

ARTÍCULOS

Zylberman, Lior (2014). “La víctima desplazada. Representaciones cinematográficas sobre el genocidio ruandés”, *Papeles de Trabajo*, 8 (14), pp. 192-213.

RESUMEN

Durante abril y julio de 1994, tuvo lugar en Ruanda, pequeño país ubicado en el corazón de África, un genocidio que costó la vida de casi 800.000 seres humanos. Una de las formas en que occidente conoció los hechos allí ocurridos fue a través del cine; sin embargo, las producciones de ficción sobre dicho genocidio conllevan una paradoja: de las diez películas realizadas al momento, ninguna ha sido producida por un ruandés. Si las películas son producciones occidentales, cómo se nos presenta al otro: al hutu, al tutsi, a la víctima, al sobreviviente, a África, a la lengua kinyarwanda. ¿Cómo pensar la empatía, la comprensión de un otro que no es “como yo”? De este modo, se torna urgente volver a analizar las relaciones entre cine y colonialismo e indagar si el cine de ficción sobre el genocidio ruandés no resulta sino una actualización del cine colonialista. Con el objetivo de efectuar una primera aproximación a dichos interrogantes, el presente trabajo tomará tres títulos representativos –*Hotel Rwanda* (Terry George, 2004), *Shooting Dogs* (Michael Caton-Jones, 2005) y *Un dimanche à Kigali* (Robert Favreau, 2006)– con el propósito de estudiarlas comparativamente.

Palabras clave: *Cine, genocidio, Ruanda, colonialismo, víctima.*

ABSTRACT

The Rwandan genocide was introduced in the Western world through films and the media in general; however, the fictional film productions about this genocide pose a paradox: of the ten films produced to the moment, none has been produced by a Rwandan filmmaker. These films being Western productions entail several questions: If these films are Western productions, how do they introduce the Other: the Hutu, the Tutsi, the victim, the survivor, Africa, the *kinyarwanda* language? In this way, it is interesting to reexamine the relations between cinema and colonialism and inquire into the hypothesis that fictional films about the Rwandan genocide are but an update of the colonialist cinema. In order to make a first approach to these questions, this article will take three representative titles –*Hotel Rwanda* (Terry George, 2004), *Shooting Dogs* (Michael Caton-Jones, 2005) and *Un dimanche à Kigali* (Robert Favreau, 2006)– in order to study them comparatively.

Key words: *Film, genocide, Rwanda, colonialism, victim.*

Recibido: 27/5/2014

Aceptado: 2/9/2014

La víctima desplazada

Representaciones cinematográficas sobre el genocidio ruandés

por **Lior Zylberman**¹

Introducción

Entre abril y julio de 1994, tuvo lugar en Ruanda, país ubicado en el corazón de África, el genocidio más rápido de la historia. Como asegura Linda Melvern, “la tasa de muerte en Ruanda fue cinco veces la alcanzada por los nazis” (2007: 198); en dicho período se calcula que fueron asesinados casi 800.000 ruandeses. El genocidio² no fue un levantamiento espontáneo por el atentado contra Juvénal Habyarimana, el presidente-dictador al mando

1 Doctor en Ciencias Sociales (UBA), Profesor Titular de Sociología (FADU-UBA) y miembro del Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF). Contacto: liorzylberman@gmail.com

2 La discusión en torno al concepto de genocidio excede a los propósitos del presente escrito, sobre todo teniendo en cuenta las características de los crímenes en Ruanda. Allí, no solo se exterminó a la minoría étnica tutsi, sino también a los opositores políticos de origen hutu. Por el modo en que el victimario construye a la víctima, la definición de Frank Chalk y Kurt Jonassohn resulta sugerente; estos autores comprenden al genocidio como “una forma de matanza masiva unilateral mediante la cual un Estado u otra autoridad buscan destruir a un grupo, tal como este y sus miembros han sido definidos por el genocida” (2010: 48). Asimismo, por el carácter reorganizador que tuvieron las matanzas podría pensarse como un exterminio masivo cuyo “objetivo es la transformación de las relaciones sociales al interior de un Estado nación preexistente” (Feierstein, 2007:100).

desde 1973, tampoco un “odio tribal” o una pura violencia barbárica, sino un cuidadoso y planificado programa de reorganización estatal. En ese sentido, los diversos actores que conformaban el *hutu Power* —el Akazu, el Mouvement républicain national pour la démocratie et le développement y su milicia, Interahamwe, la Coalition pour la Défense de la République y su milicia, Impuzamugambi, y el sector más duro del ejército ruandés— entendían que el acuerdo de Arusha ponía en peligro el orden del país al favorecer una apertura democrática y una división de poderes. Dicho acuerdo estipulaba el fin de la guerra entre el gobierno y el Rwandan Patriotic Front (Frente Patriótico Ruandés), un frente político-militar de exiliados tutsis, algunos desde 1959, con base en Uganda. De este modo, el Acuerdo obligaba a Habyarimana —y por su intermedio a los políticos hutus— a compartir el poder con los tutsis. Haciendo uso de la racialización de relaciones sociales, racialización que fuera legalizada por los colonos belgas en la década de 1930, el sector duro de los hutus empleó la prensa escrita y la radio para diseminar el odio y la violencia.

En su momento, el mundo occidental no quiso reconocer que lo que allí sucedía fue un genocidio; es por eso que la interpretación que más prevaleció en aquel momento fue la de “odio tribal”: en nada podía asemejarse Ruanda a los campos de concentración nazis. Sin embargo, en ese país africano tuvo lugar un “premeditado genocidio moderno” (Fein, 1979: 8; Prunier, 1995), y, como todo genocidio, este tuvo motivos y objetivos precisos: tanto políticos y económicos como culturales y demográficos.

Colonizada por Alemania a fines del siglo XIX, y en manos de Bélgica luego de la Primera Guerra Mundial, Ruanda alcanzó su independencia en 1962. Eso no significó romper los lazos con los colonizadores; de hecho, Francia continuó siendo un actor de peso en la región apoyando al régimen Habyarimana como a la línea dura que lo sucedió y llevó adelante el genocidio; es más, Francia le dio asilo a muchos genocidaires. Una de las disputas que allí se daba era entre la cultura francófona y la anglófona: el gobierno hutu deseaba mantener y estrechar aún más los vínculos con Francia —económicos, políticos y militares—, mientras que el Frente Patriótico Ruandés se asociaba al mundo anglosajón. Su líder y actual presidente de Ruanda, Paul Kagame, había recibido instrucción militar en Estados Unidos (Kinzer, 2008) y, tiempo después, ya como primer mandatario, sumó al inglés como idioma oficial (antes solo era el francés y el kinyarwanda).

Uno de los debates centrales en el estudio de este genocidio es el lugar que tuvo occidente como *bystander*. Es decir, la inacción por parte de las principales potencias (sobre todo Bélgica, Francia y Estados Unidos) y de la ONU a través de su Consejo de Seguridad y de la Misión, que allí

se encontraba para asegurar la paz derivada de los acuerdos de Arusha. Se puede argüir una gran cantidad de factores que influyeron en esa (in)acción: la atención puesta en el conflicto en los Balcanes, el fracaso de la misión estadounidense en 1993 en Somalia, las elecciones que se llevaban a cabo al mismo tiempo en Sudáfrica, como también la falta de riqueza —petróleo o minerales— de la propia Ruanda o el apoyo de Francia al gobierno provisional ruandés. Así, a los pocos días de comenzadas las matanzas, los blancos —o mejor dicho, los europeos— fueron evacuados del país por las fuerzas que debían velar por la paz, dejando a los ruandeses librados a su suerte y destino.

Publicando informes esporádicos, la prensa otorgó escasa visibilidad a los crímenes mientras estos se efectuaban. A la par que el gobierno de los Estados Unidos negara que allí se estaba cometiendo un genocidio, sino “actos de genocidio”, el mundo comprendió la magnitud del suceso recién en julio de 1994, cuando se avecinó una “crisis humanitaria” en los campos de refugiados en Zaire y Tanzania (Keane, 1995). Los propios medios de comunicación que le dieron la espalda a los hechos fueron los mismos que pronto comenzaron a difundir imágenes de cadáveres apilándose y de miles de personas concentradas en campos de desplazados.

El cine también se hizo eco del genocidio. Primero fue el cine documental, con la trilogía *Chronicle of a Genocide Foretold* (Danièle Lacourse e Yvan Patry, 1996) y recién hacia el 2001, con *100 Days*, de Nick Hughes, el cine de ficción comenzó a concentrarse en el genocidio; tal es así que al día de hoy se han filmado diez películas de ficción sobre la temática.³ Realizadas por productoras de Estados Unidos, Canadá, Inglaterra, Francia y Bélgica, muchas de ellas se registraron en suelo ruandés, algunos con técnicos y colaboradores ruandeses —algunos sobrevivientes—, pero ninguna película de ficción fue dirigida por un ruandés. Lo cierto es que fue a través del cine que el genocidio alcanzó una importante repercusión mundial, sobre todo a partir de las resonancias que generó *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004), con sus nominaciones al Oscar⁴ y su posterior guía de estudio. En esa dirección, tal como ha afirmado Alison Landseberg (2013) en su análisis sobre *Hotel Rwanda*, al hacer visible lo acontecido a los tutsis, al reconocerlos, el cine histórico explota su capacidad de provocar una conciencia política.

3 Los títulos son: *100 days* (Nick Hughes, 2001), *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004), *Sometimes in April* (Raoul Peck, 2005), *Beyond the gates/Shooting dogs* (Michael Caton-Jones, 2005), *Un dimanche à Kigali* (Robert Favreau, 2006), *Shake Hands with the Devil* (Roger Spottiswoode, 2007), *Opération Turquoise* (Alain Tasma, 2007), *Munyurangabo* (Lee Isaac Chung, 2007), *Le jour où Dieu est parti en voyage* (Philippe Van Leeuw, 2009), *Kinyarwanda* (Alick Brown, 2011).

4 *Hotel Rwanda* fue nominada a mejor actor, a mejor actriz de reparto y a guión original. No obtuvo ninguno de ellos.

Con todo, creemos que el cine de ficción sobre el genocidio ruandés obliga a repensar la relación entre cine, historia y genocidio. Efectivamente, el cine otorgó una alta visibilidad a dicho genocidio, pero creemos que en esa operación de visibilidad también oscureció al suceso. Nuestra crítica no se fundamenta en la adecuación histórica de la representación cinematográfica; sabemos ya cómo el cine recrea mundos y eventos históricos al hacer uso de diversos recursos narrativos y visuales (Rosenstone, 1997). De hecho, el cine sobre el genocidio ruandés ha podido recrear el exterminio con un alto grado de realismo.⁵ Apuntamos, entonces, a que el cine, además de recrear pasados, se refiere al mundo representando sus lenguajes y discursos; más que reflejar, el discurso cinematográfico constituye el “reflejo de un reflejo”, una versión mediada de un mundo socioideológico que ya se ha convertido en texto y en discurso (Shohat y Stam, 2002: 188).

En este trabajo, tomaremos tres títulos producidos por diferentes países: la ya mencionada *Hotel Rwanda*, *Beyond the Gates* (Michael Catton-Jones, 2005) y *Un dimanche à Kigali* (Robert Favreau, 2006). La perspectiva crítica que adoptaremos tiene como fin sugerir que el cine de ficción sobre el genocidio ruandés es un cine colonizador. A su vez, creemos que los mismos recursos empleados para generar empatía, emoción y conciencia son al mismo tiempo los que permiten colonizar la temática. Partimos de la premisa de que estas producciones son hechas *por* la cultura occidental *para* la cultura occidental. Con una actitud que podríamos denominar paternalista, en la misma operación que visibiliza a la víctima, la desplaza. Así, se efectúa otra pregunta: ya no es la interrogación por lo adecuado de la representación, sino una cuestión ética, una pregunta por el otro.

Un cine colonial

Por colonialismo entendemos al proceso en el que Europa y Estados Unidos alcanzaron una posición de dominación económica, militar, política, geográfica y cultural en Asia, África y América Latina. Lógicamente, que la representación colonialista no comenzó con el cine; sin embargo, desde sus inicios, el cine se encuentra amalgamado en una amplia red de prácticas discursivas que se remontan a los tiempos de la Conquista.

⁵ De hecho, resulta sugerente mencionar que ante estos films no ha habido, al momento, ningún escrito contra lo abyecto o contra algún *travelling* en particular tal como sucediera con las películas sobre el Holocausto.

Como consecuencia de los procesos de descolonización durante el período 1950-1970, surgieron numerosos movimientos de liberación que colocaron la problemática de la colonización cultural como otra cuestión por debatir. En el cine, estos temas emergieron con las obras de Jean Rouch, el Grupo Dziga Vertov o el Grupo Cine Liberación, como también en la obra escrita de Fernando Solanas y Octavio Getino, Glauber Rocha o Julio García Espinosa, por mencionar algunos autores. Todas estas obras se hicieron eco de los libros de Albert Memmi y Frantz Fanon, bregando por un cine propio, liberado de las ataduras formales y temáticas de los países centrales, para llegar a producir un cine que diera voz a los propios protagonistas de la historia. En ese sentido, el cine de ficción sobre el genocidio ruandés está de ser un cine descolonizador sino una forma de colonialismo.

Siguiendo a autores que pensaron el colonialismo a través de la cultura (Said, 1996; Shohat y Stam, 2002; Stam y Spence, 1985), podemos pensar en forma esquemática que el cine colonial heredó el papel de la novela realista del siglo XIX respecto a las imaginaciones nacionales; en esa dirección, continuó la dominación y hegemonía de los países colonizadores. De este modo, a lo largo de su historia el cine homogeneizó las diversas singularidades nacionales de los propios colonizados; el caso más claro es el continente africano, donde todas las culturas y habitantes suelen ser retratados en forma similar al colocarles las etiquetas de “negros” y “africanos”.⁶ El cine colonial buscó lo exótico y erótico de las colonias, al mismo tiempo que representó topografías y culturas ajenas como aberrantes con relación a Europa: el mal, lo bárbarico e incivilizado se encuentra allí, en esas tierras, lejos de casa. En la misma operación, en ocasiones en forma explícita –otras, implícitamente– el cine justificó la colonización, con lo que demostró la necesidad de traerles a los bárbaros la tecnología, la industria, la economía, la cultura. Una característica que posee el cine colonial se centra en la representación de los colonizados “como cuerpo y no como mente, del mismo modo que se ve al mundo colonizado como materia prima y no como elaboración o actividad mental” (Shohat y Stam, 2002: 152). Otro tropo recurrente es el de la infantilización, que presenta al colonizado encarnando un estado anterior del desarrollo del individuo o de la cultura: como señalan Ella Shohat y Robert Stam, en este tropo se hace carne la visión de Ernst Renan quien había escrito sobre la “perenne infancia de razas imperfectibles” (153).

6 Para ilustrar esta homogenización, alcanza con leer las declaraciones de Terry George, director de *Hotel Rwanda*. Al especificar los motivos por los cuales realizó dicho film, escribió: “por muchos años, quise hacer una película que dijera algo sobre la vida moderna en África. La magnitud del sufrimiento de ese continente –su pobreza, salud, belleza y horror– me movía y emocionaba como ningún otro tema” (George y Pearson, 2005: 23).

Para el tópico de nuestro análisis, resulta importante destacar que este tropo paternalista también presupone la inmadurez política de los pueblos colonizados, requiriendo así una dependencia innata del liderazgo de los europeos blancos. De más está decir que, en pos de la mercantilización de las películas, el idioma también suele homogeneizarse; de este modo, el colonizado rápidamente deja de hablar su idioma natal para hablar en un fluido inglés o francés con acento foráneo. En ocasiones, el idioma nativo solo es empleado cuando el colonizado habla con otro colonizado: el idioma bárbaro solamente es empleado por los bárbaros. Es importante, también, señalar la influencia del *star system* en el cine colonial: a menudo un país entero aparece representado por actores que no son de ese país, hablando, tal como recién fuera mencionado, una lengua que no es la nativa. En *Hotel Rwanda*, por ejemplo, Don Cheadle, oriundo de Kansas, y quien antes había hecho de un experto en explosivos en *Ocean's Eleven* (Steven Soderbergh, 2001) o de un pornógrafo en *Boogie Nights* (Paul Thomas Anderson, 1997), interpreta a Paul Rusesabagina, el gerente ruandés del Hotel des Milles Collines. Con lo recién mencionado, creemos que es importante remarcar la cuestión de la lengua, del habla, ya que, al no permitirles hablar a los ruandeses, son otros los que toman la “palabra del otro”.

Shohat y Stam (2002: 212-213) también señalan que una de las características 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, nuevamente, 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 las tres películas que aquí analizaremos:⁷ en ellas el blanco se encuentra en el epicentro narrativo de cada film. Si bien esta elección resulta ser una estrategia empática, en esa misma operación desplaza a la víctima del genocidio. Aunque en *Hotel Rwanda* el protagonista es Paul, creemos que es un personaje “blanco”, un personaje occidental: trabaja para la cadena belga de hoteles Sabena, viste siempre de traje, actúa con buenos modales, es un padre y esposo afectuoso. Rasgos con los que cualquier espectador occidental podría empatizar, la única diferencia distintiva es su color de

7 De hecho, de las 10 películas de ficción producidas al momento, solo dos no poseen protagonistas “blancos”.

piel. No es casualidad, entonces, que a Rusesabagina se lo haya denominado “el Schindler negro”.

El desplazamiento antes mencionado se ve reforzado por la comparación con el Holocausto, el genocidio judío. 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. Es más, 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*: el film finaliza con una frase de Elie Wiesel.

Andreas Huyssen (2001: 17) sugirió que el Holocausto se ha convertido en el “tropo universal del trauma histórico”, tomando cada genocidio al judío como barra de medición. Para el caso ruandés, y como estrategia empática, parecería que solo al compararlo con el Holocausto se puede llegar a comprender la magnitud de las matanzas en el país africano. 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; al quitarle voz parecería que solo occidente es capaz de reflexionar sobre el genocidio.

Hotel Rwanda

Filmada en Sudáfrica y estrenada a los diez años de los crímenes, la película es una coproducción de Gran Bretaña, Estados Unidos, Italia y Sudáfrica. En la producción y distribución podemos encontrar a las empresas *Lions Gates* y *United Artists*: aunque sin ser un “tanque” la película es un producto de Hollywood.

El protagonista de la película es Paul Rusesabagina, quien tiene un cargo gerencial en el Hotel des Milles Collines, propiedad de una cadena belga de hoteles. El relato sigue a este personaje desde las vísperas del genocidio hasta su evacuación a una zona controlada por el Frente Patriótico Ruandés. En el ínterin, Paul dará refugio en el hotel a miles de tutsis y hutus moderados –hutus opositores al régimen–, como también a vecinos y familiares. Ya desde las primeras escenas vemos cómo es la vida cotidiana de Paul: adulación y corrupción. No es que él busque beneficios, sino que se relaciona tanto con pilotos de líneas aéreas, comerciantes y militares a través de sobornos. Paul intuye que algo malo está por pasar, es por eso que acumula en su caja fuerte de su oficina

botellas de whiskey, habanos, joyas y dólares. En los momentos previos, en las calles que Paul recorre junto a su asistente, nos presentan el clima tenso de la época: vemos así cómo amenazan al asistente de Paul por ser tutsi, a las milicias bloqueando caminos y a George Rutaganda, un comerciante que le provee a Paul, que ha importado gran cantidad de machetes desde China.⁸

El hotel es también sede de una conferencia del Coronel Olivier (interpretado por Nick Nolte), un alter ego del Coronel Roméo Dallaire, a cargo de la misión de paz de la ONU. Todos se encuentran convencidos de que el acuerdo de Arusha llegará a buen término, han venido, incluso, algunos periodistas a cubrir la noticia. Sin embargo, por la noche es derribado el avión de Habyarimana y el genocidio se desata. A partir de allí, el relato se divide en tres focos argumentales: los constantes pedidos de Paul al Coronel por la intervención de la ONU, el pedido de Paul a sus jefes en Bélgica para que las potencias intervengan, y los sobornos al General Bizimungu para mantener a la *Interahamwe* y al ejército fuera del hotel.⁹

Si bien la película retrata en forma sutil los crímenes, estos tienen un lugar preponderante; al igual que en las otras dos películas, los tres films se concentran en el momento del exterminio, de las matanzas. No hay momentos previos ni posteriores, no hay explicaciones ni historización, el espectador no es informado sobre cómo se llegó a esta instancia. De este modo, los crímenes, sobre todo los llevados a cabo por la *Interahamwe*, son representados de forma barbárica, como hordas violentas que actúan por puro instinto, movilizadas por un odio ancestral. El genocidio, entonces, parece haberse desatado a causa de un odio tribal, que se remonta a algún tiempo lejano.

La primera escena resulta más que evidente para comprender lo recién mencionado: la película comienza con la pantalla en negro, con un locutor, que inferimos que pertenece a la Radio Télévision Libre des Mille Collines, incitando al odio y a asesinar a las “cucarachas” tutsis. En la película, el discurso brindado por dicho locutor se encuentra descontextualizado, no sabemos de dónde proviene ni qué ideología lo sustenta. En ese sentido, el genocidio queda escindido del Estado; es decir, este no aparece como una política de Estado, sino como una violencia sin control, ya sea por las milicias o por sectores “rebeldes” dentro del ejército en su lucha contra el Frente Patriótico; por otro lado, la lucha iniciada por dicho Frente tampoco encuentra motivación en este film, y

8 Rutaganda fue uno de los líderes de la *Interahamwe*.

9 Junto a Paul y su esposa Tatiana, el otro personaje “real” de *Hotel Rwanda*, además del mencionado Rutaganda, es el general Augustin Bizimungu.

queda marginado el conocimiento sobre la guerra civil que en Ruanda se venía librando desde 1990.¹⁰ En resumen, la película reproduce el léxico genocida, pero no su historia.

Sabiendo que el espectador desconoce de la historia de Ruanda, Terry George optó por una “lección de historia”, un diálogo informativo que coloca en suspenso la trama pero que sirve, justamente, para contextualizar el relato. No es casual que la lección sea tomada por un camarógrafo-periodista blanco que se encuentra cubriendo la cumbre postacuerdo.¹¹

En el bar del hotel, Jack, un camarógrafo recién llegado a Kigali, le pregunta a Benedict, un periodista local que, como le advierte Paul, es especialista en el tema, cuál es la diferencia entre hutus y tutsis. El experto responde que “de acuerdo con los colonos belgas, los tutsis son más altos, más elegantes. Fueron los belgas los que crearon esa división. Ellos eligieron la gente, aquellos con una nariz más delgada, con piel más clara. Midieron las narices de la gente. Los belgas usaron a los tutsis para gobernar el país, pero cuando se fueron le dejaron el poder a los hutus y, por supuesto, estos tomaron venganza por los años de represión. ¿Estoy diciendo la verdad, Paul?”. Paul asiente, para luego Jack preguntarle si es hutu o tutsi; Paul le responde seriamente que es hutu –sin mencionar que su esposa es tutsi–. Luego, Jack hace la misma pregunta a dos mujeres que están en la barra: una es hutu, la otra tutsi. Jack se asombra, porque ante sus ojos ambas mujeres podrían pasar por mellizas. Ahí concluye la lección de historia, sin hacer distinciones claras ni una historia más profunda, la historia de Ruanda pareciera “comenzar” con la colonización belga (y olvidando también la colonización alemana); tampoco hace mención a la rica historia ruandesa previa a la llegada de los colonizadores. Lo cierto es que la distinción hutu/tutsi no fue hecha ni por los belgas ni por los alemanes, lo que los belgas llevaron a cabo fue una racialización de las castas.¹² Con esta escena, podríamos decir que el colonizado ha tomado el discurso y la explicación del colonizador, reproduciéndola como un criterio válido para interpretar el mundo. En

10 En ese sentido, ninguna de las tres películas relacionan la guerra con el genocidio ni enmarcan al genocidio dentro de la guerra. Sobre la relación entre guerra y genocidio, ver Shaw (2003).

11 Capturas de las películas disponibles en: <http://fotogaleriapapeles.blogspot.com.ar/>

12 Tal como aseguran muchos autores, la diferencia entre hutus y tutsis resulta difícil (Mamdani, 2001). En principio, no hay una diferencia física como afirmaron los colonos: ambos comparten el mismo idioma, las mismas creencias y costumbres; por lo tanto, tampoco se las podría dividir, tajantemente, como dos etnias. Algunos autores sugieren que la distinción se fundamenta en la posesión de ganado (tutsis) o la dedicación a la agricultura (hutus), es por eso que también se puede hablar de una diferencia de clase. Asimismo, en los tiempos previos a la racialización, un hutu podía volverse tutsi y viceversa.

Hotel Rwanda, no se toma ese signo como un síntoma de la opresión ni tampoco deconstruye dicho discurso; de este modo el “experto en esos temas” no puede diferenciar el discurso colonizador del nativo.

Como suele hacerse en estos casos, la película llevó como subtítulo en su afiche el lema *A True Story*; asimismo, al finalizar la película, una placa da información sobre el estado actual de Paul y su esposa Tatiana, como también sobre la captura del general Bizimungu y George Rutaganda. Efectivamente, el Hotel des Milles Collines era el centro de la elite ruandesa, tanto política como económica, y se dice que al borde de su piscina, de la que los refugiados luego usaron su agua para cubrir sus necesidades, se planificó el genocidio. Sin embargo, son muchas las voces que se alzaron en contra de la conversión de Paul Rusesabagina en un héroe hollywoodense. Hay dos cuestiones nodales para fundamentar esa crítica. Por un lado, el propio Paul, en su libro de memorias (Rusesabagina, 2006), relata que si bien él trabajaba para la cadena belga Sabena, su lugar era el Hotel des Diplomates; durante los tiempos del genocidio transitó los dos hoteles, ya que el personal europeo había abandonado el país. El Diplomates, tal como se muestra en la película, era deseado por el ejército para establecer su base de operaciones. En *Hotel Rwanda*, en cambio, el espectador comprende desde el comienzo que Paul es el segundo, luego del gerente, en el Milles Collines. A pesar de ello, esa licencia que se tomaron los realizadores puede comprenderse como parte de la “traducción” que efectúa el cine histórico al llevar los eventos a la pantalla. Otro interrogante al que no se da respuesta en la película tiene su fundamento a partir de los protegidos en el Hotel. Mientras se llevaban a cabo los asesinatos, Paul y Tatiana, junto a sus hijos, fueron evacuados por soldados de la ONU hacia un campo de refugiados de Tanzania; de este modo, Paul y su familia salen sanos y salvos del Hotel. Ahora bien, ¿qué sucede con los que se quedaron dentro del hotel? Si en el cartel final se nos informa que Paul salvó a 1.268 personas, ¿cómo fue que lo hizo? ¿Qué pasó con los refugiados en el hotel luego de la ida de Paul?¹³ Recientemente, Rusesabagina fue galardonado con el premio Lantos a los Derechos Humanos; la especialista en el genocidio ruandés, Linda Melvern, le dedicó una columna en el periódico *The Guardian*, afirmando que su rol en el genocidio debe ser examinado¹⁴ debido a las irregularidades que denuncia en torno a su

13 En *Schindler's list* (Steven Spielberg, 1993), los judíos caminan hacia el este, camino a Israel. A pesar de ser un final discutible, el film concluye dándonos la certeza que los “judíos de Schindler” sobrevivieron.

14 “Hotel Rwanda – without the Hollywood ending”, *The Guardian*, edición del 17 de noviembre de 2011. URL: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/nov/17/hotel-rwanda-hollywood-ending> [fecha de consulta: 2/12/13].

participación real en los hechos.¹⁵ A partir del artículo de Melvern, se sugiere que el Paul condecorado no fue el “Paul real”, sino el Paul de *Hotel Rwanda*, indicando el poder que tuvo dicha película en la difusión del genocidio ruandés.

Habíamos mencionado previamente que nuestra intención no era discutir la adecuación de los relatos y las representaciones, sino cómo se retrata a la víctima. En ese sentido, creemos que el final de una película, su conclusión, resulta tan significativo como su desarrollo; en el cierre, confluyen todas las intenciones de una película, y *Hotel Rwanda* no escapa a estas cuestiones. A lo largo del film, hay un personaje que trabaja en forma conjunta con Paul para rescatar gente, sobre todo niños; nos referimos a Pat Archer, una trabajadora de la Cruz Roja.¹⁶ Este personaje recorre las zonas más afectadas por el genocidio en Kigali para buscar niños de orfanatos y también a los sobrinos de Paul, cuyos padres fueron asesinados. Una vez evacuados a la zona segura, Paul y Tatiana se reencuentran con sus sobrinos gracias a la gestión de Pat; dado que el transporte hacia Zaire ya ha partido, Paul, con la esperanza y convicción de que pronto llegarán más transportes, marcha hacia la frontera junto a su esposa y los niños. Pero ellos no están solos, a su lado se encuentra Pat. Analicemos el plano final de la película: en un tropo visual que se asemeja a Janusz Korczak marchando junto a los huérfanos, Paul camina hacia un futuro aún incierto junto a los niños; al lado de Pat, representante blanca de occidente. Lo sugerente de este plano no se encuentra en el parecido al film de 1990 de Andrzej Wajda, sino al encuadre mismo, ya que simbólicamente representa la idea central de nuestro argumento: Pat se encuentra en el centro del cuadro, yendo los puntos de fuga hacia ella, y Paul, a su costado, *desplazado*.

Beyond the gates

Como el título anterior, *Beyond the gates* también está apoyada en “hechos reales”, tal es así que comienza con una placa que nos informa que esta película “está basada en eventos reales y fue hecha en las locaciones descriptas”: la película de Michael Caton-Jones tiene como lugar central

15 Melvern escribe que Rusesabagina ha sido acusado de extorsionar a los huéspedes del hotel a cambio de habitaciones y comida; los cheques que aceptó como pago fueron cobrados en Gitarama, donde el gobierno interino –el gobierno que perpetró el genocidio– había establecido su sede. En la película, se observa una escena en la que Paul entrega facturas a los huéspedes que buscan refugio, al hacerlo dice que paguen solo los que pueden.

16 Es importante mencionar que la Cruz Roja Internacional fue la única organización occidental, además de la misión de la ONU, que permaneció en suelo ruandés durante el genocidio.

la *École Technique Officielle*. Esta escuela, que perteneció a la orden salesiana, albergó a miles de tutsis que buscaban refugio, los cuales fueron exterminados en su totalidad.

A diferencia de *Hotel Rwanda*, los protagonistas de este film son el padre Christopher, interpretado por John Hurt, y Joe, interpretado por Hugh Dancy, un joven que está prestando servicio voluntario en la iglesia/escuela. La Escuela también sirve de base a una misión de la ONU, comandada por el Capitán Charles, de origen belga. La película nos relata cómo se desencadena el genocidio, la inacción de la ONU y el pedido constante por parte del cura que la Organización actúe, la evacuación de los europeos, en la cual Joe partirá, y la posterior masacre en la escuela.

La narración comienza días antes que se inicie el genocidio. De este modo, nos sugiere cómo este se fue gestando al mostrarnos a un funcionario, un concejal, que le pide a Christopher unas vallas que eran empleadas para practicar atletismo y que, posteriormente, serán servirán para bloquear los caminos. Ese mismo funcionario luego le pedirá al cura una lista de los refugiados en la escuela; asimismo, previamente vemos también a otros hombres de traje armando listas en la ciudad. De este modo, *Beyond the gates* nos muestra algunos aspectos de la organización del genocidio; sin embargo, como en *Hotel Rwanda* los asesinatos quedarán a manos de la milicia, mostrándonos su accionar en forma cruenta, en forma barbárica. Estos son representados en forma explícita, a cierta distancia, pero con toda su crueldad; además, son subrayados con la banda sonora, en la cual escuchamos el sonido de la carne atravesada por los machetes. Con el fin de acrecentar el efecto de realidad, las secuencias en las cuales aparecen miembros de la milicia, ya sea en los bloqueos de caminos o en los diversos ataques, el director optó por emplear el *zoom*. Este recurso óptico-estético le otorga a dichas secuencias una sensación de mayor tensión pero también de cierta desprolijidad que se asemeja a la inminencia del registro documental. Otro aspecto sugerente de la película es la participación de civiles, incluso conocidos de Joe y Christopher, en los asesinatos. A lo largo de la película, vemos a diversos personajes que ayudaban o trabajaban en la cotidianeidad de la escuela en los bloqueos, con machete en mano.

Si nos preguntamos quién es el protagonista de la película, rápidamente responderemos que es Christopher. De este modo, en una película sobre el genocidio ruandés el protagonista es un blanco. Si sentimos el dolor de la víctima *real* del genocidio, es través de él o de Joe y no por sus verdaderas víctimas. Esta operación dramática se fundamenta con la necesidad de generar empatía; así, Christopher es la voz de la experiencia, el que da las lecciones de historia, y Joe, más próximo a nosotros, el espectador ignorante, el que las recibe. En Joe,

nos encarnamos nosotros, los ingenuos, los que desconocemos las costumbres, la historia, y el idioma, es por eso que solo habla en inglés; es por eso, también, que él será el evacuado y no Christopher, que elegirá quedarse Ruanda y dar su vida para salvar a unos niños de una muerte segura. Si Korczak era el tropo empleado en *Hotel Rwanda*, en *Beyond the gates* será el de Maximiliano Kolbe, el religioso que con su vida salvó a otra persona de una muerte segura en Auschwitz.¹⁷

Si bien la película afirma que se basa en hechos reales, esta posee dos detalles que obligan a repensar las licencias dramáticas de los films históricos. Citando a Linda Melvern, Alexandre Dauge-Roth sugiere que estos dos “errores” tienden a “relativizar, si no a borrar, la renuncia [a intervenir por parte] de Occidente durante el genocidio de 1994” (Dauge-Roth, 2010: 176). Siendo los blancos los protagonistas de la película, sus acciones, que en nada se parecen a los hechos reales que la película intenta narrar, son las resaltadas. Estos dos “errores”, que bien podríamos decir que son “errores ideológicos” antes que “errores históricos”, tienen su sustento en la participación de la BBC y de la iglesia. En la película, que vale recordar fue producida por la BBC y el UK Film Council, hay un equipo de periodistas de la BBC, una reportera y un camarógrafo, que se encuentran cubriendo el genocidio y que incluso logran registrar algunos sucesos en la escuela; como Joe, este equipo partirá cuando la ONU evacúe el lugar. Sin embargo, se sabe que no hubo ningún equipo de la BBC en la École Technique Officielle, tampoco hubo ningún cura blanco que se quedó ni dio su vida en la École. Como señala Dauge-Roth, estos dos detalles no hacen sino reivindicar a dos instituciones –los medios de comunicación y la Iglesia– por sus papeles en el genocidio. Según ese autor, la ausencia de los medios durante el genocidio fue uno de los factores que imposibilitó la movilización de la opinión pública; asimismo, como víctima expiatoria, Christopher exonera el compromiso deshonesto de la Iglesia durante el genocidio y la cobardía occidental al evacuar a ciudadanos occidentales para luego ordenar el retiro de la ONU de la École, creando de este modo una segura sentencia de muerte para miles de tutsis.¹⁸

Estos dos “errores” son los que llevan, finalmente, a relegar a la víctima. Al colocar la lucha principal en las manos de un personaje que

17 Específicamente cambió su lugar por el de Franciszek Gajowniczek. En represalia por la fuga de un prisionero en dicho campo, fueron elegidos diez presos para ser fusilados, uno de ellos fue el mencionado sargento polaco; Kolbe ofreció su vida en lugar de él. Gajowniczek sobrevivió a Auschwitz y falleció en 1995.

18 De hecho, fueron los misioneros católicos quienes comenzaron con la racialización ya mencionada. Asimismo, la iglesia católica ruandesa brindó apoyo al genocidio, sirviendo muchas iglesias, a las cuales los tutsis iban a buscar refugio, como lugares de masacres.

históricamente no cumplió ningún rol, la víctima real queda desplazada, y, sobre todo, sin voz. Hay dos escenas que creemos que ilustran esta posición. La primera que mencionaremos se asienta en su composición: en uno de los momentos de mayor tensión, en la cual se vive una situación de incertidumbre y confusión, Joe y Christopher meditan sobre la realidad. Ellos parecen ser los responsables, los *padres*, de todos los que están refugiados en la École, sobre ellos pesa el destino de cada ruandés. De este modo, esta escena es filmada con los personajes blancos a derecha de cuadro, en foco, y a izquierda de cuadro, en profundidad de campo levemente desenfocados, vemos a los refugiados en la École; los primeros, sentados en un banco, los segundos, en el piso. La atención del espectador, lógicamente, se encuentra depositada en el blanco y no en la verdadera víctima. De este modo, como en *Hotel Rwanda*, por intermedio de la composición visual la víctima queda “a un lado”, desplazada.

La otra escena se compone en verdad de dos. En el epílogo de la película, cinco años después, Marie, una de las jóvenes salvadas por Christopher, se encuentra con Joe en la escuela donde da clase; dicha escuela, además, fue el lugar donde el cura había estudiado. Al verla, Joe no hace sino pedirle perdón –perdón en nombre de occidente, tal como Bill Clinton lo hizo en su viaje a Kigali en 1998–. Marie, quien ha sufrido una importante transformación de look, en nada se parece a la joven ruandesa del principio, ahora se ha occidentalizado. Sin embargo, a pesar de aceptar las “reglas” de occidente, Marie no está allí para dar testimonio ni para contar sobre el horror. Junto a Joe observan la tranquilidad del campus, para sólo decir que “somos muy afortunados, nos han concedido todo este tiempo. Debemos emplearlo bien”. La voz de la víctima, nuevamente, queda silenciada.

Un dimanche à Kigali

A diferencia de las anteriores, la película de Robert Favreau no se encuentra basada en hechos reales en forma directa. Este título, de origen canadiense, es la adaptación de una novela inspirada en hechos reales, que fuera publicada en el 2000 por el periodista y escritor Gil Courtemanche. El título original del libro es *Un dimanche à la piscine à Kigali*, la piscina a la cual hace referencia no es otra que la del Hotel des Mille Collines.

La película se articula en dos cortes temporales, en el presente inmediato luego del genocidio, y en constantes *flashbacks* hacia los momentos del genocidio. Tanto la novela como la película señalan el lugar estratégico que ocupaba dicho hotel; resulta curioso ver que por ella pasan desde trabajadores humanitarios, la burguesía ruandesa, militares,

expatriados, la misión de paz de la ONU, hasta prostitutas y militares. Al único que no vemos es a Paul Rusesabagina.

Más allá de este posible diálogo entre uno y otro film, *Un dimanche à Kigali* tiene como protagonista a Bernard Valcourt, un periodista y documentalista del Quebec canadiense,¹⁹ blanco, que se encuentra en Kigali filmando un documental sobre el SIDA. Hospedado en el Milles Collines, se enamora de Gentille, una joven camarera hutu pero que es tomada por tutsi; cuando acaezca el genocidio, la vida de la joven correrá peligro. Alentado por su amor a Gentille, y registrando en su cámara todo lo que acontece para que el mundo se entere, Valcourt se niega abandonar Ruanda en las sucesivas evacuaciones. Es así que se casará con Gentille, creyendo que le podrá otorgar la misma inmunidad que él posee; sin embargo, la pareja es separada; él es llevado a los campos de la frontera, y ella se queda en Kigali. Luego de las matanzas, al volver, Valcourt reconstruirá lo que le sucedió a su esposa y se enterará de que fue violada; y su rostro, desfigurado. Finalmente, la hallará en su casa natal, en un precario estado de salud; allí, Valcourt, a pedido de ella, la ayudará a terminar con su vida para evitar seguir con el sufrimiento.

Algunos de los temas que la película presenta resultan nodales el estudio del genocidio ruandés, como la violación sistemática a las mujeres, el asesinato de opositores hutus o la implicación de “hombres buenos” en los crímenes. Esto último lo vemos a partir de varios miembros del equipo de filmación de Valcourt, quienes en sucesivos diálogos vemos que son jóvenes “simpáticos”, de buen humor, comprensibles de la situación que el país atraviesa. Sin embargo, al comenzar las matanzas, uno de ellos participará en las milicias, incluso será el líder de uno de los bloqueos. A diferencia de las otras dos, en esta película encontramos una de las terribles características de este genocidio: vecinos asesinando a vecinos.

Por supuesto que en esta película también se repite el tropo del periodista: aquí es Valcourt quien recibe sucesivas lecciones de historia; de hecho, su labor como periodista lo habilita a ser inquisitivo. El resumen histórico con el que comienza la película, en forma de texto, reduce el conflicto previo al genocidio entre la guardia presidencial y sus milicias, y el Frente Patriótico Ruandés como si no existieran otras fuerzas, tanto militares como políticas, presentes. Como señala Dauge-Roth (2010: 208), el resumen histórico es un perfecto ejemplo “de una narrativa que su pertinencia descansa en su coherencia interna –que provee una clara y reducida causalidad emparentada con una visión dualística de una relación de poder deshistorizada– antes que una correspondencia con

19 Esa es la razón por la que la película está hablada en francés y no, necesariamente, por el respeto a los idiomas oficiales de Ruanda.

la realidad social que pretende explicar”. A lo largo del film, Valcourt intentará registrar todo lo que pueda con su cámara, incluso encarará al General Dallaire con el fin de registrar una declaración de su parte, ya que cree por a través de su difusión se podrá “acabar con esta locura”.

De las tres películas analizadas, quizá sea esta la que posea el mayor discurso colonizador. Ante todo, el personaje principal es el blanco; él es que el lleva adelante la acción principal, la búsqueda, y, dramáticamente, él es quien posee un conflicto. El dolor por la pérdida la sentimos a través de él y no por Gentille: al emocionarse el espectador con él, se desplaza el dolor de la propia Gentille. En Valcourt se encarna la presión de occidente, quien reclama a las potencias su deber de intervención: ante Dallaire también lo demanda, aunque nunca establece cuál es la forma de intervención que las potencias deberían llevar a cabo. A diferencia de lo ocurrido fuera de la pantalla, donde todos los europeos fueron evacuados, Valcourt decide no abandonar Kigali por su propia voluntad, sino por razones de fuerza mayor: al dejar el hotel junto a su esposa en un vehículo de la ONU, un bloqueo los detiene exigiendo que Gentille debe quedarse; finalmente, luego de varios altercados, Valcourt recibe un fuerte golpe en la cabeza y cae inconsciente para luego ser llevado a las zonas seguras en dicho vehículo. En esta acción, en este desvanecimiento, se sugiere que la inacción de los blancos en el país africano no fue *motu proprio*, sino que una fuerza mayor se adueñó de dicha voluntad. Por otro lado, fiel a los sucesos reales, Valcourt es evacuado durante los primeros días de abril, y con él la mirada de occidente durante los momentos más ríspidos del genocidio.

El colonialismo de *Un dimanche à Kigali* se expresa en varios niveles. Por un lado, Valcourt es presentado como el “salvador” de las víctimas. Al volver, ya en julio de 1994, no solo redime a Gentille, dándole sepultura, sino que también a Madame Agathe, la mujer que regenteaba un prostíbulo. Pero quizá es la propia estructura del relato la que lleva en su interior la mirada colonialista. En numerosas ocasiones el cine histórico toma una historia romántica como excusa para contar un suceso histórico; sin embargo, en esta película no sucede lo mismo. Valcourt es el protagonista del film, es el hombre blanco, el colonizador, el que antes del genocidio deseaba abandonar su vida rutinaria para radicarse en Ruanda, un cálido y hermoso país en sus palabras, el que asociaba a Ruanda con lo exótico y la veía con ojos de turista: en síntesis, es su búsqueda la que guía la narración y como en las otras películas, aquí también la víctima se encuentra desplazada. De este modo, en la perspectiva narrativa de la película no hace sino resonar la voz de Frantz Fanon, quien en su clásico *Los condenados de la tierra* escribió: “El colono hace la historia. Su vida es una epopeya, una odisea (...) frente a él, seres embotados, roídos

desde dentro por las fiebres y las costumbres ancestrales, constituyen un marco inorgánico para el dinamismo innovador del mercantilismo colonial” (1963: 45).²⁰

Conclusión: los efectos de la representación

Las tres películas analizadas nos han servido para pensar cómo se ha representado el genocidio ruandés en el cine de ficción. Los tres títulos nos muestran varias cuestiones, pero hemos puesto el foco en la reducción del conflicto político y bélico, y en el desplazamiento de la víctima en la representación. Con ello, no significa que la víctima se encuentre “borrada” u “olvidada”, sino “corrida” de su lugar central.

¿Qué podemos concluir de todo ello? Aquí esbozaremos tres posibles conclusiones que antes que ser definitivas son el resultado de una primera aproximación a la temática.

Primera. Estas tres películas colocan en discusión los límites de la empatía. Este recurso se vuelve necesario para comprender al otro: en su forma más simple, la empatía se relaciona con “tomar partido por alguien”, comprender y anticipar las acciones del otro, sentir con el otro, colocarnos en la piel del otro; en pocas palabras, la empatía produce una ligazón emocional con otro (Breithaupt, 2011). Como productos de la cultura occidental, y siendo esta su receptora, las películas mediatizaron, “puentearon”, al otro por medio de un personaje cercano, ya sea un blanco o bien occidentalizando al ruandés. En ese sentido, creemos que el espectador logra ligarse emotivamente con “el puente” antes que con la víctima. En cierto sentido, los recursos de la empatía funcionan para hacer del otro un nosotros. Las películas, en cambio, mantienen al otro como otro, ya que no es con ellos con quienes empatizamos, sino con su mediador; así, la víctima, antes de ser un nosotros, queda como un ellos.

Segunda. En *Orientalismo*, obra nodal de Edward Said, se emplean conceptos foucaultianos, como el discurso o el nexo poder-discurso, para analizar el modo en que el poder y el discurso imperial occidental recrearon un oriente estereotípico. Para Said, las representaciones de occidente y oriente son mutuamente constitutivas ya que están encerradas en unas asimétricas relaciones de poder. Así, la producción ideológica de “racionalidad” europea va de la mano de una “irracionalidad” oriental (Said, 2002). En las tres películas hemos destacado cómo es mostrada la violencia genocida, en ellas hemos visto que la violencia queda representada como barbárica, como si fueran hordas atacando a sus presas,

20 Hemos cambiado levemente la cita, acorde a la versión original francesa.

con machetes y garrotes. Estas imágenes representan lo “incivilizado” en forma exacerbada, como si el genocidio hubiera sido perpetrado motivado por el odio y la fuerza bruta espontánea, como si los asesinos fueran guiados por el instinto animal que solo los bárbaros parecen mantener. A riesgo de crear polémica, podemos decir que también el victimario se encuentra desplazado. Esto se debe, sobre todo, por el ocultamiento de lo político y la deshistorización del genocidio: el genocidio ruandés logró una compleja red de participación civil, militar y política como ningún otro genocidio en la historia (Straus, 2006); asimismo, como todo genocidio, hubo motivaciones políticas que lograron movilizar recursos –humanos y económicos– para llevar a cabo los crímenes en forma organizada. Resulta sugerente señalar que al mismo tiempo en que las películas toman trops del Holocausto no permiten comparar las motivaciones nazis con las políticas del *Hutu Power*, parecería así que solo puede compararse algunas de sus formas, pero no sus contenidos.²¹ Quizá representar Ruanda con características similares a la Alemania nazi resultaría una ofensa a la racionalidad occidental. Ruanda, si bien se encontraba gobernada por una dictadura, era en aquel momento un Estado organizado; sin embargo, es justamente esa organización lo que marginan estas tres representaciones. Lo que estas tres películas no alcanzan a mostrar es que allí sucedió un genocidio moderno: este crimen premeditado es una función racional que surge de una elite gobernante que busca legitimar la existencia del Estado como vehículo para el destino del grupo dominante de la cual la víctima queda excluida por definición (Fein, 1979: 8). Dado que Ruanda es vista como “tierra de irracionalidad”, una tierra sin historia, los propios ruandeses no pueden velar por su propia seguridad y le corresponde al blanco, a occidente, cuidar de ellos.

Tercera. Nos preguntamos, finalmente, qué consecuencias pueden llevar estas representaciones, qué discurso se encuentra sosteniendo a estas narrativas. Si las películas, como el “ángel de la historia”, desde un presente determinado miran tanto al pasado como al futuro, nos preguntamos si el discurso que impera en esta película no se relaciona con las narrativas post septiembre de 2001. Dijimos ya que los tres títulos poseen como común denominador un acento en la necesidad de intervención por parte de occidente. Si bien, efectivamente, el genocidio ruandés demostró la incapacidad de la ONU, nos preguntamos por qué la insistencia en las narrativas de estas películas en la

21 Diversos trabajos académicos han llevado adelante estudios comparativos entre estos dos casos de genocidio encontrando similitudes y diferencias, véase, por mencionar dos Dadrán (2005) y Fowler (2009).

intervención occidental antes que centrarse en los hechos locales, ¿por qué esta cuestión, entonces, es parte sustancial de estos tres relatos? Ya dijimos antes que las películas fueron hechas desde y para occidente, en esa dirección comprendemos que esa opción narrativa lleva a que la empatía falle en términos éticos. Con todo, creemos que con ello se conjugan varias cuestiones que finalizan en una sola opción, opción que no se encuentra en forma explícita. El desplazamiento de la víctima, junto a la actitud paternalista de los blancos y el reclamo constante a occidente de intervenir lo interpretamos como una opción al intervencionismo militar característico de occidente. En esta oportunidad, y sobre todo luego de septiembre de 2001, las películas nos muestran a una población que no puede defenderse por sí misma y necesita de la ayuda externa. Es así como en los tres títulos subyace una narrativa que tiende a favorecer y avalar las “intervenciones humanitarias” pos-2001. Si el mundo occidental no actuó en su momento, estos relatos a la vez que denuncian inacción obligan a actuar en futuros hechos semejantes, avalando, en forma implícita posibles “invasiones humanitarias” de un humanitarismo que ha abandonado la política a favor de “la lucha contra el mal” (Douzinas, 2007).

Este trabajo tuvo como objetivo efectuar una primera aproximación a las representaciones cinematográficas de ficción sobre el genocidio ruandés. Desde las características del cine colonial se analizó críticamente el corpus seleccionado; de este modo, no solo pudimos discutir los límites de la empatía en el cine, sino también la relación entre cine y genocidio. Para el caso del genocidio ruandés, el cine de ficción producido luego de diez años de dicho acontecimiento dio imagen a la víctima pero, al mismo tiempo, y paradójicamente, acalló su voz.

Bibliografía

- Breithaupt, Fritz (2011). *Culturas de la empatía*. Buenos Aires, Katz.
- Chalk, Frank y Jonassohn, Kurt (2010). *Historia y sociología del genocidio*. Buenos Aires, Prometeo.
- Dadrian, Vahakn (2005). “Configuración de los genocidios del siglo veinte. Los casos armenio, judío y ruandés”, en Feierstein, Daniel: *Genocidio. La administración de la muerte en la modernidad*. Caseros, Eduntref, pp. 75-120.
- Dauge-Roth, Alexandre (2010). *Writing and Filming the Genocide of the tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*. Lanham, Lexington Books.
- Douzinas, Costas (2007). *Human Rights and Empire. The political philosophy of cosmopolitanism*. New York, Routledge-Cavendish.
- Fanon, Frantz (1963). *Los condenados de la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Feierstein, Daniel (2007). *El genocidio como práctica social*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Fein, Helen (1979). *Accounting of Genocide*. New York, The Free Press.
- George, Terry y Pearson, Keir (2005). *Hotel Rwanda: bringing the true story of an African hero to film*. New York, Newmarket Press.
- Fowler, Jerry (2009). “The Holocaust, Rwanda, and the Category of Genocide” en Rosenbaum, Alan S.: *Is the Holocaust Unique? Perspectives on Comparative Genocide*. Boulder, Westview Press, pp. 215-222.
- Huyssen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Keane, Fergak, (1995). *Season of blood: a Rwandan journey*. London, Viking.
- Kinzer, Stephen (2008). *A Thousand Hills: Rwanda's Rebirth and the Man Who Dreamed It*. New Jersey, Wiley.
- Kuperman, Alan J. (2001). *The Limits of Humanitarian Intervention: Genocide in Rwanda*. Washington D. C., Brookings Institution Press.

Landsberg, Alison (2013). "Politics and the Historical Film: Hotel Rwanda and the Form of Engagement", en Rosenstone, Robert y Parvulescu, Constantin: *A Companion to the Historical Film*. Chichester, Wiley-Blackwell.

Mamdani, Mahmood (2001). *When Victims Become Killers: Colonialism, Nativism, and the Genocide in Rwanda*. Princeton, Princeton University Press.

Melvorn, Linda (2000). *A People Betrayed: The Role of the West in Rwanda's Genocide*. New York, Zed Books.

— (2007). "Missing the Story: the Media and the Rwanda Genocide" en Thompson, Allan: *The Media and the Rwanda Genocide*. London, Pluto Press.

Prunier, Gérard (1995). *The Rwanda Crisis: History of a Genocide*. New York, Columbia University Press.

Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes*. Barcelona, Ariel.

Rusesabagina, Paul (2006). *Un hombre corriente*. Barcelona, Península.

Said, Edward (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona, Anagrama.

— (2002). *Orientalismo*. Barcelona, DeBolsillo.

Shaw, Martin (2003). *War & Genocide*. Cambridge, Polity Press.

Shohat, Ella y Stam, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona, Paidós.

Stam, Robert y Spence, Louis (1985). "Colonialism, Racism and Representation: An Introduction", en Nichols, Bill: *Movies and Methods Vol. II*. Berkeley, University of California Press, pp. 632-648.

Straus, Scott (2006). *The Order of Genocide. Race, Power, and War in Rwanda*. Ithaca, Cornell University Press.

Filmografía

Caton-Jones, Michael (dir.) (2005). *Beyond the Gates*. Gran Bretaña, Alemania.

Favreau, Robert (dir.) (2006). *Un dimanche à Kigali*. Canadá.

George, Terry (dir.) (2004). *Hotel Rwanda*. Gran Bretaña, Estados Unidos, Italia, Sudáfrica, Canadá.