

Shooting Dogs. El cine y las heridas del genocidio de Ruanda

Viviana Andrea Narcisi

UBA

Introducción

El genocidio de Ruanda de 1994 ha pasado a la historia como la matanza más fulminante del siglo XX: durante 100 sangrientos días, fueron asesinadas más de 800.000 personas. Si consideramos al concepto de genocidio desde su formulación jurídica, como “aniquilamiento sistemático de un grupo de población como tal” (Feierstein, 2008), lo que ocurrió en Ruanda fue exactamente eso. Tuvo carácter planificado y sistemático y estuvo dirigido hacia un grupo de población definido. Lo particular del genocidio ruandés consistió en la participación masiva de civiles como perpetradores de las matanzas. Por esta razón, el alto número de detenidos y acusados (Cuello, 2002). En ese mismo año, el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas ordenó la creación del Tribunal Penal Internacional para Ruanda (TPIR), que junto con el sistema judicial nacional ruandés y los tribunales populares denominados *gacaca* tuvieron a su cargo el juzgamiento de 120.000 personas.

Entre 2004 -diez años después del genocidio- y 2011, se estrenaron ocho películas de ficción sobre el tema: *Hotel Rwanda* (Terry George, 2004), *Sometimes in April* (Raoul Peck, 2005), *Shooting dogs* (Michael Caton-Jones, 2006), *Un dimanche á Kigali* (Robert Favreau, 2006), *Munyurangabo* (Lee Isaac Chung, 2007), *Shake hands with the devil* (Roger Spottiswoode, 2007), *The day God walked away* (Philippe Van Leeuw, 2009) y *Kinyarwanda* (Alick Brown, 2011). Con los tres sistemas de justicia en funcionamiento y

buena parte de los responsables juzgados y condenados, el mundo occidental parecía estar en condiciones de recrear la tragedia en imágenes y reflexionar sobre su propio papel en los sucesos.

Sobre *Hotel Rwanda* se escribieron algunos trabajos. Podemos citar los de Jonathan Glover, Felicísimo Valbuena e Hilda Varela.

Cuando vemos esta serie de películas históricas, la más reciente de las cuales, *Kinyarwanda*, se estrenó apenas diecisiete años después de los acontecimientos que relata, suponemos que los ocho directores debieron haber tomado contacto con la información sobre el genocidio en el mismo momento en que éste se estaba desarrollando. Con la excepción de Alrick Brown y Lee Isaac Chung, que en 1994 eran adolescentes -*Kinyarwanda* y *Munzurungabo* son sus primeros largometrajes como directores-, el resto eran adultos y habían recorrido, para ese momento, varios años de carrera cinematográfica. Encarar la filmación de largometrajes que aborden la temática implica, en el contexto de los primeros años del siglo XXI, poner en juego grandes dosis de compromiso y de culpa para recrear el trauma africano y mostrárselo, desde su cara más cruda, a occidente.

Cine e historia: ¿Construcción o reflejo?

El cine, considerado como lenguaje, cuenta con su propia gramática, sus signos de puntuación y reglas de combinación. El plano, el encuadre, la angulación, el montaje y el movimiento de la cámara constituyen el conjunto de normas que codifican este lenguaje (Romaguera i Ramió, 1999). y regulan la función de la cámara como agente activo de creación de la realidad cinematográfica, además de agente de registro de la realidad material (Martin, 2008). Robert Rosenstone (1997) se pregunta cómo construyen un mundo histórico los films tradicionales. Esas imágenes tomadas de la realidad aparente, en virtud del empleo de las normas de construcción del lenguaje, no son más que creación visual. Utilizan códigos de representación, es decir normas, para crear el realismo cinematográfico. Lo que ocurre es que ese mundo que el cine reconstruye es tan parecido al que conocemos y nos es tan familiar, que no tenemos registro del proceso de construcción al que ha sido sometido. Y ésa es, según Rosenstone, la clave: las películas pretenden que creamos que son la realidad (Rosenstone, 1997). Como espectadores, hemos recorrido un largo derrotero. Muchos años han pasado desde aquellas primeras imágenes

en movimiento que tanto estupor causaran a su público. Hemos incorporado el código y ya no nos asusta, pero cada vez que asistimos a una proyección cinematográfica reelaboramos un contrato tácito: sabemos que lo que vemos no es lo real, pero necesitamos, exigimos, que sea verosímil. Aunque los recursos mediante los que esa ilusión de realidad sea construida permanezcan invisibles, lo que vemos tiene que “parecer verdadero”, las huellas de la construcción desaparecen, entonces, cuando el sistema de representación se esfuerza por anular su propia presencia como trabajo de representación (Xavier, 2008).

Todo código de representación contiene una serie de convenciones. En el cine, plantea Rosenstone, no es posible filmar una verdad literal, una copia exacta de lo que ocurrió en el pasado. Pero, continúa el autor, tampoco lo es en el mundo de la palabra. A la operación que se emplea, el autor la llama condensación, consistente en “seleccionar una serie de datos y acontecimientos que representen la experiencia de las personas que participaron de los hechos documentados”. La reconstrucción que hace el cine histórico debe basarse en lo que sucedió, pero no puede ser literal; no lo será en la pantalla, ni tampoco en un libro de historia. Lo que en el libro resume, generaliza, abstrae o simboliza la palabra, en el discurso cinematográfico lo hacen las imágenes (Rosenstone, 1997).

El cine personaliza, dramatiza y confiere emociones a la historia. A través de actores y testimonios históricos, nos ofrece hechos del pasado en clave de triunfo, angustia, aventura, sufrimiento, heroísmo, felicidad y desesperación. Tanto los films de ficción como los documentales utilizan las potencialidades propias del medio –la cercanía del rostro humano, la rápida yuxtaposición de imágenes dispares, el poder de la música y el sonido en general- para intensificar los sentimientos que despiertan en el público los hechos que muestra la pantalla (Rosenstone, 1997).

Tomamos una escena de la película que analizamos en este trabajo, *Disparando a Perros*, que ilustra este párrafo de Robert Rosenstone: mediante el recurso de montaje, el director muestra, alternativamente, imágenes de niños asesinados a machete y el rostro de Joe Connor, uno de los personajes principales, que observa la escena con expresión de creciente angustia, desde el camión en el que está sentado. De fondo, se escucha una canción entonada

por una voz femenina, con la cadencia de una canción de cuna. En el aire flota polvo de la tierra roja de Ruanda. El montaje, la música y la polvareda se conjugan en una de las escenas más intensamente dramáticas de la película.

¿El cine construye historia? Tomemos el tema que nos ocupa: el genocidio de Ruanda. Mucho se ha escrito, en los ámbitos académicos, sobre este particular. Pero, ¿cuánto, de toda esta información, ha llegado al gran público? No mucha, considerando que la mayoría de los análisis se han basado en entrevistas, documentos desclasificados con posterioridad al genocidio, experiencias propias y juicios llevados a cabo por el Tribunal Internacional. Para muchos espectadores, las películas sobre el genocidio de Ruanda *son* el genocidio de Ruanda. Al respecto, podemos recuperar a Alfredo Cid Jurado (2007), que sostiene que cada texto visual cinematográfico participa como vehículo de contenidos para distintos propósitos en los que el cine ve trascendida su principal función -el entretenimiento-, participando, de esta forma, en la construcción de la memoria histórica (Cid Jurado, 2007). Para Rodrigo Henríquez Vázquez (2005), en tanto, los discursos del cine histórico son portadores de teorías sobre los hechos. Eso, señala el autor, los vuelve tan verdaderos o tan falsos como una investigación histórica. La ficción y la realidad, agrega, pueden servir de la misma forma para representar el pasado; no es la forma que adquiere la representación lo que, en todo caso, invalidaría la pretensión de representar el pasado, porque ficción y falsedad no son conceptos equivalentes (Henríquez Vázquez, 2005).

Antecedentes del genocidio de Ruanda

En 1994 tuvo lugar, en este estado de África central, una masacre que terminó con la vida de más de 800.000 ruandeses. Durante poco más de tres meses, entre abril y julio de ese año, entre un 10 y un 20% de la población, en su mayoría ruandeses identificados como tutsis, murieron a manos de ruandeses identificados como hutus. El arma más utilizada fue el machete. Los perpetradores no hicieron ninguna diferencia de género o edad.

Los medios de comunicación internacionales que cubrieron el genocidio hablaron de “locura”, de “tribalismo”, de “furia repentina” y de “odios atávicos”. Para el politólogo y africanista René Lemarchand (1995), estas explicaciones enmascaran la manipulación política y la racionalidad de una masacre planificada y sistemática (Lemarchand, 1995).

Para comprender el proceso que llevó a Ruanda al *séptimo círculo del infierno*¹, tenemos que remontarnos a 1959, cuando dio inicio la revolución hutu que marcó el fin de la hegemonía tutsi y el acceso de los hutus al poder. Como resultado de esta revolución, miles de familias tutsis se exiliaron a territorios vecinos. Treinta años después, los hijos de esta diáspora se reunieron en el Frente Patriótico Ruandés (FPR), una organización político-militar dominada por tutsis.

En 1973, un golpe de estado llevó al poder al hutu Juvenal Habyarimana. El régimen de Habyarimana llevó a cabo una intensa acción represora contra los opositores políticos. A fines de la década del 80, los asesinatos políticos estaban a la orden del día. Pero fue después de octubre de 1990, tras un ataque del FPR, cuando el presidente de facto Habyarimana y su círculo más cercano se pusieron como objetivo personal a todos los tutsis del país. Los tutsis que vivían dentro de Ruanda, así como los hutus moderados, fueron catalogados como potenciales cómplices del FPR.

Para Catharine Newbury (1995, pp. 12-17), el conflicto de 1994 debe ser considerado terrorismo de estado. En 1993, una comisión internacional que visitó Ruanda, había podido constatar que los ataques se estaban dirigiendo desde los servicios de seguridad del gobierno. Después de tres semanas entrevistando a cientos de ciudadanos, el informe de la comisión reveló que más de 10.000 tutsis habían sido detenidos y 2000 asesinados desde la invasión del FPR en 1990 (Power, 2005). Lemarchand agrega que el aparato institucional del genocidio estaba en funcionamiento desde 1992. Involucraba cuatro niveles de actividad: el grupo central, formado por la familia del presidente y sus asesores más cercanos, unos 200 o 300 organizadores rurales surgidos de cuadros comunales, las milicias *interahamwe*, formadas por unos 30.000 efectivos, y la guardia presidencial, que actuaba como apoyo para los escuadrones civiles (Lemarchand, 1995). La pregunta es cómo la comunidad internacional permitió que este operativo continuara en marcha.

El 4 de agosto de 1993 se firmaron los acuerdos de paz de Arusha. Según éstos, se crearía un gobierno de transición con reparto de lugares en el gabi-

¹ En *La divina comedia*, el primer recinto del séptimo círculo del infierno es el que alberga a los violentos contra el prójimo (homicidas, criminales, violadores), que permanecen sumergidos en un río de sangre hirviente.

nete y la asamblea nacional entre los distintos partidos políticos. En noviembre del mismo año llegó a Ruanda la fuerza de paz de las Naciones Unidas con el objetivo de garantizar el cese del fuego, la desmilitarización y desmovilización y un clima seguro para el regreso de los tutsis exiliados. Pero el gobierno de transición y el parlamento interino nunca llegaron a instalarse. Primero, en el vecino Burundi fue asesinado el primer presidente hutu de ese país, Melchior Ndadaye, que había asumido apenas tres meses antes, tras las primeras elecciones democráticas. La elección de Ndadaye había quebrado con 28 años continuados de hegemonía tutsi. Tras el atentado, la violencia étnica cobró fuerza en Burundi y unos 200.000 hutus buscaron refugio en Ruanda. Segundo, la línea dura del gobierno hutu de Ruanda insistía en que Habyarimana había hecho demasiadas concesiones al FPR. Un tercer factor discordante fue la estipulada fusión de los militares del FPR y el ejército gubernamental. Por la forma en que esta fusión estaba planteada, gran cantidad de militares hutus quedarían desmovilizados y obligados a insertarse en una economía que atravesaba serias dificultades a partir de las medidas de austeridad, introducidas en el país en concordancia con las políticas del FMI. En cuarto lugar, una de las claves de los acuerdos de Arusha era el regreso de los exiliados tutsis; se planteaba entonces el problema del reclamo de aquellas tierras que los exiliados abandonaran treinta años atrás y el impacto que esto generaría en una economía conflictiva. Tanto Newbury como Lemarchand señalan que, desde el gobierno ruandés, todas las tensiones fueron exacerbadas y fogoneadas. Los políticos del partido gobernante, el Movimiento Nacional para la Revolución y el Desarrollo (MNRD), acompañados por las emisiones de la radio oficial, Radio Libre de las Mil Colinas, contribuyeron con una construcción discursiva en la que la imagen del enemigo tutsi se parecía bastante a la de los judíos en la propaganda nazi: extraños e inteligentes, es decir, ajenos y amenazantes (Lemarchand, 1995).

En diciembre de 1993, y en el marco del proceso de paz, ingresaron al país 40 toneladas de armas pequeñas. A finales de ese año, en Ruanda había un machete por cada tres varones hutus. Se hablaba de defensa preventiva ante un hipotético ataque tutsi.

Cuando el 6 de abril de 1994 un misil derribó el avión que transportaba a Juvenal Habyarimana y su par de Burundi, Cyprien Ntaryamira, el ejército

ruandés encontró la justificación para decretar el toque de queda y dar comienzo al genocidio.

Imágenes del infierno: *Disparando a Perros*

La película, dirigida por Michael Caton-Jones, se estrenó en 2006, ocho años después de que el Tribunal Criminal Internacional para Ruanda emitiera la primera condena mundial por el crimen definido como genocidio, contra un hombre llamado Jean-Paul Akayesu, quien fuera alcalde de la ciudad ruandesa de Taba en 1994. Está interpretada por John Hurt y Hugh Dancy y la historia que relata se inspira en hechos reales, protagonizados por Vjekoslav “Vjeko” Ćurić, un sacerdote católico croata cuya parroquia sirvió de refugio para muchos ruandeses que escapaban de las matanzas. En la producción del film, que se rodó en el mismo escenario de los hechos, la Escuela Técnica Oficial de Kigali, participaron algunas personas que salvaron su vida gracias a Ćurić, trabajando como extras, vestuaristas y asistentes de producción, entre otras tareas. En la elaboración del guión colaboró el periodista de la BBC David Belton, a quien el sacerdote croata también protegió.

Disparando a Perros (*Shooting Dogs* en el original británico, *Beyond the Gates* en los Estados Unidos) reconstruye la mirada de Joe Connor, un maestro que trabaja en la Escuela Técnica Oficial, dirigida por el padre Christopher. Joe es sorprendido por el atentado que derriba al avión del presidente Habyarimana y el comienzo del genocidio. De la misma forma que su predecesora *Hotel Rwanda*, estrenada el año anterior, la película cuenta la tragedia desde el punto de vista de una persona que se ve involucrada en el conflicto sin desearlo. Como punto focal, aparece el padre Christopher, versión británica del croata Ćurić. Y allí terminan las semejanzas con *Hotel Rwanda*, que tenía un protagonista individual bien definido: el empresario hotelero Paul Rusesabagina. En *Disparando a Perros* el protagonista es el propio genocidio. Joe ocupa el lugar de cualquier espectador de noticieros que, sentado frente al televisor una noche de mediados de 1994, se preguntara el por qué de tanta sangre. Y como lo haría cualquiera que no está dispuesto a pasar a la historia como mártir en una tragedia que le es ajena, Joe trepa a un camión de las Naciones Unidas que lo sacará de Ruanda, en cuanto se le presenta la oportunidad.

Disparando a perros se puede encuadrar dentro de lo que Bordwell denomina narración clásica: “La película clásica de Hollywood presenta indivi-

duos psicológicamente definidos” –Joe, el padre Christopher- “que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos” –Joe lidia con su estupor ante el genocidio, el padre Christopher actúa a fin de socorrer a tantos ruandeses como le sea posible-. “En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas” –el coronel Bagosora, Ministro de Defensa de Ruanda, políticos, efectivos de la ONU, las milicias *interahamwe*, el propio genocidio-. “La historia termina con una victoria decisiva o con una derrota, la resolución del problema o la consecución clara de los objetivos” –se trata de una derrota para Joe, que abandona la escuela y los refugiados y regresa a Inglaterra con su culpa y sus preguntas, pero es una victoria para el padre Christopher, que muere asesinado por un grupo de *interahamwe*, pero sabiendo que niños ruandeses salvaron la vida gracias a su accionar (Bordwell; 1996, p. 157).

En los aspectos técnicos, la película apuesta al empleo de recursos que permiten exhibir una intencionalidad más descriptiva que reflexiva, como grandes planos generales en los que se revelan amplios espacios y planos generales que admiten un protagonismo más coral de la escena. Los planos medios y primeros planos son menos frecuentes. Esta amplitud de los espacios expuestos se acompaña con una gran profundidad de campo, que expone con nitidez cada detalle de la acción representada: cerca del espectador, el padre Christopher, Joe y un grupo de tutsis refugiados en la escuela; un poco más lejos, los efectivos de la ONU que controlan las puertas de la escuela; más allá de las puertas, del otro lado de la calle, un grupo de *interahamwe* que canta enfervorecido. Y la luz; mucha luz en la mayoría de las escenas, incluso en aquellas que se han rodado de noche. La película revela una clara intención de mostrar todo. El contraste, el foco, la luminosidad y la amplitud de los espacios se conjugan en una suerte de actitud pedagógica que actúa con el fin de no dejar nada a cubierto, como si se tratara de un proceso de desclasificación de documentos.

La cinta también revela con la palabra: el guión explica tanto lo que se ve en la pantalla como lo que ya ocurrió. Los personajes revelan sus sentimientos y sus impresiones acerca de la tragedia, los efectivos de las Naciones Unidas repiten sus órdenes una y otra vez y una radio en *off* relata los sucesos de las últimas horas que no se han visto en las imágenes en pantalla. La postura

de Caton-Jones es no dejar nada librado a la imaginación del espectador. Allí donde *Hotel Rwanda* sugiere con cierta sutileza, *Disparando a Perros* muestra y explica con entusiasmo y busca el impacto. Ante el hecho minimizado y desestimado, se plantea la necesidad de concientizar y sensibilizar.

Naciones Unidas o la acción de la inacción

Una reflexión que se repite a lo largo de toda la cinta es sobre el rol cumplido por los efectivos de los cuerpos de paz de las Naciones Unidas.

Romeo Dallaire es el militar canadiense que ocupó el cargo de comandante de la Misión de Asistencia de las Naciones Unidas para Ruanda (UNAMIR) en 1993-1994. Meses antes del inicio del genocidio, Dallaire informó que serían necesarios 5.000 efectivos de las Naciones Unidas para aplicar los acuerdos de Arusha. Pero el Consejo de Seguridad no lo autorizó. A pesar de tener 70.000 soldados apostados en 17 misiones de paz alrededor del mundo, y de los informes recibidos por su propia comisión investigadora, Ruanda carecía de importancia para la Organización. Estados Unidos, incluso, impulsó en la misma época un proyecto legislativo destinado a limitar la participación norteamericana en misiones de paz. En enero, Dallaire envió un fax a Nueva York advirtiendo de un posible exterminio de tutsis a manos de extremistas hutus. Se basaba en los datos aportados por un informante anónimo al que llamaba Jean Pierre. La respuesta de Kofi Annan fue “no confrontar a los extremistas” (Dallaire, 2003).

En *Disparando a Perros*, el nombre del comandante del cuerpo belga apostado en la Escuela Técnica Oficial es Charles Delon. El militar repite una y otra vez las órdenes recibidas desde el Consejo de Seguridad. Reproducimos tres diálogos que tienen lugar en la película y que resumen esta posición.

En la primera escena que reproducimos, las matanzas ya han comenzado. Una multitud se congrega frente a la puerta de la Escuela Técnica Oficial, rogando que le permitan entrar. Los efectivos de la ONU mantienen la puerta cerrada. El padre Christopher se acerca.

Christopher: Diles que abran la entrada.

Delon: Ésta es una base militar, no un campo de refugiados.

Christopher: Actualmente es una escuela; mi escuela.

Delon: Estamos aquí para monitorear la paz entre hutus y tutsis; nada más.

En la segunda escena, el diálogo tiene lugar entre Charles Delon y una periodista de la BBC llamada Rachel, quien ha logrado llegar hasta la Escuela Técnica Oficial atravesando las barreras controladas por los *interahamwe*.

Rachel: ¿Sabe que la gente está siendo asesinada afuera de este lugar?
¿Por qué la ONU no los detiene?

Delon: Sólo podemos disparar si nos atacan.

Rachel: Algunos lo llaman genocidio. ¿Usted lo llamaría así? Porque sabe que, si es genocidio, la ONU debe intervenir.

Rachel se refiere a la Resolución 260A(III), Convención sobre la Prevención y el Castigo del Crimen de Genocidio, aprobada por la Asamblea General de las Naciones Unidas el 9 de diciembre de 1948, según la cual

las partes contratantes se comprometen a adoptar, con arreglo a sus Constituciones respectivas, las medidas legislativas necesarias para asegurar la aplicación de las disposiciones de la presente Convención, y especialmente a establecer sanciones penales eficaces para castigar a las personas culpables de genocidio.²

Aunque, exceptuando el comentario de la periodista, la película no aborda el tema, vale aclarar que el conflicto de Ruanda no fue declarado genocidio hasta bien avanzado el proceso. Cuando el presidente del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas redactó una declaración que llamaba genocidio a lo que estaba ocurriendo en Ruanda, Estados Unidos la objetó y la palabra se excluyó del documento. No fue hasta el 21 de mayo que el Secretario de Estado del gobierno de Bill Clinton, Warren Christopher, dio su autorización para el uso del término.

La tercera escena tiene lugar dentro del perímetro de la escuela, una vez abierta la puerta para que ingresaran los refugiados. En un diálogo entre el padre Christopher y, nuevamente, el capitán Delon, se comenta que a la escuela ingresaron entre 400 y 450 personas y que se espera que lleguen más buscando la protección de los cuerpos de paz. Delon explica que no pueden utilizar las armas que llevan, excepto en caso de necesidad para defensa personal.

² Convención para la sanción y la prevención del delito de genocidio. Organización de las Naciones Unidas. 9 de diciembre de 1948.

Delon: De hecho, para usar una ametralladora, necesito autorización del Secretario. Nuestra orden es no forzar la paz, sino monitorearla.

Christopher: Bien, capitán, puedo entender la diferencia. Pero esa gente no lo hará.

En el libro *Problema infernal*, Samantha Power (2005) critica fuertemente la posición norteamericana durante el conflicto de Ruanda. Esta postura definió de manera clara las acciones ejecutadas por occidente en el marco del genocidio al que nos referimos. En primer lugar, señala Power, Estados Unidos no hizo nada por impedirlo. Ignoró advertencias previas al atentado del 6 de abril y rechazó cualquier petición por reforzar la misión de paz presente en el país africano. Durante los 100 días que duraron las matanzas, el presidente Bill Clinton no se reunió ni una sola vez con sus asesores para tratar el tema. Por otro lado, Power critica que, pudiendo hacerlo, Estados Unidos tampoco empleó su fuerza tecnológica para interferir la Radio de las Mil Colinas, un agente oficial fundamental en el desarrollo del genocidio por su gran capacidad de llegada y la virulencia de sus mensajes. Habiendo elaborado listas de tutsis con sus respectivos domicilios de antemano, el ejército ruandés se sirvió de la radio oficial para transmitir esa información a las milicias genocidas de todo el país. Lo que sí hizo Estados Unidos fue exigir la salida de las fuerzas de paz de la ONU de Ruanda debido al “mal comportamiento”, con gran beneplácito de los extremistas hutus (Power, 2005). “La retirada de Ruanda de la fuerza de Naciones Unidas fue la victoria diplomática más grande del Poder Hutu hasta la fecha, y se le puede agradecer casi únicamente a los Estados Unidos”, afirma Philip Gourevitch (2009, p. 173).

En *Disparando a Perros*, el capitán Charles Delon resume en su personaje, durante la primera mitad de la película, la posición de las Naciones Unidas. Su actitud se modifica con la llegada de tropas francesas a la Escuela Técnica Oficial. Tanto los tutsis como los europeos que se han refugiado en la escuela, contemplan con alegría la entrada de los camiones franceses salvadores. Pero pronto experimentarán una fuerte desilusión. Cuando los efectivos anuncian que han arribado con el único objetivo de rescatar a todos los europeos que aún permanecen en el país, Charles Delon se convierte en Romeo Dallaire. El mismo capitán que, unos minutos antes –unos días, en

el tiempo de la película- les negaba la entrada al perímetro de la escuela a los tutsis perseguidos, se enfrenta a los militares franceses que esgrimen las mismas órdenes a las que él remitía poco tiempo atrás. No hay espacio para ningún ruandés en los camiones de la misión francesa pero, en una imagen que resume lo grotesco del momento, sí lo hay para el perro de una familia blanca. En el mes de abril, Dallaire había recibido la orden de tomar como prioritaria la evacuación de los extranjeros del país, no participar en combates –excepto en defensa propia- y mantener la neutralidad. Si las tropas europeas que llegaron a Ruanda para asistir a la evacuación se hubieran unido a UNAMIR, Dallaire habría contado con una importante fuerza para hacer frente al genocidio. Durante los pocos días que los camiones de las Naciones Unidas tardaron en evacuar a 4.000 europeos, 20.000 tutsis perdieron la vida (Power, 2005). En la escena de la evacuación, Charles Delon es el reflejo de la desesperación que Romeo Dallaire ha plasmado en su libro y en diversas entrevistas. Es en ese momento cuando el nombre Delon, se nos revela como un homófono de Dallaire.

Las imágenes de los camiones franceses llevándose a los europeos y dejando atrás a los tutsis que, sin protección, serán masacrados sin remedio, subrayan la crítica que Caton-Jones elabora y que se puede resumir en una frase que la corresponsal de guerra Rachel dice a Joe, frase que actúa como sinécdoque de la actitud del mundo occidental:

Rachel: (En Bosnia) allí ví morir a una mujer blanca y pensé que podría ser mi madre. Aquí son sólo africanos muertos.

Ruanda, un problema sanitario

Aunque en Estados Unidos se estrenó con un título alternativo (*Beyond de Gates*), el título original de la película es *Shooting Dogs*. Hace referencia a una pequeña escena que no ocupa más de dos minutos del metraje total de la cinta, en la que el capitán Delon informa al padre Christopher que no debe asustarse si escucha disparos. Sus soldados tienen la orden de disparar a los perros que se acerquen a comerse los cadáveres de los tutsis asesinados a machete. Es el único momento en que vemos al tranquilo padre Christopher abandonar su habitual tono pacífico y gritar pleno de impotencia y de ira.

Christopher: ¿Te han disparado? Según tus órdenes, no puedes dispararles a menos que ellos te hayan disparado. ¿Por qué no mandamos las órdenes al demonio?

“El genocidio había sido tolerado por la denominada comunidad internacional, pero me dijeron que Naciones Unidas consideraba la ingestión de cadáveres por parte de los perros como un problema sanitario”, relata Philip Gourevitch. “Después de meses durante los cuales los ruandeses se habían estado preguntando si las tropas de Naciones Unidas sabían disparar, porque jamás habían utilizado sus excelentes armas para detener la exterminación de civiles, resultó que el cuerpo de paz tenía muy buena puntería” (Gourevitch, 2009,p. 171).

Conclusión

La importancia del discurso cinematográfico en el mundo contemporáneo es innegable. Para Robert Rosenstone, los films son un símbolo de un mundo crecientemente posliterario. En relación al cine considerado como *histórico*, el autor sostiene que constituye una forma de hacer historia que, con su propia estructura y reglas de construcción, crea un mundo histórico paralelo al que recrean la historia escrita y la oral (Rosenstone, 1997).

Disparando a Perros nos entrega una visión del genocidio de Ruanda que no ahorra en crudeza. Emplea los mecanismos cinematográficos para construir una ilusión de realidad que se nos aparece seca como el polvo rojo que flota en el aire, y que lastima como el filo de un machete. El discurso que presenta tiene grandes coincidencias con las críticas que ha hecho la literatura académica sobre genocidio acerca del rol de la Organización de las Naciones Unidas y la comunidad internacional, ya sean los gobiernos de los países centrales o el periodismo internacional.

Según Robert Rosenstone (1997, p. 51), “el cine nos muestra la historia como el relato de un pasado cerrado y simple”. *Disparando a Perros* construye un relato cerrado, en tanto que el genocidio de Ruanda es una etapa que ya ha terminado. Pero no se priva de mostrar que las heridas aún permanecen abiertas. Y no solamente las heridas de quienes se han visto involucrados directamente en la tragedia. Occidente, para Caton-Jones, tiene abierta la herida de su responsabilidad y tiene en sus manos el desafío de no permitir que

una herida similar vuelva a abrirse. En este sentido, Joe es una sinécdoque –condensación, lo llamaría Rosenstone- de occidente. Cuando en el epílogo, Marie, ex alumna de la Escuela Técnica Oficial, lo visita en Inglaterra en 1999 y le pregunta “¿Por qué nos dejaste?”, su respuesta es de manual: “Tenía miedo de morir”.

La película no aborda el análisis de la racionalidad del genocidio que plantea, por ejemplo, Rene Lemarchand. En ese sentido, se pliega a la variante discursiva que presentó, en su momento, a la tragedia como una lucha anclada en odios tribales ancestrales. Esto se deja entrever en un diálogo que mantiene Joe con uno de los empleados de la Escuela Técnica Oficial llamado Francois y quien, en el transcurso de la película se revelará como miembro de la milicia *interahamwe*.

Francois: Los tutsis quieren tomar el poder nuevamente. Para ellos sólo somos esclavos.

Joe: Ésa es propaganda del gobierno.

Francois: Es verdad, Joe. Nos mataban; lo hacían directamente en nuestras camas. Si dispararon a nuestro presidente, ningún hutu está a salvo. Los hutus deben protegerse a sí mismos o morir.

Queda pendiente, para un trabajo posterior, el análisis de la vertiente religiosa que se abre en la película. El padre Christopher, además de un mártir de la causa, es un sacerdote católico. En *Disparando a Perros* se plantea también su reflexión respecto de la fe y el sentido –o no- de dar misa con el contexto de la masacre.

Referencias bibliográficas

- Bordwell, D. (1996). *La narración clásica: el ejemplo de Hollywood. La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Cid Jurado, A. (2007). El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico. *Semióticas del Cine*, 5.
- Coello, I. (2002). Justicia popular en Ruanda. *Papeles*, 80.
- Dallaire, R. (2003). Shake hands with the devil. *The failure of humanity in Rwanda*. Cambridge: Da Capo Press.

- Feierstein, D. (2008). *El Genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Gourevitch, P. (2009). *Queremos informarles de que mañana seremos asesinados junto con nuestras familias. Historias de Ruanda*. Barcelona: Destino.
- Hernández Vázquez, R. (2005). El problema de la verdad y la ficción en la novela histórica. A propósito de Lope de Aguirre. *Manuscripts. Revista d'Historia Moderna*, 23.
- Lemarchand, R. (1995). Ruanda: la racionalidad del genocidio. *A Journal of Opinion*, XXIII(2), 8-11.
- Martin, M. (2008). La función creadora de la cámara y El montaje. En *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Newbury, C. (1995). Background del genocidio. *A Journal of Opinion*, XXIII(2), 12-17.
- ONU (1948). *Convención para la sanción y la prevención del delito de genocidio*.
- Power, S. (2005). *Problema infernal. Estados Unidos en la era del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Romaguera i Ramió, J. (1999). Gramática del lenguaje cinematográfico. En *El lenguaje cinematográfico. Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: De la Torre.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Xavier, I. (2008). Del naturalismo al realismo crítico. En *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.