la materialidad del archivo y la especulación de la memoria. Asimismo, la presencia recurrente de los dioramas no solo actúa como un mecanismo de restitución de las imágenes ausentes, sino que evidencia el carácter artesanal y subjetivo de la memoria. Al modelar el pasado a través de la arcilla, Panh no solo visibiliza la carencia de imágenes de archivo, sino que postula la creación como una forma de resistencia ante el borrado del genocidio. Estas figuras se erigen así como imágenes-muerte que, en su estatismo, condensan la imposibilidad de representar plenamente la catástrofe.

La dialéctica entre la ficción y la no ficción, que atraviesa toda la filmografía del cineasta, alcanza en este film una nueva dimensión al concebir la puesta en escena teatral como una metáfora de la propia naturaleza espectral de la memoria. Con su inclusión del documental, Panh interviene sobre la ficción, que se reconfigura y se desenvuelve como una estrategia más de la no ficción. El audiovisual se concibe así como un espacio liminal que suspende el tiempo cronológico para hacer emerger la dimensión fantasmagórica de la historia. Por todo ello, *Rendez-vous avec Pol Pot* no sólo abre nuevas vías para la exploración de cómo el cine de no ficción contemporáneo puede representar fenómenos traumáticos, sino que además resulta especialmente relevante para analizar la evolución de la imagen-tiempo planteada por Deleuze en el cine contemporáneo, pues pone de manifiesto cómo esta tiene potencial de transformarse en imagen-muerte para, desde ahí, de forma inevitable, suspender por completo el relato ante su propio abismo: el punto en que la representación se disuelve y solo queda el vacío del horror.

Referencias

- Aguirre, Mark. 2009. *Camboya: El legado de los Jemeres Rojos*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Assmann, Jan. 1995. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique* (65):125-133. <https://doi.org/10.2307/488538>.
- Becker, Elizabeth. 1998. *When the War Was Over: Cambodia and the Khmer Rouge Revolution*. Nueva York: PublicAffairs.
- Benjamin, Walter. 2004. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bergson, Henri. 1973. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 2006. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Besse, Olivier. 2016. "Entre théâtre miniature et scène de l'Histoire, les mises en récit de soi dans L'Image manquante de Rithy Panh." Mémoire de Master 2, Université Toulouse-Jean Jaurès. https://catalogue-archipel.univ-toulouse.fr/permalink/f/4m7qgc/33UT2_PUB_DCTERMS2372.
- Boyle, Deirdre. 2014. "Confronting Images of Ideology: An Interview with Rithy Panh." *Cineaste* 39 (3): 33-35. <https://www.jstor.org/stable/43500687>.
- . 2023. *Ferryman of Memories: The Films of Rithy Panh*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bradshaw, Nick. 2017. "Memories of murder: Rithy Panh on *The Missing Picture*." *Sight & Sound*. Last modified February 10, 2019. <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/memories-murder-rithy-panh-missing-picture>.
- Cangi, Adrián. 2011. "Poética de la luz, política del gesto." *Revista Nomadías* (14):157-169. <https://doi.org/10.5354/0719-0905.2011.17401>.
- Chandler, David P. 1983. "Seeing Red: Perceptions of Cambodian History in Democratic Kampuchea." In *Revolution and Its Aftermath in Kampuchea: Eight Essays*, edited by David P. Chandler and Ben Kiernan, 34-56. New Haven, CT: Yale University Press.
- Cheng-Hin Lim, Alvin. 2015. "Cinematic Rupture: Reading Cambodia's Genocide through Deleuze and Guattari." *Open Library of Humanities* 1 (1): e10. <http://dx.doi.org/10.16995/olh.11>.
- Couteau, C. 2000. "Rithy Panh." *Des territoires* 4 (5): 20-28.
- Cuellar, Jesús. 2017. "Rithy Panh: "Es muy difícil filmar un genocidio mediante la ficción." *Insertos. Revista de Cine*, 13 Mayo, 2017. <https://insertoscine.com/2017/05/13/rithy-panh-es-muy-dificil-filmar-un-genocidio-mediante-la-ficcion/>.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- . 1991. *Bergsonism*. Nueva York: Zone Books.
- . 1995. *Negotiations: 1972-1990*. Nueva York: Columbia University Press.
- . 2004. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1994. *What Is Philosophy?* Londres: Verso.
- Derrida, Jacques. 1994. *Spectres de Marx: L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Douin, Jean Luc. 2013. *Alain Resnais*. Paris: La Martinière.
- Flitterman-Lewis, Sandy. 1998. "Documenting the Ineffable: Terror and Memory in Alain Resnais's *Night and Fog*." In *Documenting the Documentary*, edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski, 204-222. Detroit: Wayne State University Press.
- French, Lindsay. 2021. "Looking Back and Projecting Forward From Site 2." In *The Cinema of Rithy Panh. Everything Has a Soul*, edited by Leslie Barnes and Joseph Mai, 99-116. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Godard, Jean-Luc. 1995. "Le Cinéma est fait pour penser l'impensable." En *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 1984-1998, édité par Alain Bergala, 2nd ed., Vol. 2, 294-99. Paris: Cahiers du cinéma.
- Hebard, Andrew. 1997. "Disruptive Histories: Toward a Radical Politics of Remembrance in Alain Resnais's *Night and Fog*." *New German Critique* (71): 87-113. <https://doi.org/10.2307/488560>.
- Heywood, Miriam. 2009. "Holocaust and image: Debates surrounding Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinéma (1988-98)." *Studies in French Cinema* 9 (3): 273-283. https://doi.org/10.1386/sfc.9.3.273_1.
- Kaye, John. 2016. *Introducing the Death-Image. A Philosophical Investigation Into the Philosophy of Gilles Deleuze*. Tesis doctoral (University of Western Australia).

- Kiernan, Ben. 1997. *The Pol Pot Regime: Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*. Chiang Mai: Silkworm Books.
- Lambert, Gregg. 2002. *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*. Londres: Continuum.
- , 2011. *La liebre de la Patagonia*. Madrid: Seix Barral.
- Lefevre-Deotte, Martine. 2016. "Le travail de Rithy Panh: un appareil funéraire." *Appareil*. <https://doi.org/10.4000/appareil.2259>.
- Margolin, Jean-Louis. 1997. "Cambodge: au pays du crime déconcertant." In *Le livre noir du communisme: crimes, terreur et répression*, edited by Stéphane Courtois, Nicolas Werth, Jean-Louis Panné, Andrzej Paczkowski, Karel Bartosek and Jean-Louis Margolin, 680-750. Paris: Robert Laffont-Bouquins.
- Martin Sanz, Álvaro. 2018a. "Poética de la violencia en busca de un relato. El drama del refugiado en *Exil* (2016) de Rithy Panh." *Archivos de la Filmoteca* (75): 211-224. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/609>.
- , 2018b. "Memoria y Trauma de los otros en el cine de Rithy Panh: La trilogía sobre el S-21." *IC Revista Científica de Información y Comunicación* (15): 161-189. <https://icjournal-ojs.org/index.php/IC-Journal/article/view/403>.
- , 2022. "Construir desde el trauma. Representación y testimonio en *La imagen perdida* (2013) de Rithy Panh." *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales* (34): 121-138. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n34a927>.
- Montero Sánchez, David. 2016. "En torno a las imágenes del horror. Montaje del conocimiento en *Tierra sin pan y Noche y niebla*." *Cauce* (39): 417-434. <http://hdl.handle.net/11441/67046>.
- Nath, Yann. 2008. *Dans l'enfer de Tuol Sleng: L'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux*. Paris: Calmann-Lévy.
- Panh, Rithy. 2001. "La parole filmée. Pour vaincre la terreur." *Communications* 71, 373-394. <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2093>.
- Panh, Rithy, y Christophe Bataille. 2013a. *L'image manquante*. Paris: Bernard Grasset.
- , 2013b. *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- Phay, Soko. 2014. "L'Image manquante de Rithy Panh. Le cinéma comme expérience de l'Histoire." *Écrire l'histoire. Histoire, Littérature, Esthétique* (13-14): 157-167. <https://doi.org/10.4000/ELH.493>.
- , 2017. "Davy Chou, ou la survivance des images perdues." In *Cambodge: cartographie de la mémoire*, edited by Patrick Nardin, Suppya Hélène Nut and Soko Phay, 181-196. Le Pré-Saint-Gervais: L'Asiatèque.
- Renard, Caroline. 2018. "El sujeto del trauma." *Ética & Cine Journal* 8 (2): 73-78. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v8.n2.22761>.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Rivette, Jacques. 1955. "Lettre sur Rossellini." In *Jacques Rivette. Textes Critiques*, edited by Miguel Armas and Luc Chessel, 95-112. Paris: Post Éditions.
- Rollet, Sylvie. 2011. *Une éthique du regard: Le cinéma face à la Catastrophe, d'Alain Resnais à Rithy Panh*. Paris: Hermann Éditions.
- Torchin, Leshu. 2014. "Mediation and Remediation: La parole filmée in Rithy Panh's *The Missing Picture* (*L'image Manquante*)." *Film Quarterly* 68 (1): 32-41. <https://doi.org/10.1525/fq.2014.68.1.32>.
- Ung, Loung. 2009. *First They Killed my Father. A Daughter of Cambodia Remembers*. Londres: Mainstream Publishing.
- Viegas, Susana. 2019. "Deleuze's Cronosigns." In *Philosophy and Film: Bridging Divides*, edited by Christina Rawls, Diana Neiva, and Steven Gouveia, 64-77. Londres: Routledge.
- , 2023. "Death as Film-Philosophy's Muse: Deleuzian Observations on Moving Images and the Nature of Time." *Film-Philosophy* 27 (2): 222-239. <https://doi.org/10.3366/film.2023.0227>.
- , 2024. "Death Images in Michael Haneke's Films." *Philosophies* 9 (155): 1-10. <https://doi.org/10.3390/philosophies9050155>.
- Wajcman, Gérard. 2001. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Walker, Janet. 2005. *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. London and Berkeley: University of California Press.
- Zylberman, Lior. 2014. "The Missing Picture - Film Review." *Genocide Studies and Prevention: An International Journal* 8 (3): 103-105. <https://doi.org/10.5038/1911-9933.8.3.10>.
- , 2018. "Cine documental y genocidio: Hacia un abordaje integral." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 45 (50): 223-238. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.144075>.

Nota biográfica

Álvaro Martín Sanz es profesor en la Universidad de Valladolid. Doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid con premio extraordinario, ha publicado numerosos trabajos sobre el cine de no ficción, los estudios de la memoria, la filosofía del cine y los estudios culturales. Como cineasta ha dirigido distintos cortometrajes y documentales que han recibido premios y menciones en festivales de todo el mundo.

Declaración de conflicto de intereses

El autor declara que no existen conflictos de interés potenciales con respecto a la investigación, la autoría y/o la publicación de este artículo.

Cómo citar este artículo

Martín Sanz, Álvaro. 2025. "El genocidio como tiempo suspendido: Deleuze y el devenir de la imagen-tiempo en *Rendez-vous avec Pol Pot*." *Revista de Comunicação e Linguagens* (63): 55-76.
<https://doi.org/10.34619/fzct-8tvj>.

ORCID

[0000-0002-8327-9830](https://orcid.org/0000-0002-8327-9830)

Dirección institucional

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación, Universidad de Valladolid, Segovia, 40005, España.

Recibido Received: 2025-03-03

Aceptado Accepted: 2025-12-04

© 2025 Álvaro Martín Sanz. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Creative Commons Attribution License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite debidamente al autor original y la fuente.