

De la invisibilidad al reconocimiento. Archivo y memoria cultural del genocidio ruandés Lior Zylberman¹

Sobre el genocidio ruandés

Entre abril y julio de 1994 tuvo lugar en Ruanda, pequeño país ubicado en el corazón de África, “el genocidio más rápido de la historia” (Melvern 2004): en 100 días fueron asesinados cerca de 800.000 ruandeses, en su mayoría tutsis como también hutus². Mientras los hechos se sucedían, y las potencias internacionales se negaban a brindar ayuda, los principales medios de comunicación del mundo se referían a lo acontecido como a una batalla tribal, como un odio bárbaro ancestral entre etnias. Con el tiempo, diferentes estudios académicos y de organizaciones de derechos humanos (Prunier 1995, Des Forges 1999, Gourevitch 1998) indagaron lo allí acontecido y lo conceptualizaron con el nombre que Occidente no le quiso otorgar en su momento: genocidio. Para los países occidentales en nada se parecían los brutales crímenes cometidos en Ruanda a la industrializada *solución final* perpetrada por los nazis; sin embargo, las diversas investigaciones pronto demostraron que los crímenes fueron detalladamente planificados. Esto significó que los miles de asesinatos no fueron producto de un levantamiento espontáneo por el atentado al presidente Juvénal Habyarimana, en el poder desde 1973, sino que se destinaron recursos (económicos, sociales, políticos, armamentísticos, etc.) para dar una “solución final al problema tutsi”.

Uno de los medios por los cuales el genocidio adquirió visibilidad en Occidente fue a través del cine. Los diversos títulos producidos hasta el momento conforman un archivo audiovisual sobre el hecho que no solo logró establecer formas, esquemas y motivos visuales de repre-sentación sino que también permitió colocar en circulación una interpretación sobre el genocidio.

A partir de esta última cuestión, el presente escrito se propone

¹ CONICET/Universidad Nacional de Tres de Febrero, Centro de Estudios sobre Genocidio, 1008, Ciudad de Buenos Aires/ Universidad de Buenos Aires, carrera Diseño de Imagen y Sonido, 1428, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

² Nigel Eltringham (2004, 75-99) se ha opuesto al uso del término “hutus moderados”. Esta expresión presupone que todos los hutus eran extremistas y odiaban a los tutsis, y que los moderados poseían un odio más atenuado. Asimismo, el empleo de dicho término borra del genocidio a las víctimas hutus; a pesar de ello, se continúa empleando dicha expresión.

estudiar el archivo cinematográfico del genocidio ruandés³ desde la noción de memoria cultural. Esta es un tipo de memoria que se encuentra mediada a través de textos, imágenes, rituales, etc. (Assmann 2011); en ese sentido, el cine se ha vuelto uno de los medios con-temporáneos más importantes para la construcción y transmisión de la memoria cultural. Por otro lado, la dinámica de la memoria cultural, en cuanto forma activa de recuerdo, puede ser comprendida a partir del diálogo entre el canon y el archivo. En lo que sigue, indagaremos el archivo sobre el genocidio ruandés a partir de dicho diálogo, un diálogo no siempre armónico sino que en ocasiones también puede ser disonante.

Archivo y memoria cultural

Como ha señalado Michel Foucault

el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezca al azar solo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas (Foucault 2002, 219-220).

Así, con el tiempo, el acopio de objetos, escrituras e imágenes, va conformando una red de almacenamiento que implica a su vez problemas tanto en su funcionamiento como en su propósito mismo, es decir, el almacenamiento y guardado: a la vez que el archivo registra y guarda, también crea residuos preservados para un futuro indefinido. De este modo, cada época posee sus propios principios de selección y evaluación para archivar, escalas de valores que no siempre son compartidas por las siguientes generaciones. Por lo tanto, el archivo debe ser pensado no solo como lugar de información y continuidad sino también como lugar de lagunas, y no siempre debido al paso del tiempo, catástrofes naturales o guerras u otros tipos de destrucción, sino por acciones precisas, ya sean estas deliberadas o por motivaciones políticas.

Para Aleida Assmann, el archivo es parte integral de la dinámica de la memoria cultural. A través de la cultura, los hombres crean un marco temporal que trasciende la vida individual relacionando el pasado, el presente y el futuro: la cultura crea un “contrato entre los vivos, los muertos y los no nacidos” (Assmann 2010, 97). Por medio de la memoria cultural los hombres participan, expanden y reproducen los sentidos sociales; si la difusión de las

³ Entenderemos como archivo cinematográfico de manera genérica a las producciones audiovisuales hechas en filmico o en video tanto para las salas de cine como para la televisión ya sean ficcionales o documentales.

diversas mediaciones —como por ejemplo el cine— crea marcos para comunicar a través del espacio, la memoria cultural los crea para comunicar y transmitir a través del tiempo. En ese sentido, resulta sugerente pensar cómo el genocidio ruandés, a pesar de su proximidad en el tiempo, adquirió un lugar de importancia en la memoria cultural occidental.

La memoria cultural oscila, como toda memoria, entre el recuerdo y el olvido. De hecho, este último es vital para pensar la constitución del archivo: ¿qué es lo que se destruye, lo que queda apartado, lo negado, lo tabú de un archivo? Así, tanto el recuerdo como el olvido pueden ser pensados desde dos formas: activas y pasivas. De estas, Aleida Assmann (2010) distingue dos tipos de archivo o de formas de la memoria cultural: el canon y el archivo. El primero se refiere a lo destacado y vital que una sociedad ha seleccionado y mantenido para una orientación común y un recuerdo compartido: la literatura, el currículum escolar, los museos, los feriados y fiestas patrias; en cambio, el segundo solo es accesible a los especialistas. En cierto sentido, lo que denomina memoria canónica se encuentra más asociada a la tradición, mientras que la archivada lo está a un saber especial. El término canon proviene originalmente de la historia de la religión, siendo empleado para referirse a un cuerpo de textos que se suponen sacros y no deben ser cambiados ni trastocados por ningún otro texto. Cuando este término fue llevado a otras disciplinas, sobre todo al arte⁴, se comenzó a asociar lo canónico con lo clásico o lo “oficial”.

Así, la memoria cultural ejerce dos funciones: preservar y reproducir el canon —los textos sagrados, las obras maestras artísticas— en el transcurso del tiempo, y archivar aquellos documentos y artefactos del pasado que no poseen los “estándares” del canon, pero se los considera importantes para no condenarlos al olvido.

Para el archivo cinematográfico del genocidio ruandés también pueden pensarse estas categorías. Como se ha señalado previamente, este hecho adquirió una creciente visibilidad en Occidente no solo por la difusión en la prensa o los trabajos académicos, sino también a través del cine y la televisión, con producciones tanto de ficción como documental. De este modo al tratar de responder si es posible reconocer un canon y un archivo de títulos, esbozaremos una posible caracterización que no pretende ser definitiva ni clausurada. La división no es azarosa, sino que operamos

⁴ Al respecto véase Bloom (2005). Al momento de conformar el canon, dicho autor hace referencia a la influencia y retroalimentación de otras obras como también a los diversos modos lecturas —interpretaciones o malinterpretaciones— de textos precursores (2005, 18). Como veremos, el canon fílmico del genocidio ruandés se encuentra atravesado por diversas influencias: la comparación con el Holocausto o las diversas narrativas que toman escenario el Hotel *des Mille Collines*.

dichas elecciones con el objetivo de estudiar y comprender ante todo las diversas narrativas audiovisuales sobre el genocidio ruandés puestas en circulación.

El cine sobre el genocidio ruandés

Se han escrito numerosos libros en torno a los diferentes modos de representación de los genocidios y su relación con la tecnología visual⁵; lo cierto es que las diversas producciones audiovisuales le han otorgado al genocidio en general, y al ruandés en particular, una “visibilidad cultural” (Dauge-Roth 2010). Ya en *Afriques: Comment ça va avec la douleur?* (1996), Raymond Depardon expresó su inquietud ante los hechos de Ruanda. Esa película, junto a *Chronicle of a Genocide Foretold* (Daniele Lacourse e Yvan Patry, 1996), quizá la primera producción específica sobre el genocidio ruandés, no despertó interés ni en festivales ni en la crítica especializada o académica. Si bien el archivo comienza a conformarse con esas películas, claramente no acompañaban a un recuerdo activo por parte de la comunidad internacional del reciente hecho. Para algunos, resultaba muy prematuro colocar a Ruanda, a los tutsis, junto a la racionalidad nazi y las víctimas judías. Será en vísperas del décimo aniversario, en el 2004, cuando el genocidio no solo adquiriera una importante visibilidad en las pantallas sino también una importante producción de títulos. Para ese año, el hecho no solo es nombrado como genocidio sino que, como a continuación veremos, el canon quedará conformado.

Antes de pasar al estudio concreto del archivo, resta formular una cuestión, una advertencia si se quiere. Gran parte de los títulos sobre el genocidio ruandés son producciones occidentales; del total de veintisiete películas que hemos relevado⁶, tan solo cuatro fueron dirigidas por ruandeses. Si bien estos han ocupado roles técnicos e incluso han actuado, y a pesar de que gran parte de las películas fueron filmadas en Ruanda, los ruandeses no han ocupado el rol de director o, incluso, el de guionista. Por otro lado, en términos de inversión económica, la mayoría de las películas fueron realizadas con capitales europeos o norteamericanos. Así, una primera y rápida conclusión a la que podemos arribar es que el cine sobre el genocidio ruandés, tanto el canon como el archivo, ha sido hecho *por* occidentales *para* occidentales (Hron 2012, Dauge-Roth 2010). De hecho, con excepción de las escasas producciones de origen ruandés,

⁵ Al respecto véanse, entre otros, Landsberg (2004), Sánchez-Biosca (2006), y Wilson y Crowder-Taraborrelli (2012).

⁶ Para la presente investigación hemos llevado adelante un relevamiento exhaustivo con el objetivo de analizar en profundidad la producción audiovisual sobre el genocidio ruandés. Sin embargo, y dado que muchas de las producciones han circulado en forma acotada o con escasa difusión, creemos que nuestro trabajo no expresa necesariamente la totalidad de producciones. Con todo, pensamos que el corpus de veintisiete títulos resulta una muestra significativa.

en las películas no se hace mención a la denominación en *kinyarwanda*, idioma ancestral ruandés, que tuvo el suceso: si al genocidio judío se lo denomina Shoá, al ruandés *itsembabwoko*.

Esta conclusión puede ser reforzada a partir de dos elementos más. Como ha señalado Nwachukwu Frank Ukadike (1994), la llamada África negra tuvo un encuentro tardío con el cine; de hecho, muchos de estos países, entre los que se encuentra Ruanda, desarrollaron muy tardíamente indicios de una semi-industria cinematográfica⁷. A pesar de haber tomado contacto con el cine luego de sus independencias, en esos países este no se afianzó como forma cultural, manteniéndose los relatos orales, la poesía, la música o la danza como formas de transmisión cultural. Debe recordarse que Ruanda es un país con un 80% de población rural, siendo el medio de comunicación más importante la radio⁸; de hecho, Ruanda no poseía salas de cine previamente al genocidio⁹. De este modo, se pone de manifiesto que el canon y el archivo serán pensados desde Occidente para Occidente.

Cine y genocidio ruandés, el canon

El carácter occidental del archivo imprime una mirada particular, tanto un modo de ver el suceso como una configuración de los relatos y estilos de representación. Así, se podría conformar el canon con los siguientes títulos: el episodio de la serie documental *Frontline, Ghosts of Rwanda* (Greg Barker, 2004); el documental producido por el canal *History, Rwanda Do Scars Ever Fade?* (Paul Freedman, 2004); *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004); el documental *Shake Hands with the Devil: The Journey of Roméo Dallaire* (Peter Raymont, 2004) y su versión ficcionalizada *Shake Hands with the Devil* (Roger Spottiswoode, 2007); *Beyond the Gates/Shooting Dogs* (Michael Caton-Jones, 2005); *Un dimanche à Kigali* (Robert Favreau, 2006); *Sometimes in April* (Raoul Peck, 2005); y el documental *Earth Made of Glass* (Deborah Scranton, 2010).

⁷ Como señala Alberto Elena (1999, 152-153), las autoridades coloniales tampoco mostraron un interés en desarrollar iniciativas cinematográficas, estas compartían “el credo básico de que ‘en términos generales el africano no tiene madurez suficiente para el cine’”. Si bien en algunas colonias se exhibían películas, luego de la Segunda Guerra Mundial recién se comenzarán a producir “sencillos filmes educativos diseñados y concebidos para el público africano”.

⁸ Por eso la radio fue utilizada como medio para sembrar el odio y propagar los crímenes. Véase Des Forges (2007)

⁹ El cine adquirirá un lugar importante a partir de las diversas políticas de desarrollo implementadas por el Frente Patriótico Ruandés ya en el poder. Ello se materializará no solo en la apertura de salas, sino a partir de tres núcleos fundados por Eric Kabera en las vísperas del décimo aniversario: el *Rwanda Film Festival*, también conocido como Hillywood, en alusión a las colinas ruandesas y a Hollywood, inaugurado en el 2005, el *Rwanda Cinema Centre*, centro de producción cinematográfico-audiovisual y televisivo, y el *Rwanda Film Institute*, institución abocada a la enseñanza audiovisual.

Otra característica que podemos mencionar sobre el canon reside en su polo de producción: tanto las de ficción como los documentales han sido producidas o distribuidas desde estructuras *mainstream*: *Hotel Rwanda* por United Artist y Lions Gate, *Sometimes in April* por HBO, *Beyond the Gates* por la BBC Films, *Rwanda. Do Scars Ever Fade?* producido y emitido por el actualmente canal History y *Ghosts of Rwanda* por *Frontline*, serie documental producida y emitida por el canal estadounidense PBS.

Podemos apreciar que gran parte de los títulos fueron producidos con motivo del décimo aniversario del genocidio en 2004. Para esa fecha particular ya se encontraba disponible una cantidad importante de investigaciones académicas y el Tribunal Penal Internacional para Ruanda ya había efectuado sus primeras condenas por genocidio. A los diez años, Ruanda no solo entraba finalmente en el canon de los genocidios, sino que también ya estaban dadas las condiciones para ofrecer una posible “historia oficial”; de este modo, las obras del canon fueron configurando un imaginario oficial sobre el genocidio¹⁰. Debido a esta última característica, es que deseamos detenernos con mayor atención crítica en el canon. En los títulos que corresponden a este es que encontramos una “narración canónica” (Bordwell 1996, 157), un relato que se emparenta a la historia oficial ofrecida tanto por el Frente Patriótico Ruandés como al de muchos académicos e investigadores sobre el hecho, una narración que se presenta “transparente”, “invisible”, con una fuerte voluntad de representar la época del exterminio; en otras palabras, una narración que no ofrece multicausalidades —políticas y sociales— sino una única relación entre causa y efecto.

Si el canon se distingue por los relatos presentados, por los protagonistas y los temas abordados, uno de los tópicos recurrentes se concentra en la inacción de Occidente para detener el genocidio. En esta situación sobresale la figura, como héroe trágico, del General Roméo Dallaire, quien fuera el líder de la Misión de Asistencia de las Naciones Unidas para Ruanda (UNAMIR en sus siglas en inglés). Dallaire llegó al país africano en 1993 con el objetivo de monitorear los Acuerdos de Arusha, que dieron fin a la guerra civil iniciada en 1990, y la transición hacia una democracia pluralista que se desprendía de dichos Acuerdos. Pronto se dio cuenta de que lo que parecía una simple tarea no iba a resultar tan sencilla. Cuando un informante secreto, perteneciente a la *Interahamwe*, grupo

¹⁰ En los créditos finales de *Sometimes in April*, podemos apreciar un agradecimiento especial a Paul Kagame, presidente de Ruanda, y la colaboración, como asesores históricos, de Mahmood Mamdani y Philip Gourevich; ambos —el primero un académico ugandés; el segundo, un periodista estadounidense—, además de difundir lo acontecido en Ruanda, fueron entrevistados en varios documentales, ofreciendo una versión de los hechos según la visión del Frente Patriótico Ruandés. De hecho, se podría afirmar que el relato ofrecido por *Sometimes in April* se corresponde al del Frente.

paramilitar civil fundado en el marco de la guerra civil en 1991 por el MRDN (*Mouvement républicain national pour la démocratie et le développement*)¹¹, le hizo saber los planes del sector duro del gobierno a cambio de que la ONU le asegurara seguridad para él y su familia, Dallaire no dudó en consultar con sus superiores en Nueva York. La sorpresa del militar fue doble, no solo se le ordenó que no llevara adelante ninguna requisita, sino que debía informar al gobierno a este respecto; es decir, preguntar a los futuros genocidas si planeaban cometer un genocidio. El hoy conocido como el “Fax Dallaire”¹² resulta una verdadera profecía, los dichos allí denunciados se cumplieron tal cual el informante los había manifestado. El mandato de no intervención se intensificó una vez desatada la tragedia: la Misión estaba allí para monitorear y no para formar parte de una guerra. A Dallaire se lo instruyó para que sus subordinados ayudaran con las diversas evacuaciones —la partida de los blancos de Ruanda— como también que dejaran de custodiar diversos sitios, lo que permitió que las milicias tuvieran mayor facilidad para moverse y llevar adelante su propósito. Esto se vio intensificado cuando Agathe Uwilingiyimana, primera ministra designada a partir de los Acuerdos, fue asesinada junto a diez Boinas Azules belgas que custodiaban su vivienda. De este modo, Dallaire es un protagonista especial, ya que su figura —pero no su persona— es el símbolo del *bystander*; así, en 2004 publicó sus memorias bajo el título *Shake Hands with the Devil*. Con el mismo título el canadiense Peter Raymont lo siguió con su cámara a Ruanda con motivo del décimo aniversario; anclado en ese año, el documental explora en la memoria del militar canadiense, volviendo a los sitios donde había estado, reencontrándose con testigos del suceso, buscando, si se quiere, una redención. Sus memorias también sirvieron para el film estrenado en el 2007 con el mismo título; en él, un Dallaire abatido se encuentra en terapia, haciendo frente a sus traumas e intentos de suicidio, y recordando los sucesos de Ruanda. De este modo, a pesar de poseer una estructura interpenetrativa, este film puede ser pensado como retrospectivo¹³ ya que gran parte de su relato nos presenta diversos hechos significativos del genocidio desde la óptica del militar canadiense.

¹¹ El MRDN era el partido gobernante creado en 1975. El mismo fue fundado por Juvénal Habyarimana luego de triunfar en el golpe de estado de 1973 que lo llevaría a la presidencia; hasta los Acuerdos de Arusha se mantuvo como el único partido político permitido en Ruanda.

¹² Una copia del fax del 11 de enero de 1994 es reproducida en Adelman y Suhrke (2000).

¹³ Siguiendo a Madeleine Hron (2012), podemos establecer tres formas de configuración de los relatos: *películas retrospectivas*, aquellas que se enfocan en el genocidio en sí mismo y en su representación; *películas postgenocidio*, producciones que se concentran en los procesos de justicia, el retorno de algún asesino a su comunidad, o los nuevos lazos sociales suscitados como consecuencia de los crímenes; finalmente, Hron se refiere también a las películas *interpenetrativas*, títulos en los cuales se funde el pasado con el presente.

Estas dos películas no fueron las únicas basadas en libros. *Un dimanche à Kigali* también tuvo su génesis a partir de una obra literaria; en este caso fue la obra de ficción “basada en hechos reales” *Un dimanche à la piscine à Kigali* de Gil Courtemanche. La película no es producto de una *major* como las otras películas de ficción pero lo que hace que este film se integre al canon es, justamente, su procedencia literaria y la visión que esta despliega. Publicada originalmente en el año 2000, la novela de Courtemanche permaneció largo tiempo en las listas de los *best sellers* canadienses y obtuvo varios premios, al llegar a la pantalla ya era una obra reconocida en su país de origen. Tanto en la novela como en la película, la piscina a la que se hace referencia es la del *Hôtel des Mille Collines*, —el mismo hotel de *Hotel Rwanda*— en ella pasa sus días Bernard Valcourt, un periodista canadiense que se encuentra en Ruanda haciendo un documental sobre el SIDA. Narrada en forma interpenetrativa, la película relata la relación entre Valcourt y Gentile, una joven hutu que en el marco del genocidio es tomada como tutsi. Cuando la matanza se desata, Valcourt hará lo posible para rescatar a Gentile pero en una barricada el canadiense es golpeado y pierde el conocimiento impidiéndole rescatarla. Al volver meses después, Valcourt intentará recomponer los pasos de Gentile, encontrándola agonizando debido a las consecuencias de las violaciones sufridas. Respecto a esta película, podemos decir que es la única del canon que expresa con fuerza el trato recibido por las mujeres tutsis (o, incluso, las tomadas por tutsis): la violación sistemática fue una de las tácticas empleadas por los *génocidaires*¹⁴.

En el poder desde la finalización del genocidio en 1994, el gobierno del Frente Patriótico Ruandés (FPR), presidido por Paul Kagame¹⁵, en los últimos años comenzó a recibir duras críticas: ya

¹⁴ Como señala Bernard Bruneteau (2006, 333), la violación sistemática y a gran escala de 250.000 mujeres tutsis fue sin duda una de las principales contribuciones del caso ruandés al crimen de genocidio, en la medida en que el 70% de las mujeres violadas que “salvaron” su vida fueron infectadas voluntariamente por asesinos portadores del virus del HIV. Como miembro cercano al círculo presidencial y al sector duro del gobierno, la ministra de Familia y Promoción Femenina, Pauline Nyiramasuhuko, coordinó la violación sistemática de mujeres. No solo se liberó de los hospitales y de las prisiones a convictos enfermos de SIDA, sino que también se concibió la violación como una recompensa antes del asesinato; asimismo, esta se solía hacer públicamente con el objetivo de aumentar el impacto del terror y la humillación en la comunidad: la destrucción de la mujer no terminaba con la violación sino que la agonía se volvía lenta y prolongada. La violación por enfermos de SIDA fue parte la planificación del genocidio. Se pensaba que en el caso de sobrevivir su capacidad reproductora se destruiría; así, al aniquilar a las procreadoras se eternizaba la muerte. Pauline Nyiramasuhuko fue la primera mujer en la historia juzgada por genocidio en el Tribunal para Ruanda; dicho tribunal, además de reconocer la violación como un crimen de genocidio, la sentenció a cadena perpetua.

¹⁵ Nacido en Ruanda en 1957, dos años después su familia se exilió en Ruanda a causa de las revueltas anti tutsi de 1959. En 1979 se unió al Movimiento de Resistencia Nacional de Yoweri Museveni y luchó en la guerrilla ugandesa derrocando a Milton Obote. En 1985, junto a otros exiliados, Kagame funda el Frente Patriótico

sea por su proceder político como también por la manera autoritaria en que ha implementado cambios sociales (Straus y Waldorf 2011). Al momento, la mayor fuente presupuestaria de Ruanda son los donantes extranjeros¹⁶, y a pesar de las críticas y los intentos del Tribunal Internacional de juzgar los crímenes del FPR en el marco de la guerra civil, Ruanda quiere demostrarle al mundo que es un país en vías desarrollo, abierto a la economía de mercado y estable para invertir¹⁷. De este modo, *Earth Made of Glass* resulta ser una nueva vuelta de tuerca al relato oficial¹⁸; no solo porque da cuenta de una historia del genocidio, sino porque también esgrime un relato del presente. El docu-mental es un retrato de dos personalidades: una de ellas es Jean Pierre Sagahutu, sobreviviente del genocidio, quien busca el destino de los restos de su padre; el otro, es el propio Kagame. De este modo, a través de Sagahutu se expresan las diversas vías en que Ruanda ha tratado de reconciliarse socialmente, y por medio de Kagame, las vetas políticas e históricas. Se entrecruzan así la historia de un “hombre común” con la del presidente, expresando un gran apego por reconstruir el país y alcanzar la ansiada paz.

Las películas que integran el canon resultan ser las más citadas en trabajos académicos (Melvern 2004, Dauge-Roth 2010, Torchin 2012, Sarkar y Walker 2010, Landsberg 2013), creándose también un efecto de influencia y retroalimentación dentro del propio canon. Uno de los aspectos que podemos destacar de este grupo de películas es su notable esfuerzo para contextualizar el genocidio. Sin embargo, esta contextualización opera con cierta parcialidad: el contexto, a la vez que permite comprender qué sucedía en Occidente en 1994, oscurece respecto a la historia africana, el canon no presenta así qué sucedía ni la historia de aquel continente en esa década. El contexto emerge desde una perspectiva que permite a todo espectador occidental fechar el acontecimiento en su propia vida; así, nos enteramos de que Ruanda era un país que no resultaba “estratégico” para el *establishment* internacional, que luego de la intervención de Estados Unidos en Somalia la potencia no estaba dispuesta a enviar tropas a un país africano, que en Sudáfrica, el país más “blanco” de África, se estaban llevando a cabo elecciones a las cuales se presentaría Nelson Mandela, que Ruanda pertenecía a la Francofonía y, por lo tanto, belgas y franceses debían solucionar los problemas de sus ex colonias, que en abril de 1994 se suicidaba Kurt Cobain, el líder del grupo musical Nirvana y que el desarrollo periodístico de

Ruandés. Luego del genocidio, Kagame es designado vicepresidente y ministro de Defensa en el gobierno de transición; en el 2000 Pasteur Bizimungu, el presidente, fue depuesto y Kagame quedó al mando de la presidencia. En las elecciones de 2003 fue votado como presidente, siendo reelegido en 2010.

¹⁶ Al respecto, véase la crítica de Hayman (2011).

¹⁷ Al respecto, véase Crisafulli y Redmond (2012).

¹⁸ Dirigido por una directora experimentada en documentales de guerra, el documental obtuvo cierta repercusión en festivales, logrando transcendencia debido a su productor ejecutivo, la estrella de Hollywood Channing Tatum.

dicho suceso resultó más importante que el genocidio. En el canon, entonces, puede apreciarse una perspectiva Occidental y blanca, el canon se dirige a ese espectador. Como contrapartida, en el canon, Occidente aparece como uno de los ejes centrales-narrativos del genocidio a partir de su inacción: le correspondía a este “hacer algo”, salvar a dicho país y a todo el continente. ¿Acaso Valcourt, el periodista blanco de *Un dimanche à Kigali*, al intentar salvar a Gentile no intenta salvar a toda Ruanda? En el canon también encontramos lecciones para el espectador, sobre todo al momento de explicitar la diferencia entre hutus y tutsis, como sucede en *Hotel Rwanda*, *Beyond the gates*, o *Sometimes in April*. De hecho, en este último título se produce una escena que prueba el desconocimiento de los periodistas al tratar el tema: al momento de llevar adelante una conferencia de prensa la secretaria Prudence Bushnell, del Departamento de Estado de los Estados Unidos, un periodista pregunta por los “tutus” y los “hutsis”, para luego repreguntar “quiénes son los buenos”.

A partir de lo expuesto, y siguiendo a autores que pensaron el colonialismo desde la cultura (Shohat y Stam 2002, Stam y Spence 1985, Said 1996) se podría afirmar que el cine canónico posee ciertas características del cine colonial. Shohat y Stam (2002: 212-213), por ejemplo, señalan que una de las peculiaridades del cine colonial radica en la aparición de un personaje europeo o euroamericano que hace de “puente” o enlace, con mayor o menor simpatía, con las otras culturas retratadas. Estos personajes heredan el papel del intermediario tradicionalmente asignado al viajero colonial y más tarde al antropólogo: el papel del que “presenta un informe de lo que pasa ahí afuera”. El personaje mediador inicia al espectador en unas comunidades alterizadas; se insinúa así que las minorías son incapaces de hablar por sí mismas, no merecen el estrellato ni en las películas ni en la vida política y necesitan a un intermediario en la lucha por la emancipación. Este tropo resulta evidente en el canon, como en *Un dimanche à Kigali*, pero también en documentales que no necesariamente forman parte de él como *Triage. Dr. James Orbinski's Humanitarian Dilemma* (Patrick Reed, 2007)¹⁹ y *Rising from Ashes* (T.C. Johnstone, 2012). En ellas el blanco se encuentra en el epicentro narrativo de cada film. En la primera se sigue al ex presidente de la organización *Médecins Sans Frontières* (Médicos sin fronteras) en su vuelta a los diferentes países africanos donde intervino su organización, entre ellos Ruanda durante el genocidio. Si bien el protagonista es Orbinski, este funciona como puente del dolor africano. El segundo título se presenta como una historia de reconciliación y desarrolla la forma en que un país se levanta de sus cenizas a través del deporte. Este documental sigue al equipo nacional de ciclismo de Ruanda en diversas competiciones por África

¹⁹ Este documental fue producido por Peter Raymont, director del documental sobre Dallaire.

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



Figure 1: *Beyond the Gates* (2005) | © Twentieth Century Fox

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

silencia la voz de miles de sobrevivientes que han escrito sobre lo acontecido; como si solo Occidente fuera capaz de reflexionar sobre ello.



Figure 2: *Hotel Rwanda* (2004) | © United Artists

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

Al concentrarse en describir cómo fueron las matanzas, cómo fue el exterminio, el canon configura un imaginario respecto a la tarea asesina. A diferencia del genocidio judío, el ruandés fue llevado a cabo abierta y públicamente, a plena luz del día, sin ocultar absolutamente nada a la sociedad ruandesa y a los pocos observadores extranjeros. Al contrario, la visualización de los cuerpos era parte de la estrategia de difusión de terror; los cuerpos eran arrojados a los lagos y a los ríos para que volvieran a Etiopía, el

lugar de donde, en el imaginario extremista, provenían los tutsis²⁰. En consonancia, existe numeroso material audiovisual registrado antes, durante y después del genocidio; si bien los cuerpos a la vera del camino y las pilas de cadáveres en iglesias u otros lugares de concentración fueron registrados al finalizar el genocidio, subsisten numerosas imágenes de los bloqueos, de la formación de las milicias y evacuaciones realizadas por la prensa internacional. Asimismo, se cuenta con imágenes registradas por algunos soldados de la ONU, que fueron empleadas como archivo en la serie *Chronicle of a Genocide Foretold* (Daniele Lacourse e Yvan Patry, 1996), y con el registro de una matanza en uno de los bloqueos tomada por Nick Hughes²¹.

El exterminio fue llevado a cabo por las milicias, la guardia presidencial (sobre todo para el asesinato de opositores políticos) y contó, a través de una fuerte coacción, de un altísimo grado de participación civil. De este modo, vecinos asesinaron vecinos, familiares asesinaron a integrantes de su familia. Asimismo, el exterminio, tanto víctimas como victimarios, no distinguió entre hombres, mujeres y niños. Dado que se había difundido la idea de que los tutsis no valían ni una bala, los asesinatos se llevaron a cabo con una impactante crueldad mediante el uso de machetes (*pangas*), palos, cadenas, etc. Se aplicó, a su vez, una forma de asesinato tradicional en el país: primero se atacaba a la víctima por los talones, con el objetivo de inmovilizarla, para luego matarla a garrotazos. Los cuerpos, luego, eran dejados en los caminos. Desde el punto de vista de la planificación, el genocidio contó con un alto grado de organización. Primero, y sobre todo, es preciso mencionar que se importaron de China una gran cantidad de machetes para que cada persona tuviera su respectiva arma, y las milicias fueron entrenadas con tiempo. Si bien en las películas canónicas se muestra a las milicias en estado de ebriedad, lo cierto es que, como testimoniaron algunos *génocidaires*, eso se debió a la forma que encontraron para mitigar el peso del “trabajo” (Hatzfeld 2004). Como parte de la estrategia asesina, la RTML emitía nombres y lugares donde se encontraban víctimas para que las milicias y civiles fueran a cumplir “con su tarea”. Es importante, también, recordar que Ruanda poseía en aquel momento una altísima tasa de desocupados (sobre todo entre los jóvenes), de analfabetismo, pobreza y desnutrición. Por otro lado, previo al inicio del genocidio se repartieron listas, tal como se ve en la mayoría de las películas del canon, con nombre, apellido y dirección, de personas que debían ser asesinadas. Las listas fueron repartidas por ministros y, sobre todo, por los prefectos de cada

²⁰ Cuando la iglesia introdujo los mitos bíblicos y las relaciones sociales se racializaron, los nacionalistas hutus establecieron que los tutsis eran descendientes de Cam, hijo de Noé, y que por lo tanto debían ser devueltos a Etiopía, país de origen de esa supuesta raza.

²¹ Esas imágenes, conocidas como “prueba 467”, luego fueron empleadas como prueba por el Tribunal Internacional, véase Hughes (2007).

prefectura: las diversas estructuras de gobierno organizaron y dieron luz verde a los crímenes²². Como señalan algunos autores (Périès y Servenay 2011), para organizar el genocidio, el gobierno ruandés, y sobre todo su ejército, había aprendido la lección de la guerra de contrainsurgencia enseñada por sus maestros franceses.

En su estudio sobre la representación de masacres y genocidios José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski (2014) señalan que una de las fórmulas de representación, es la “fórmula cinegética”; de este modo, la cacería ha sido utilizada como una fórmula para la representación de masacres humanas desde la Antigüedad clásica. Según los autores, en ella se distinguen dos cuestiones: el empleo de imágenes de cacería y la “alusión al padecer devastador de los hombres mediante referencias al sufrimiento animal” (2014: 53). Las películas del canon, sobre todo aquellas que buscan representar el exterminio en su materialidad, ha adoptado esa fórmula: la *Interahamwe* fue representada “cazando” tutsis organizada en grupos. Ahora bien, la particularidad con la que es representada — en *Beyond the Gates*, incluso, se apela a una cámara en mano y al zoom, más próximo al documental del *direct cinema*— parecería asimilar al cazador con la bestia logrando así una suerte de doble barbarismo. Si la víctima es el animal a cazar, en las películas del canon vemos a los cazadores representados como hordas que se arrojan sobre sus presas a rapiñarlas, primando así una violencia barbárica y primitiva alejada de toda racionalidad; alejada, si se quiere, de toda racionalidad occidental.

Uno de los rasgos particulares de las ficciones canónicas es su declaración, al iniciar cada película, de “basado en hechos reales”. Como sugiere Dauge-Roth (2010, 176), en ocasiones estas inspiraciones factuales suelen interpretar los hechos en forma, quizá, demasiado “libre”, otorgándole roles a protagonistas que no cumplieron dichas funciones; siguiendo a Linda Melvern, el autor afirma que el lugar protagónico dado al cura y a la BBC en *Beyond the gates* no hace sino falsificar la historia, cayendo en una “trampa retórica”²³. En esa dirección, un párrafo aparte debe ser dedicado a

²² Butare resultó ser un caso excepcional. Esta ciudad, considerada la capital intelectual de Ruanda, era gobernada por el único prefecto tutsi, Jean-Baptiste Habyarimana (ninguna relación con el presidente asesinado), quien logró mantener la calma durante los primeros días del genocidio. Muchos tutsis fueron hasta esa ciudad en busca de refugio. Sin embargo, el foco de resistencia fue vencido cuando las milicias fueron enviadas en helicóptero a dicha ciudad; una vez allí, asesinaron al prefecto y a toda la población tutsi. Véase Prunier (1995, 243-245).

²³ Uno de los ejes de la polémica se concentra en la figura del padre Christopher. Este cura ficticio lleva a colocar a la Iglesia en un lugar simbólico de primacía; sin embargo, los errores señalados en torno a ello es que la Iglesia fue uno de los artífices de la separación racial en la década de 1930, dándole la espalda a los tutsis durante el genocidio —de hecho varios curas violaron a mujeres tutsis y permitieron que las masacres se llevaran a cabo dentro de las iglesias—. Como recuerda Melvern, con excepción de la Cruz Roja Internacional, todos los blancos habían sido evacuados en abril de 1994.

Hotel Rwanda, quizá la película canónica por excelencia.

No quisiéramos extendernos en demasía, pero esta película presenta una serie de paradojas particulares al momento de pensar la representación del genocidio ruandés. Así como la miniserie *Holocaust* (Marvin Chomsky, 1979) o *Schindler's list* (Steven Spielberg, 1993), pusieron de manifiesto “cómo un producto plenamente inserto en las lógicas estéticas, de producción y distribución de la industria [cultural], puede ser estimulador de procesos y dinámicas sociales insospechadas” (Baer 2006, 122), lo mismo aconteció con *Hotel Rwanda*. Nominada al Oscar en tres rubros (actor principal, actriz secundaria y guión original), la película dio una notable visibilidad al genocidio, representándolo en tres polos: la inacción de Occidente, la búsqueda de refugio en el *Hôtel des Mille Collines*, y la acción de un hombre, Paul Rusesabagina, gerente a cargo de ese hotel, que logró salvar a 1200 personas. Quizá el éxito de la película se deba no solo a su sensibilidad estética, sino a resaltar que un solo hombre puede hacer la diferencia, que un hombre común puede volverse un héroe²⁴. Aprovechando ese impulso, la película inició una serie de campañas de recolección de fondos con ONGs (*Amnesty International*, por ejemplo) o bien creando el *Fund for Rwanda* a partir de un porcentaje de lo recaudado²⁵; asimismo, se editó un *companion book* (George y Pearson 2005) con el guión original, ensayos y entrevistas para ser empleado como material educativo, resultando sugerente su título: *Hotel Rwanda, Bringing the True Story of an African Hero to Film*. Así, el film logró que el genocidio ruandés dejara de ser un objeto de estudio académico y que, diez años después, el mundo se entere de lo que allí sucedió y actúe en consecuencia para que nunca más un hecho así se repita: *Hotel Rwanda* logró concienciar a Occidente²⁶.

A pesar de la repercusión que obtuvo, la película no está exenta de polémicas, polémicas incluso que llevan a discutir una vez más la relación entre cine e historia. La primera objeción que se le hace es que no fue filmada en suelo ruandés: gran parte del metraje fue filmado en Sudáfrica. Asimismo, el único que actuó como consultor histórico fue el propio Paul Rusesabagina, dando en consecuencia una versión reducida de los hechos; con todo, las críticas más furibundas parten de los propios sobrevivientes del Hotel. En varias investigaciones relacionadas con la adaptación a la pantalla (Ndahiro y Rutazibwa 2008, Kayihura y Zukus 2014) se señala que Rusesabagina no solo no salvó a nadie, sino que desde su

²⁴ De hecho, la autobiografía de Rusesabagina, editada luego del éxito del film, se titula *Un hombre común*.

²⁵ Asimismo, el propio Rusesabagina ha creado la polémica *Hotel Rwanda Rusesabagina Foundation*. Véase más abajo.

²⁶ Ello repercutió en películas posteriores: el documental sobre el genocidio en Darfur realizado en 2007 por Ted Braun, *Darfur Now*, originalmente iba a ser titulado “Hotel Darfur”. Asimismo, una de las figuras que participa es Don Cheadle, el actor que interpretó a Rusesabagina en *Hotel Rwanda*.

llegada al Hotel luego de la evacuación de todos los blancos —él en verdad actuaba como gerente en el *Des Diplomates*, otro hotel de la empresa belga Sabena—, la situación de los refugiados se complicó: cortó las líneas de teléfono de las habitaciones dejando activa solamente la de su oficina, cobraba por la comida y alojamiento a los refugiados, y, sobre todo, mantenía un estrecho contacto con el gobierno provisorio, es decir, quienes estaban llevando a cabo el genocidio. Según los testimonios de los sobrevivientes, los “héroes” fueron aquellos que organizaron el Comité de Crisis dentro del hotel tratando de burlar los impedimentos de Rusesabagina —como hacer llamadas al exterior para contactar a gobiernos y empresarios— y los soldados de UNAMIR allí apostados²⁷. Los sobrevivientes también acusan a Rusesabagina de haber pertenecido previamente al Hutu Power²⁸ y emplear, actualmente, el fondo de donaciones para apoyar a las *Forces démocratiques de libération du Rwanda* (Fuerzas Democráticas para la Liberación de Ruanda), formada por refugiados hutus en el Congo que participaron en el genocidio ya sea en el ejército o en la *Interahamwe*. Además, las críticas desestiman algunas situaciones de la película, como por ejemplo aquella escena en la que Rusesabagina convence al general Augustin Bizimungu, uno de los ideólogos del genocidio, de salvar a algunos tutsis argumentando que se asemejaría a pedir por la vida de varios judíos ante Adolf Hitler o Heinrich Himmler. Critican también la forma en que está representada la relación entre Rusesabagina y Georges Rutaganda, líder de la *Interahamwe*, con el cual Paul hace negocios; si bien la película representa su vínculo como una simple relación comercial, el film no da cuenta de que la relación era mucho más cercana, tal es así que Rutaganda pidió que Rusesabagina actuara como testigo a su favor en el juicio contra él en el Tribunal Internacional. En pocas palabras, los sobrevivientes acusan a Rusesabagina de haber hecho negocios y enriquecerse durante el genocidio a costa de los refugiados. La posición canónica alcanzada por *Hotel Rwanda* la podemos advertir, finalmente, con un gesto particular: en el 2011, Rusesabagina fue condecorado con el *Lantos Human Rights prize*, un premio otorgado por la *Lantos Foundation for Human Rights and Justice* a aquellos luchadores contra la violencia y la violación de los derechos humanos; en una fuerte crítica hacia ello, la periodista Linda Melvern afirmó que al que se premió fue al Rusesabagina del film y no al de carne y hueso²⁹.

²⁷ De hecho, Dallaire no permitió que su nombre fuera utilizado; por eso encontramos a su figura bajo el nombre de “Coronel Olivier”, interpretado por Nick Nolte.

²⁸ Bajo la noción Hutu Power se cobijaban los sectores hutus más extremistas: el *Akazu* —el círculo más próximo del presidente Habyarimana y su esposa—, y los partidos *Coalition pour la Défense de la République* y el gobernante *Mouvement républicain national pour la démocratie et le développement*

²⁹ Véase <http://www.theguardian.com/commentisfree/2011/nov/17/hotel-rwanda-hollywood-ending> [fecha de consulta 20/11/14]

Cine y genocidio ruandés, el archivo

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

El archivo se caracteriza por no ofrecer una lección de historia al espectador, si bien en algunas de ellas, como en *100 Days* —la primera ficción sobre el genocidio— se inicia brindando información contextual, el espectador al que se dirigen estas películas presupone cierto conocimiento de su parte sobre el tema. *Le jour où Dieu est parti en voyage* o *Munyurangabo* se inicia en la antesala del genocidio (con los blancos huyendo, y dejando a los ruandeses librados a su suerte), y con el genocidio ya finalizado, respectivamente. En ambas, se le solicita, en cierto sentido, un trabajo activo al espectador y no es tomado como un mero receptor de información. Por otro lado, en las películas de Aghion, una voz en off abre la trilogía para dar cuenta del marco histórico en el que se desarrollan las *gacacas*³⁰ para luego

³⁰ Las cortes *gacaca* (se pronuncia “gachacha”) tienen su origen en el sistema comunitario de justicia ruandés. Si bien era empleado en temas puntuales, se instauraron como forma de administrar justicia a los crímenes perpetrados durante el genocidio, esta opción, en cierto sentido pragmática, fue tomada por el gobierno ya que debido a la gran cantidad de acusados las cárceles se encontraban

retirarse y dejar a la cámara como una espectadora de los procesos judiciales.

Entonces, uno de los focos de atención del archivo claramente son los procesos judiciales. Si bien en *Los 100 días que no conmovieron al mundo* se relata la experiencia de la jueza argentina Inés Weinberg de Roca como miembro del Tribunal Internacional, no es esa justicia la que parece interesar específicamente al archivo. Aunque en *Sometimes in April* se ven las diversas formas de justicia posgenocidio, el archivo parecería concentrarse en las *gacacas*. Aghion se apostó en la de la comunidad de Gafumba para registrar en varios tiempos el funcionamiento del proceso, la vuelta a casa de un *génocidaire* y sus efectos tanto en la comunidad como en la familia damnificada. Muestra, a su vez, la necesaria y a la vez dificultosa reconciliación entre vecinos³¹; asimismo, la tercera parte de la trilogía se focaliza en algunos inconvenientes de las *gacacas*: ¿qué hacer cuando uno de los acusados se fuga?, ¿la justicia comunitaria se encuentra exenta de corrupción? Al mismo tiempo en que Aghion crea un documento sobre los procesos judiciales, también se desprende de los testimonios en la corte detalles y características más puntuales del genocidio y de sus consecuencias. Aunque *In the Tall Grass* también se concentra en una corte *gacaca*, su estética, a diferencia del ascetismo de las de Aghion, se asemeja más a la de un *reality-show*. Sin embargo, ambas producciones comparten otra característica fundamental: el lugar de la mujer. Estas, viudas, cuyos hijos han sido también asesinados, resultan ser el motor de la justicia, las que reclaman ir hasta las últimas consecuencias para saber dónde fueron enterrados los cuerpos de sus seres queridos.

Lo recién mencionado nos posibilita pensar otro rasgo particular del archivo: a diferencia del canon, en él podemos apreciar un primor-dial protagonismo de las mujeres. En las de ficción, las mujeres no ocupan un lugar secundario o de cuidado por parte del blanco, sino que su lugar de víctima se encuentra más explicitado, como en *100 Days* o en *Le jour où Dieu...* En esta última acompañamos a una mujer tutsi tratando de sobrevivir al genocidio escondida entre los bosques y pantanos. Algunas de las historias de *Kinyarwanda*, que nos presenta varias entrecruzadas con el objetivo de recrear el genocidio, son prota-gonizadas por mujeres siendo una de ellas la de la “Teniente Rose”, en clara alusión a Rose Kabuye,

saturadas. Estos tribunales funcionaron desde 2001 hasta junio de 2012 y en cerca de 11.000 de estos fueron juzgados poco más de un millón de genocidas (de casi 2 millones de acusados). La particularidad del genocidio ruandés (a diferencia de tantos otros) es que en las *gacaca* fueron juzgados no solo oficiales, sino también gente del común, acusada de delitos de genocidio. Para más detalles, véase Clark (2010).

³¹ La secuencia en la cual los vecinos, con el *génocidaire* perdonado, toman cerveza de banana es muy sugerente. La toma de cerveza suele ser un ritual en donde los vecinos comparten la botella y la pajilla entre sí; en la mencionada escena se puede apreciar cierta tensión y, a la vez, resignación entre las partes.

militar que participó en la guerra civil en el bando del FPR y llegó a ser alcalde de Kigali, entre otros cargos gubernamentales³². En los documentales, además de los recién mencionados, se resalta su lucha por la búsqueda de justicia como también su activo rol, como sobrevivientes, en sus trabajos de memoria: la ruandesa *Keepers of Memory* se concentra en los hombres y mujeres que resguardan los sitios de memoria a lo largo y ancho de Ruanda, en ella no solo testimonian sobre el pasado sino que también nos muestran su compromiso activo con la memoria³³.

Las películas que conforman el archivo se muestran asimismo sensibles a las consecuencias del posgenocidio. *Munyurangabo* quizá sea una de las más sugerentes ya que plantea cómo la sociedad ruandesa se encuentra atravesada por la venganza y la reconciliación. Munyurangabo, el joven protagonista del film, desea vengar a su familia muerta matando al asesino, para tal fin emprende un viaje de Kigali hacia la “Ruanda profunda”, a la Ruanda rural³⁴, junto a su amigo Sangwa con el objetivo de quitarle la vida al asesino con un machete. Al detenerse en la comunidad originaria de Sangwa, él se reencuentra con su familia. A través de ella vemos que los odios aún no han sido aplacados y los dos amigos deberán luchar contra ello. Finalmente, cuando Munyurangabo encuentre a su presa, agonizando a causa del SIDA, el joven, en vez de matarlo, se apiadará de él y le llevará agua. Si bien no es un final feliz, el film deja un final abierto y con varios interrogantes: ¿la justicia es para todos?, ¿qué hacer si no llega la justicia?, ¿es posible, finalmente, la reconciliación? Filmada como un documental de observación, con tomas extensas y con una lenta cadencia, una de las secuencias más atractivas resulta aquella en la que Edouard Uwayo, un poeta ruandés, recita el poema que presentará en la próxima ceremonia por el “Día de la Liberación”³⁵.

³² Kabuye protagonizó un resonado caso internacional: en el 2008 fue arrestada en Frankfurt, Alemania, por orden del juez francés Jean-Louis Bruguière. Se la acusaba de crímenes de guerra y por haber participado en el atentado contra el presidente Habyarimana. Tras tensas negociaciones entre Ruanda y Francia, fue liberada en el 2009. El mencionado documental *Earth Made of Glass* hace eco de este acontecimiento, véase también <http://www.spiegel.de/international/world/kigali-v-paris-shedding-light-on-the-rwandan-genocide-a-590967.html> [fecha de consulta 20/11/14]

³³ Al cerrar el presente escrito, encontramos una producción belga *Rwanda, la vie après - Paroles de mères* (Benoît Dervaux y André Versaille, 2014) donde se nos presenta el testimonio de seis mujeres provenientes de la “Ruanda profunda”. Violadas durante el genocidio, el documental relata sus odiseas: la violación, el embarazo, el parto, el deambular sin hogar con hijos no deseados. Veinte años después, las mujeres testimonian junto a sus hijos convertidos en adultos jóvenes.

³⁴ Una de las escenas más sugerentes para comprender el modo de vida en la Ruanda rural es la de la extracción de agua; en esa escena vemos cómo Munyurangabo espera su turno para cargar sus bidones con agua proveniente de un pequeño hilo.

³⁵ El FPR ha instruido que el 4 de julio, día de la finalización del genocidio y de la guerra civil, sea recordado y celebrado como el Día de la Liberación.



Figure 3: *Munyurangabo* (2007) | © Film Movement



Figure 4: *Matière grise* (2003) | © The Global Film Initiative

En forma similar, *Matière Grise* expone algunos de los traumas generados por el genocidio; en ese título, que se despliega como una película dentro de una película, un joven ruandés quiere hacer un film sobre el genocidio pero las autoridades le rechazan el proyecto argumentando que nadie quiere ver una película sobre ello. A pesar de la negativa, la película rechazada se apropia de la pantalla solamente para nosotros, los espectadores. El film que Balthazar desea realizar lleva como título “El ciclo de la cucaracha”³⁶: a partir de la relación entre dos hermanos y un alienado encerrado en un hospicio se expone el horror y la locura a la que fue sumergida Ruanda. Así, *Matière Grise* ofrece una inmersión a la violencia genocida sin apelar a la recreación ni a la exhibición de cadáveres. Quizá la sensibilidad particular que posee *Matière Grise* se deba no solo a que es una de las pocas películas de ficción de origen ruandés

³⁶ Como forma despectiva, el Power Hutu denominaba a los tutsis como cucarachas.

sobre el genocidio sino por sus planteamientos acerca de los traumas del genocidio en la sociedad. Junto a *Keepers of Memory*, *Behind This Convent*, *The Rwandan Night* e *Iseta: Behind the Roadblock* son de las pocas, aunque no las únicas, películas de esa procedencia. En todas ellas se le otorga un protagonismo sustancial a los sobrevivientes, ya sea como testimoniantes o como actores principales³⁷, y para los directores, como en el caso de Ndaharo, realizador de *Behind This Convent*, resulta también un trabajo de catarsis³⁸.

Finalmente, una característica del archivo es que puede ofrecernos otra versión de la historia, ello puede ser visto en *100 Days* y en *Opération Turquoise*. En la primera, se denuncia abiertamente cómo la iglesia ruandesa participó y fue instruida, ya sea por medio de curas europeos o locales, en el genocidio, cómo la orden de exterminio fue dada desde “arriba” y cómo, en una determinada comunidad, se organizaron los crímenes. La denuncia se acentúa en la figura de un cura que captura a una tutsi y abusa sexualmente de ella. La segunda, por su parte, denuncia la participación francesa a través de la operación que le da título. Lejos de haber sido una operación humanitaria, el operativo funcionó para rescatar a hutus allegados al poder y al gobierno provisional. La película de Tasma, a su vez, ofrece una visión del FPR alejada de las del canon: al encontrarse con *génocidaires* los mismos son asesinados sin proceso alguno, asimismo los refugiados tutsis que eran encontrados en el avance del FPR eran sumados a sus propias filas³⁹.

Así, el archivo no presenta necesariamente una “contrahistoria”, sino que ilumina zonas, expande el espectro que ha quedado fuera del canon, son producciones más modestas contras cadencias y ritmos narrativos, que exploran, por sobre todas las cosas, las consecuencias sociales del genocidio. Este suceso no queda “congelado” en 1994 sino que es presentado como contemporáneo, con consecuencias precisas a largo tiempo, dándonos a entender que un genocidio no culmina con el exterminio de los cuerpos.

A modo de cierre

El presente escrito tuvo como fin examinar en forma general el archivo audiovisual sobre el genocidio ruandés con el objetivo de pensar no solo cómo este fue representado sino también qué narraciones, qué imágenes, qué de lo “decible”, se ha constituido

³⁷ De hecho, los dos jóvenes protagonistas de *Munyurangabo* son sobrevivientes, siendo niños sus padres fueron asesinados durante el genocidio.

³⁸ En su segundo documental, *The Rwandan Night*, Ndaharo nos ofrece el testimonio de Fidele Sakindi, el sobreviviente más viejo de Ruanda; a lo largo de su vida, sobre todo a partir de 1959, ha sido testigo del hostigamiento y asesinato de los tutsis. El documental se complementa con testimonios de otros sobrevivientes como también de académicos especialistas en el genocidio.

³⁹ Para la participación francesa en el genocidio véase Wallis (2014).

como parte de la memoria cultural sobre el hecho. Así, para pensar este tipo de memoria, resulta imprescindible explorar el trabajo que ha hecho el cine sobre ello. Examinar un archivo puede resultar una tarea ardua; por eso, la distinción canon/archivo pensada por Aleida Assmann nos permitió adentrarnos en las formas activas y pasivas de recuerdo; a pesar de dicha distinción, no debe pasar por alto que todo archivo puede volverse canon y viceversa.

La gran cantidad de películas, realizadas en un lapso relativamente breve, nos ayuda a pensar que este crimen ya no pertenece solamente a Ruanda sino también a la comunidad internacional. Quizá, el camino de la invisibilidad al reconocimiento fue alcanzado cuando el genocidio ruandés quedó institucionalizado no solo por los *Genocide Studies* sino también cuando, a partir del 2013, testimonios de sobrevivientes se sumaron al archivo de la *USC Shoah Foundation Institute for Visual History and Education*⁴⁰, la otrora *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* creada por Steven Spielberg un año después de estrenar *Schindler's list*⁴¹. Si bien la exhibición de testimonios de sobrevivientes no es exclusiva de dicha institución —otras como *Voices of Rwanda* o el *Kigali Memorial Centre*, también ofrecen testimonios online y en salas de consulta—, la Shoah Foundation se caracteriza por poseer en su colección no solo los testimonios de sobrevivientes de la Shoá recogidos por todo el mundo sino también, a partir del trabajo junto a otras instituciones, de testimonios de sobrevivientes del genocidio armenio, camboyano y del ruandés. En ese sentido, la *Shoah Foundation* no solo se ha alzado como el corazón del testimonio audiovisual sino que también ha configurado un canon del genocidio.

El cine le ha dado al genocidio un peso “factual”, revelando aspectos del suceso que contribuyen tanto a su reconocimiento como a una concienciación; sin el cine, quizá, Ruanda hubiera permanecido como un caso más para el estudio académico. El archivo nos ha permitido *imaginar* el hecho, ha alumbrado zonas “decibles”, ha funcionado como herramienta para que un abultado y complejo número, “800.000 víctimas”, no sea una incógnita para el mundo. Así, el cine sobre Ruanda nos abre preguntas no solo sobre la representación del genocidio sino también sobre la representación de la Otriedad.

A partir del archivo sobre Ruanda pudimos apreciar de qué manera el cine, a la vez que se apropia de tópicos académicos, también los establece, creando y asistiendo en la construcción de una memoria sobre el hecho⁴². Dado que lo que sabemos sobre el mundo

⁴⁰ Al respecto, véase el sugerente estudio sobre dicha Fundación realizado por Alejandro Baer (2005)

⁴¹ Es decir, en 1994, año en el que acontece el genocidio ruandés

⁴² Resulta importante señalar que a diferencia del 2004, en el 2014, en que se cumplieron 20 años del genocidio, casi no ha habido películas sobre el suceso. Si bien esto merece otra indagación, lo cierto es que hemos podido rastrear tres

social lo advertimos a través de los medios de comunicación, entre el cine y el campo académico se ha creado un diálogo, un puente, generando así un acervo social de conocimiento sobre este genocidio. No sabemos cuántas películas se seguirán produciendo, el archivo no ha sido clausurado, sino que se encuentra abierto; solo el tiempo, regulador del archivo, dirá lo que vendrá.

BIBLIOGRAFÍA

- Adelman, Howard y Astri Suhrke, eds. 2000. *The Path of a Genocide. The Rwanda Crisis from Uganda to Zaire*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Assmann, Aleida. 2010. "Canon and Archive." En *A Companion to Cultural Memory Studies*, ed. Astrid Erll y Ansgar Nünning, 97-107. Berlin: De Gruyter.
- . 2011. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. New York: Cambridge University Press.
- Baer, Alejandro. 2005. *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: Siglo XXI/CIS.
- . 2006. *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Bloom, Harold. 2005. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- Bordwell, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bruneteau, Bernard. 2006. *El siglo de los genocidios*. Madrid: Alianza.

títulos: uno que podría ser sumado al canon; el otro, una producción que lo desafía; y un tercero destinado al archivo. *Intore* realizada por Eric Kabera, se posiciona como "la película oficial" ruandesa por los 20 años; a partir de las danzas tradicionales, Kabera presenta diferentes historias de sobrevivientes con el objetivo de brindar esperanza y mostrar cómo el país se sobrepuso a la tragedia. La otra es *Rwanda: The Untold Story*, producida por la BBC; en ella se recogen voces críticas contra el gobierno del FPR, acusándolo de autoritario y dictatorial, y revisa su accionar durante el genocidio —incluso se lo acusa de matar a opositores políticos como también del atentado contra Habyarimana. Si bien el documental generó una gran polémica, la línea editorial del mismo se encuentra en consonancia con las investigaciones críticas que en los últimos años se han ido desarrollando en el campo académico: desde el lugar de los hutus en las ceremonias por el genocidio (Burnet 2009) hasta críticas más amplias respecto a las políticas y medidas llevadas adelante por el FPR o la participación de Ruanda en las dos guerras del Congo (Straus y Waldorf 2011). Con respecto a la polémica por el documental de la BBC, véase http://www.huffingtonpost.com/yaalengingemi/controversy-over-bbcs-rwa_b_6063322.html [fecha de consulta 20/11/14]. La tercera, como lo señalamos en la nota 32, es *Rwanda, la vie après - Paroles de mères*.

- Burnet, Jennie E. 2009. "Whose Genocide? Whose Truth? Representations of Victim and Perpetrator in Rwanda." En *Genocide. Truth, Memory, and Representation*, ed. Alexander Laban Hinton y Kevin Lewis O'Neill, 80-110. Durham: Duke University Press.
- Burucúa, José Emilio, y Nicolás Kwiatkowski. 2014. "Cómo sucedieron estas cosas". *Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Clark, Phil. 2010. *The Gacaca Courts, Post-Genocide Justice and Reconciliation in Rwanda. Justice without Lawyers* New York: Cambridge University Press.
- Crisafulli, Patricia, y Andrea Redmond. 2012. *Rwanda, Inc.: How a Devastated Nation Became an Economic Model for the Developing World*. New York: Palgrave Macmillan.
- Dauge-Roth, Alexandre. 2010. *Writing and Filming the Genocide of the Tutsis in Rwanda: Dismembering and Remembering Traumatic History*. Lanham: Lexington Books.
- Des Forges, Alison. 1999. *Leave None to Tell the Story: Genocide in Rwanda*. New York: Human Rights Watch.
- . 2007. "Call to Genocide: Radio in Rwanda, 1994." En *The Media and the Rwanda Genocide*, ed. Allan Thompson, 41-54. London: Pluto Press.
- Elena, Alberto. 1999. *Los cines periféricos. África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Eltringham, Nigel. 2004. *Accounting for horror. Post-Genocide Debates in Rwanda*. London: Pluto Press.
- Foucault, Michel. 2002. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina.
- George, Terry, y Keir Pearson. 2005. *Hotel Rwanda: bringing the true story of an African hero to film*. New York: Newmarket Press.
- Gourevitch, Philip. 1998. *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families*. New York: Picador.
- Hatzfeld, Jean. 2004. *Una temporada de machetes*. Barcelona: Anagrama.
- Hayman, Rachel. 2011. "Funding Fraud? Donors and Democracy in Rwanda." En *Remaking Rwanda. State Building and Human Rights after Mass Violence*, ed. Scott Straus y Lars Waldorf, 118-131. Madison: University of Wisconsin Press.
- Hron, Madelaine. 2012. "Genres of 'Yet An Other Genocide': Cinematic Representations of Rwanda." En *Film & Genocide*, ed. Kristi Wilson y Tomás Crowder-Taraborrelli, 133-153. Madison: The University of Wisconsin Press.

- Hughes, Nick. 2007. "Exhibit 467: Genocide Through a Camera Lens." En *The Media and the Rwanda Genocide*, ed. Allan Thompson, 231-234. London: Pluto Press.
- Huysen, Andreas. 2001. *En busca del futuro perdido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kayihura, Edouard, y Kerry Zukus. 2014. *Inside Hotel Rwanda. The surprising true story... and why it matters today*. Dallas: Benbella Books.
- Landsberg, Alison. 2004. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- . 2013. "Politics and the Historical Film: Hotel Rwanda and the Form of Engagement." En *A Companion to the Historical Film*, ed. Robert Rosenstone y Constantin Parvulescu, 11-29. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Melvorn, Linda. 2004. *Conspiracy to Murder. The Rwandan Genocide*. New York: Verso.
- Ndahiro, Alfred, y Privat Rutazibwa. 2008. *Hotel Rwanda or The Tutsi Genocide as seen by Hollywood*. Paris: L'Harmattan.
- Périers, Gabriel, y David Servenay. 2011. *Una guerra negra. Investigación sobre los orígenes del genocidio ruandés (1959-1994)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Prunier, Gérard. 1995. *The Rwanda Crisis: History of a Genocide*. New York: Columbia University Press.
- Said, Edward. 1996. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sanchez-Biosca, Vicente. 2006. *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Sarkar, Bhaskar, y Janet Walker, eds. 2010. *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*. New York: Routledge.
- Shohat, Ella, y Robert Stam. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Stam, Robert, y Louis Spence. 1985. "Colonialism, Racism and Representation: An Introduction." En *Movies and Methods Vol. II*, ed. Bill Nichols, 632-649. Berkeley: University of California Press.
- Straus, Scott, y Lars Waldorf, eds.. 2011. *Remaking Rwanda. State Building and Human Rights after Mass Violence*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Taylor, Christopher C. 1999. *Sacrifice as Terror. The Rwandan Genocide of 1994*. London: Berg.
- Torchin, Leshu. 2012. *Creating the Witness: Documenting Genocide on*

Film, Video, and the Internet. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ukadike, Nwachukwu Frank. 1994. *Black African Cinema.* Los Angeles: University of California Press.

Wallis, Andrew. 2014. *Silent Accomplice. The Untold Story of France's role in the Rwandan Genocide.* New York: I. B. Tauris.

Wilson, Kristi, y Tomás Crowder-Taraborrelli, eds. 2012. *Film & Genocide.* Madison: The University of Wisconsin Press.

FILMOGRAFÍA

100 Days [feature film, DVD] Dir. Nick Hughes. Vivid Features, UK/Rwanda, 2001. 96mins. [n/a, 2004]

Afriques: Comment ça va avec la douleur? [feature film] Dir. Raymond Depardon. Canal+/ Palmeraie et Désert, France. 1996. 165mins.

Behind This Convent [feature film] Dir. Gilbert Ndahayo. Ndahayo Films, Rwanda, 2008. 66mins.

Beyond the Gates/Shooting Dogs [feature film, DVD] Dir. Michael Caton-Jones. BBC Films/UK Council, UK/Germany, 2005. 112mins. [n/a, 2007]

Chronicle of a Genocide Foretold [feature film] Dir. Daniele Lacourse & Yvan Patry. Alter Ciné Inc./The National Film Board of Canada, Canada, 1996. 141mins.

Earth Made of Glass [feature film, DVD] Dir. Deborah Scranton. Clover & Bee film/33andout, USA, 2010. [n/a, 2011]

Ghosts of Rwanda [feature film, DVD] Dir. Greg Barker. Frontline, USA, 2004. 120mins. [PBS, FRL 62210, 2010]

Hotel Rwanda [feature film, DVD] Dir. Terry George. Miracle Pictures/Seamus, UK/USA /Italy/South Africa/Canada, 2004. 122mins. [1008501, 2006]

In the Tall Grass [feature film, DVD] Dir. John Coll Metcalfe. The John D. & Catherine MacArthur Foundation, USA, 2006. 57mins. [CH7035DVD, 2006]

Iseta: Behind the Roadblock [feature film] Dir. Juan Reina. Vivid Features, Kenya/Rwanda, 2008. 60mins.

Keepers of Memory [feature film, DVD] Dir. Eric Kabera. Link Media Production/Vivid Features, Rwanda, 2004. 52mins. [CH7025DVD]

- Kinwyaranda* [feature film, DVD] Dir. Alrick Brown. Visigoth Pictures, USA/France, 2011. 100mins. [BGP317, 2012]
- Le jour où Dieu est parti en voyage* [feature film, DVD] Dir. Philippe Van Leeuw. Les Films du Mogho/Artémis Productions/Liaison Cinématographique, France/Belgium, 2009. 100mins. [
- Los 100 días que no conmovieron al mundo* [feature film] Dir. Vanessa Ragone. Zona Audiovisual, Argentina, 2009. 55mins.
- Matière Grise* [feature film, DVD] Dir. Kivu Ruhorahoza. Scarab Studio, Rwanda, 2011. 100mins. [n/a, 2013]
- Mon voisin, mon tueur* [feature film] Dir. Anne Aghion. Gacaca Productions. USA/France, 2009. 80mins.
- Munyurangabo* [feature film, DVD] Dir. Lee Isaac Chung. Almond Tree Films, USA/Rwanda, 2007. 93mins. [n/a, 2009]
- Opération Turquoise* [feature film] Dir. Alain Tasma. Cipango, Canal+, France 2, France, 2007. 115mins.
- Rising from Ashes* [feature film, DVD] Dir. T.C. Johnstone. Gratis 7 Media Group, USA/ Rwanda/UK/South Africa, 2012. 80mins. [FRF 915472D, 2013]
- Rwanda Do Scars Ever Fade?* [feature film, DVD] Dir. Paul Freedman. History Channel, USA, 2004. 70 mins. [History, AAAE 117360, 2008]
- Shake Hands with the Devil* [feature film, DVD] Dir. Roger Spottiswoode, Barna-Alper/DHX Media, Canada, 2007. 112mins. [EOE-DV 6923, 2011]
- Shake Hands with the Devil: The Journey of Roméo Dallaire* [feature film, DVD] Dir. Peter Raymont. White Pine Pictures, Canada, 2004. 91mins. [DOC 1007, 2005]
- Sometimes in April* [feature film, DVD] Dir. Raoul Peck. Velvet Film Production, USA/France, 2005. 140mins [92748, 2005]
- The Gacaca Trilogy (Gacaca. Revivre ensemble au Rwanda?, Au Rwanda on dit... La famille qui ne parle pas meurt, Les Cahiers de la Mémoire)* [Feature Film, DVD] Dir. Anne Aghion. Gacaca Productions, France/USA, 2002, 2004, 2009. 55-54-53mins. [n/a, 2014]
- The Rwandan Night* [feature film] Dir. Gilbert Ndahayo. Ndahayo Films, Switzerland/USA/ Rwanda, 2013. 107mins.
- Triage. Dr. James Orbinski's Humanitarian Dilemma* [feature film, DVD] Dir. Patrick Reed. White Pine Pictures/ The National Film Board of Canada, Canada, 2007. 88mins. [NNVG 138611, 2008]

Un dimanche à Kigali [feature film, DVD] Dir. Robert Favreau. Equinoxe Productions, Canada, 2006. 120mins. [DVF 231455, 2006]

Recibido en 11-12-2014. Aceptado para publicación en 29-6-2015.