

# El mudable semblante de las víctimas

Imágenes de la aflicción en Camboya  
(1975-2013)<sup>1</sup>

**Vicente Sánchez-Biosca**

*El tiempo, ese medio transparente en el que los hombres  
nacen, se mueven y desaparecen sin dejar rastro*

(Vasili Grossman, Vida y destino)

*L'homme en péril de mort, quand les conditions  
le permettent, prend le parti de sympathiser  
avec ceux qui le menacent*

(François Bizot, Le silence du bourreau)

## VÍCTIMAS, ENTRE NÚMERO Y DRAMA

La visita de antiguas prisiones, museos conmemorativos y centros memoriales (encabezados por aquéllos dedicados al Holocausto) han familiarizado a nuestros modernos turistas de catástrofes humanas con galerías, estancias y muros poblados por rostros de víctimas fotografiadas de busto o en primer plano, en ocasiones de frente y perfil, tal como fijó en la segunda mitad del siglo XIX el denominado *bertillonage*.<sup>2</sup> Tales mosaicos sugieren una particular síntesis entre lo singular y lo colectivo y su estratégica disposición aspira a beneficiarse de las ventajas de lo primero sin sacrificar el impacto de lo segundo: si la acumulación de rostros subraya la dimensión estadísticamente monstruosa del acto criminal que en tales lugares se recuerda, cada imagen nos interroga como si de un solo hombre o mujer se tratara. Al recorrer con la mirada vestíbulos, pasillos o cúpulas decoradas con fotografías, vacilamos entre abrazar el sobrecogedor conjunto (dónde cada víctima se empequeñece hasta rozar lo imperceptible) y someternos al shock de unos ojos humanos agrandados que nos escrutan desde un instante aciago suspendido en el tiempo.

Sin embargó, en estas exposiciones el equilibrio resulta poco duradero y lo individual cláudica a la postre ante lo colectivo. En realidad, ningún rostro de esos impresionantes *collages* posee las proporciones físicas necesarias para interpelarnos a escala humana, es decir, para mirarnos cara a cara. Así pues, y a pesar de su intención sintética, esta estrategia museística bicéfala acaba privilegiando la naturaleza masiva del crimen, su estatuto virtualmente genocida,<sup>3</sup> en detrimento de la tragedia personal, temiendo acaso que realzar lo individual equivaldría a incurrir en lo anecdótico, mientras que poner el acento en el número agrava la culpa de los verdugos y provoca mayor encogimiento del ánimo. En realidad, son las representadas víctimas extrañas, pues, aunque su condición no depende de su cantidad, ésta acrecienta la presunción del sufrimiento de cada una de ellas... al tiempo que la disuelve en un absoluto.

Así fue concebido el Tuol Sleng Genocide Museum de Phnom Penh (Camboya) desde su creación por el encubierto gobierno de ocupación vietnamita en 1979 para denunciar los crímenes de los Jemeres Rojos (1975-1979). Antigua escuela convertida en centro secreto de detención y tortura, colocado bajo el control directo de la policía de seguridad (Santebal) y de la cúpula dirigente del partido (Angkar), sus celdas fueron destinadas a gestionar las crecientes purgas contra disidentes y «traidores» al régimen. A medida que el país se ocluyó herméticamente debido a los fracasos económicos del régimen y las nuevas amenazas vietnamita y soviética, la paranoia conspirativa se apoderó de los dirigentes y Tuol Sleng, conocido como S-21,<sup>4</sup> se convirtió en uno de los centros neurálgicos de la represión.

Ahora bien, al escrutar estos rostros hallados en las estancias del actual museo, advertimos que los ojos de los detenidos parecen habitados por emociones tan heterogéneas como arduas de desentrañar: los hay que parecen sorprendidos, otros entregados a su suerte; unos ostentan todavía las marcas de la reciente tortura, mientras se diría que otros asumen con resignación cuanto está por acontecerles. En cualquier caso, si lo meditamos, la mirada con que todos estos seres humanos nos contempla no emana de su condición de víctimas; al contrario, lleva infiltrada en su médula el estatuto de traidores con el que fueron registrados por la cámara fotográfica que los capturó. Y es que en el preciso instante en que dirigieron sus ojos a la cámara y ésta los atrapó en el encuadre, nada tenían estos seres de lo que hoy les atribuimos sin vacilar –el estatuto de víctimas–. Eran justamente lo contrario: culpables.

Lo que sorprende, a fin de cuentas, es la naturalidad con la que, sin alteración alguna en el contenido del plano, la condición atribuida a estas gentes se ha transformado en su antónimo. ¿Cómo ha sido posible, al enfrentarnos con el tiempo, el lugar y los afectos emanados por estas fotos, pasar por alto la mirada que los creó? La escena, en cambio, se encuentra históricamente bien documentada: el prisionero, transportado en camión, a menudo desde muy lejos, era arrojado por sus captores al interior de una estancia donde la venda que le

cubría los ojos le era arrancada para tomar la instantánea.<sup>5</sup> Pues bien, ese fugaz disparo fotográfico ha dejado una huella imperecedera que ha surcado el tiempo: la foto misma. Por pobre e insuficiente que ésta nos parezca, su examen es crucial para entender el gesto fundador del archivo: la mirada que lo engendra. Y es que en esa foto superviviente del detenido se escenifica la colisión repentina de dos miradas.

## ENEMIGOS: LA MIRADA FUNDADORA

En el momento de realizarse, estas fotos identificaban a temibles enemigos, supuestos (más tarde, confesos bajo tortura) espías de la KGB o de la CIA (o de ambas a la vez), saboteadores de la revolución o infiltrados en el partido. El imaginario jemer rojo hizo de S-21 una prisión de alta seguridad destinada, a diferencia de otros centros de tortura que existieron en el país, a los altos cuadros caídos en desgracia, si bien fue también el paradero, por su relación con los anteriores o por la paranoia creciente del Angkar, de numerosos detenidos (incluidos ancianos, niños y mujeres) cuyos destinos se habían precipitado en la tela de araña del complot. Podría decirse que S-21 fue el producto más genuino de la cosmovisión jemer roja, de su afán por desenmascarar, fichar, reprimir y exterminar a sus antagonistas. Mas comprender esto requiere penetrar la lógica archivística de sus autores y su función en el proceso de destrucción, correlato imprescindible de la construcción de la nueva utopía. De ahí, la necesidad de formularse algunas preguntas: ¿cómo se operaba esta toma fotográfica?, ¿en qué secuencia de acciones se inscribía?, ¿con qué propósito se documentaba la imagen del detenido habida cuenta de que éste iba a ser ejecutado sin vacilación?, ¿con qué objeto se preservó?, ¿qué otros documentos completaban el archivo criminal? Sin procurar una respuesta a ellas, resulta imposible discernir el papel de la fotografía en el proceso y, por tanto, quedamos desarmados ante cualquier uso alternativo de estas imágenes.

Sabemos hoy que los encarcelados de S-21 estaban condenados a muerte desde su misma llegada. El *acto fotográfico* formaba parte de una secuencia que comportaba varias fases ensartadas en régimen de inexorable causalidad: detención y transporte a ese recinto semiclandestino de una ciudad desierta;<sup>6</sup> fichaje mediante la inscripción del nombre y la asignación de un número que se colocaba, por lo general, en el pecho del detenido; instantánea en la que sus ojos se abrían súbitamente a una luz cegadora; a continuación, el prisionero, amarrado a unos grilletes con barras, era transportado a una celda común que sólo abandonaba para periódicos interrogatorios que comenzaban con la fase denominada «política» (discusión, persuasión) para pasar a otra «caliente» plagada de torturas físicas y concluir, en los casos de mayor rechazo a colaborar, con la fase *furiosa* que podía acarrear la muerte no deseada del interrogado («si muere el

prisionero, se pierde el documento», rezaba una consigna del responsable del centro). La duración variaba en función de la importancia del reo o de su resistencia, pero siempre era minuciosamente supervisada por el eficiente director, Kaing Guek Eav (alias Duch), quien anotaba escrupulosamente de su puño y letra instrucciones conducentes a la obtención de una confesión *satisfactoria*; una vez lograda ésta, su menuda y perfecta caligrafía decidía el momento de «la eliminación» que se consumaba salvo excepción en los campos de Choeung Ek donde un camión nocturno realizaba el transporte. Iluminado por un grupo electrógeno, el condenado, con el rostro cubierto, era conducido al borde de una fosa ante la que se inclinaba para recibir un golpe mortal en la cabeza con una barra de hierro; al caer en la fosa, otro ejecutor ubicado en su interior lo degollaba.<sup>7</sup>

En este sentido, el *acto fotográfico* se insertaba en una estricta cadena que, de romperse, amenazaría la granítica estabilidad del poder jemer rojo. Y es que, según la lógica de los dirigentes y funcionarios, se estaba lidiando con agentes de la sedición, que poseían redes de espionaje tanto dentro como fuera del país. Así consideradas, las fotografías obtenidas no archivaban acusados ni sospechosos, sino culpables. Poco después, estos mismos positivos eran recortados en pequeño formato para adjuntarse a una ficha que recogía la biografía criminal de cada prisionero. No había duda: tanto para las víctimas como para los ejecutores, las fotos constituían signos inequívocos del poderío y eficiencia del régimen (Hughes, 2003, pág. 25).<sup>8</sup> No es arriesgado concluir, a tenor de lo expuesto, que la historia del partido comunista camboyano era precisamente la sucesión de complots. Archivarlos y preservarlos era una forma de escribir la historia de la revolución, de sus antagonistas y de los triunfos sobre ellos.

## SEGUNDA MIRADA: UN MUSEO DE LOS HORRORES

En enero de 1979, fuerzas vietnamitas de la Séptima División entraban en Phnom Penh culminando una ofensiva planificada unas semanas antes. Hallaron en su carrera un clima apocalíptico que registraron las cámaras fotográficas y cinematográficas del reportero de guerra Ho Van Thay y su equipo.

La situación geopolítica en la región se había tornado muy compleja desde 1977-1978 y había de agravarse incluso en los años siguientes en razón de equilibrios de fuerzas: la guerra vietno-camboyana se desencadenó a partir de la escisión del bloque comunista (Vietnam, aliado de la URSS; los Jemeres Rojos dependientes del apoyo chino). Una vez alcanzada la victoria vietnamita, las fuerzas ocupantes pusieron todo su ardor en demostrar que los crímenes cometidos en la Kampuchea Democrática, lejos de deberse a comunistas, habían sido obra de sádicos dirigentes cuyos actos los emparentaban con el nazismo. La operación no era fácil de orquestar y había de seducir, en primera instancia,

a la comunidad internacional. Por esta razón, el 25 de enero de 1979, apenas tres semanas después de la toma de la capital, fueron invitados a Tuol Sleng por la recién constituida República Popular de Kampuchea periodistas de países socialistas; incluso los célebres documentalistas de Alemania del Este Walter Heynowki y Gerhard Scheumann gozarían de todas las facilidades para rodar su film *Kampuchea – Sterben und Auferstehen* (Camboya, muerte y reconstrucción, 1980) que incorporó planos de Tho Van Thay. La estrategia vietnamita radicó en no enmascarar lo encontrado, sino construir sobre las huellas de la barbarie un relato de denuncia que erradicara a los Jemeres Rojos de la familia comunista y los diera a ver como una banda de criminales que habían consumado el genocidio de su propio pueblo. Para ello, el nuevo gobierno escogió una estrategia que hiriese al ojo y escandalizara el ánimo. Su más espeluznante resultado fue el *Museum of Genocidal Crimes*, que abrió oficialmente sus puertas en enero de 1980.<sup>9</sup>

La organización del museo fue encomendada a Mai Lam, director del *Museum of American War Crimes* en Ho Chi Minh City (1975). Aun cuando Lam había visitado Auschwitz en busca de inspiración, su fórmula fue algo más visceral que sutil, fiel al modelo ensayado cuatro años antes en la antigua Saigón, a saber: una cámara de los horrores. A pesar de que la dirección formal de la institución recayó en un superviviente camboyano, Ung Pech, Lam actuó en la sombra como eminencia gris. A tal fin, el museo apostó por acentuar lo colectivo, apelando por otra parte a los detalles para enfatizar lo macabro (exposición de objetos de tortura, preservación de la cama metálica en la que había sido hallado el cadáver de un hombre empapado en su sangre, fotos de víctimas...). Su objetivo apuntaba (y la estrategia ha prevalecido) a sumir al espectador en la experiencia patética del trauma, evacuando los componentes cognoscitivos, como se deduce de la casi total ausencia de carteles informativos (Violi, 2010, pág. 38). Nada expresa mejor el *estilo* escogido que la exposición de un gigantesco mapa del país formado por calaveras de víctimas, en el que los ríos se diseñaban mediante un estremecedor hilo rojo sangre.<sup>10</sup> Ciertamente es que otras estrategias complementarias fueron ensayadas. En 1980, el pintor superviviente Vann Nath, quien había salvado su vida gracias a su habilidad para pintar murales de Pol Pot, fue contratado para reproducir en lienzo escenas vividas en la prisión (Vann Nath, 2008, pág. 161; Tranche, 2011). Sus obras, que combinaban el documento y el testimonio de los horrores de la vida en S-21,<sup>11</sup> fueron turbadoramente concebidas con un estilo *naïf* e incorporadas al museo; al año siguiente otro superviviente, el escultor Bou Meng, se sumó al equipo.

Muchos fueron los solapamientos diplomáticos, humanitarios y políticos vividos durante el protectorado vietnamita. Los antiguos Jemeres Rojos, replegados en la jungla a la espera de una situación propicia, eran todavía reconocidos como el gobierno legítimo del país por las Naciones Unidas y Estados Unidos, ya que Vietnam era considerado el enemigo principal. Tampoco la retirada viet-

namita de 1989 despejó la situación: en 1991, los acuerdos de París propugnaban una retórica de reconciliación nacional en extremo prudente al referirse a los crímenes de la Kampuchea Democrática. Sin embargo, en el curso de esos mismos años se ponen en marcha otras iniciativas que darían frutos a largo plazo: en 1982, los activistas pro derechos humanos David Hawk y Gregory Stanton se movilizan en busca de pruebas para un eventual procesamiento de los líderes Jemeres Rojos, fundando el segundo el Cambodian Genocide Project, Hawk la Cambodian Documentation Commission. Actividades de esta índole, llevadas primero en la sombra, más tarde a plena luz, entrañaron un cambio de perspectiva, que se tradujo en una nueva mirada sobre los seres fotografiados por la maquinaria jemer roja.

## MIRADAS, BIOGRAFÍAS, RELATOS

En los intersticios de la diplomacia internacional fue, pues, gestándose un concienzudo acopio documental y una optimización de la información amparadas por proyectos universitarios e iniciativas privadas. En 1988, Judy Ledgerwood, en colaboración con John Badgley, puso en pie el Cornell University's Microfilming Project con el fin de inventariar y preservar las abundantes pruebas existentes en S-21 que se encontraban en estado de abandono y riesgo de desaparición. En septiembre de 1989, son autorizados a microfilm la profusa documentación disponible en dicho centro. Por su parte, en 1994 y bajo la iniciativa del historiador Ben Kiernan, la Universidad norteamericana de Yale fundaba el Cambodia Genocide Program, que, en enero de 1995, abrió una oficina en Phnom Penh: el Documentation Center of Cambodia (DC-Cam). A su frente fue nombrado el camboyano-americano Youk Chhang, superviviente del genocidio y gran artífice, merced a la tarea entonces emprendida, de los grandes procesos de 2009-2013. Son éstas iniciativas que pugnan por fructificar en un terreno minado: las amenazas de asfixiar la gestión de Tuol Sleng o incluso cerrar el museo crecen, al tiempo que sus documentos sufren deterioro e incluso extravío; los acuerdos de París y la consiguiente creación de United Nations Transitional Authority in Cambodia (UNTAC, 1992-1993) se inclinan por soslayar el pasado genocida; mientras tanto, se suceden las tentativas de reconstrucción de los Jemeres Rojos hasta que, en 1998, entregan definitivamente las armas.

En esta atmósfera de incertidumbres y recelos, los fotógrafos Chris Riley y Douglas Niven asumen en 1993 la tarea de limpiar, catalogar y obtener copias nuevas de los negativos encontrados en un depósito de Tuol Sleng, junto con otro material documental valiosísimo hasta entonces desconocido. Al cabo de tres años de restauración e inventario, su Photo Archive Group abre nuevos horizontes para conocer la identidad de las víctimas y permite una mirada nueva: explorar cada foto, desgajar en cada rostro un destello de vida cercenada y regis-

trar sus diferencias, menudas o grandes, respecto a las demás. Otras estrategias, desde la literatura, el testimonio o el cine se marcan objetivos cuya semejanza con la anterior consiste en invertir la colectivización del sufrimiento que habían impuesto, desde su apertura, los paneles rebosantes de S-21. Aislado o auxiliado por otros documentos biográficos, la víctima recobraba un fugaz hábito para exhortarnos desde la penumbra de una sala de arte, desde la página de un catálogo o desde las sombras en movimiento de un film. Por una parte, la irrupción en los museos y las exposiciones de arte planteaba un desafío moral: ¿cuál es el límite del arte en lo tocante al sufrimiento humano? (De Duve, 2008); por otra, la narración aspiraba a recomponer el tejido humano que los Jemeres Rojos habían desgarrado, ensamblando las piezas de una experiencia trágica capaz de encarnar el destino del país. Ejemplar fue, en este sentido, el caso de la joven Hout Bophana, cuyas cartas de amor la condenaron a la destrucción. En suma, dos miradas (museística y narrativa, ya fuera literaria o cinematográfica) concordaban a pesar de sus diferentes medios de expresión. Su afán común era nombrar, representar, pensar un período a la sazón excluido de los libros de texto escolares, lejos del radio de acción de los tribunales y ausente de la pública expresión del duelo.

Una de estas miradas (la tercera en nuestra enumeración) tiene su origen en los resultados del mencionado Photo Archive Group. La restitución de los negativos permitió examinar cuidadosamente algo que había pasado desapercibido con anterioridad: las diferencias entre el original de la toma y el encuadre recortado de las fichas de los detenidos, en el que quedaba *eliminado el ruido* de los fondos.<sup>12</sup> Aislada la copia fotográfica y expuesta en un museo, suscitaba una percepción distinta por la visibilidad de los detalles: algunos exteriores de la prisión desmienten, por ejemplo, que todas las fotos fueran tomadas en la habitación-laboratorio habilitada al efecto, un *detalle-ruido*, como el brazo de un bebé asomando desde el borde inferior del encuadre, revela que las mujeres eran fotografiadas con sus criaturas, un segundo detenido atado al fotografiado ayuda a comprender cómo iban atados los unos a los otros... Todos estos fragmentos de *escenografía*, en la medida en que van más allá o más acá del retrato simple, enriquecían el conocimiento sobre el aquí y ahora en que transcurría la identificación y ampliaban la información sobre lo que le rodeaba. Observar lo singular exigía ahora inspeccionarlo y convertirlo en fértil fuente histórica. Por consiguiente, lejos de ilustrar una historia conocida y documentada por otros medios, las imágenes descubrían el velo que conducía a una oscura estancia preñada de signos sobre la estructura de la muerte que regía en S-21. Los rostros humanos se convertían en fantasmas proyectados en la penumbra de un museo que los desterraba del lugar de su suplicio, convirtiéndolos en nómadas, mientras la exposición permanente de Phnom Penh envejecía inexorablemente. Fuera de su traumático lugar, dispuesta en una pared de la Gallery Three del MoMA o en la sede de los Rencontres Photographiques d'Arles,<sup>13</sup> cada unidad fotográfi-

ca, por su tamaño ampliado y su separación del resto, podía ser escrutada en su irreductibilidad. En contrapartida, corría también el riesgo de verse canonizada, al ser envuelta en una suerte de aura y la crítica especializada no ahorró reproches a los comisarios, como aquél que denunciaba su insensibilidad al mostrar a las víctimas tal y como habían sido contempladas por sus ejecutores, presentándolas, por añadidura, como seres carentes de identidad y país. Puros iconos.

Un libro especial vio la luz en 1996. Su título estaba tomado de un film dirigido por Roland Joffe que hizo gran fortuna en 1984: *The Killing Fields*. Sus autores eran precisamente Riley y Niven.<sup>14</sup> Utilizando las excelentes copias obtenidas, su cuasi catálogo constituía una invitación a zambullirse en solitario entre los rostros de víctimas dispuestos a página entera y puntuados por *fotogramas* negros que prolongaban la sensación de oscuro túnel y se asociaban a la contemplación hipnótica propia de las exposiciones, aunque en la soledad de la lectura. Ante esos semblantes, adquiría todo su vigor la meditación de Susan Sontag (2004, pág. 73): «Estos hombres y mujeres camboyanos de todas las edades, entre ellos muchos niños, retratados a uno o dos metros de distancia, por lo general de medio cuerpo, se encuentran –como en *Marsias desollado* de Tiziano en el que el cuchillo de Apolo está a punto de caer eternamente– siempre mirando la muerte, siempre a punto de ser asesinados, vejados para siempre: Y el espectador se encuentra en la misma posición que el lacayo tras la cámara; la vivencia es nauseabunda».

Sin embargo, esta confrontación humana tenía una contrapartida: su abstracción, su desarraigo del lugar del trauma y el desgajamiento de la imagen respecto a la documentación que sellaba el destino del sujeto contemplado (confesiones, notas, biografía, incluso otras fotos...). Faltaba precisamente aquello que las tentativas de Cornell, Yale y DC-Cam estaban tratando de coser a la imagen durante esos años. En la experiencia que nos propone el libro *The Killing Fields*, siguiendo la estela de las exposiciones, el único documento es la foto, y sólo ella; una mirada aísla al personaje, lo suspende en el presente como el acto fotográfico lo suspendió en el pasado, lo arranca de la secuencia de su destrucción y lo exilia del teatro de su tortura. Su contemplación es sin duda dolorosa, mas tiene algo de trascendente; su intensidad destila algo fraudulento.

## LA ESPECIE HUMANA: BOPHANA, CONTRAFIGURA

En 1996, el cineasta Rithy Panh realizó su film *Bophana: une tragédie cambodgienne*, primera producción en lengua jemer que abordaba el infausto período. Panh, un superviviente emigrado a Francia cuya familia pereció en los campos de trabajo, analizaba el régimen de Kampuchea Democrática en relación con la guerra civil que lo precedió y desde la perspectiva de su memoria. Para ello, eligió como heroína un ser que descubrió en los escritos de la periodista estadou-



nidense Elizabeth Becker, una mujer cuya confesión criminal venía acompañada de cartas de amor. Hout Bophana se daba en estos escritos la identidad de un personaje del Ramayana y describía la sociedad revolucionaria como una alegoría de las catástrofes evocadas en el célebre poema épico. Número 59, Bophana, Mom o Seda había crecido en el seno de una familia de maestros cultos. Con el estallido de la guerra civil, se vio recluida en una región peligrosa, fue violada por soldados del ejército de Lol Nol, dio a luz un niño y trabajó para la institución de caridad Catholic Relief Services, se casó más tarde con un primo suyo, a la sazón monje bonzo, al que el padre de Bophana había ayudado. A la caída de Phnom Penh el 17 de abril de 1975, Bophana tuvo que huir mientras Ly Sitha, su esposo, ascendía en el escalafón de partido con el nombre de camarada Seth. Encuentros fugaces, un falso salvoconducto hallado entre los papeles de Ly Sitha y las amargas cartas se convirtieron en pruebas incontrovertibles cuando el protector de Sitha cayó en desgracia. El 19 de septiembre de 1976, Seth fue detenido, llevado a Tuol Sleng torturado y «destruido» oficialmente el 18 de marzo de 1977; Bophana, por su parte, arrestada el 12 de octubre de 1976, fue eliminada el mismo día que su amado, aunque ninguno de los dos debió ser consciente de su cercanía en los momentos finales de su vida.

En el arranque del film, Panh filma al tío de Bophana en los corredores de S-21 identificando, entre el tejido de rostros, el *mugshot* de su sobrina, con su semblante digno, sereno. El anciano evoca su despedida en un Phnom Penh presa del pánico y el film retrocede en el tiempo para referir la tragedia de Bophana. Cual fantasía de renacimiento, el rostro de la detenida da paso a un idílico paraje campestre en el que la hermosa silueta de una joven pasea en bicicleta junto a un río. La lectura por una voz femenina de las desdichadas cartas de amor, la crónica por otro narrador de su vida, la persecución y el complot harán de este ser culto y delicado un emblema de las virtudes del espíritu camboyano de antaño tan odiado por los Jemeres Rojos.

Panh capta con su cámara los rasgos de Bophana vistos por otros más piadosos ojos: los del pintor Vann Nath, quien la dibuja con las graciosas formas de su carboncillo. Es Bophana, a ojos de Panh, un condensado del espíritu sensible, cultivado, de Camboya; aquello que los nuevos dirigentes denominaron «el nuevo pueblo», la clase social que había de desaparecer.<sup>15</sup> El término utilizado por ellos para ordenar la ejecución condensa el misterio mecánico de la iniquidad: *kamtech* no significa sólo destruir; implica arrasar, reducir a polvo y que ninguna huella permanezca. Los secretos del Angkar, como los del Tercer Reich, están marcados a fuego en su propia lengua.

Así pues, la imagen antropométrica de Bophana es rescatada por otras miradas que la redimen de la ficha que decidió y a la vez documenta su asesinato. Su relato trágico gira en torno a una de las palabras y sentimientos *contrarrevolucionarios* que no tenía cabida en la Kampuchea Democrática: el amor.<sup>16</sup>

## LA MIRADA DE LA LEY

Una última muda ha sufrido el archivo de rostros de Tuol Sleng: su conversión en soporte para la acusación ante los tribunales. Con la constitución de la Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC) se hacía realidad un antiguo sueño: procesar a los dirigentes jemeres rojos. Desembocadura de un itinerario plagado de escollos, su logro se debió, sobre todo, a la pertinaz investigación realizada o canalizada por el DC-Cam. El primer caso se abrió en 2009 contra el que había sido director de S-21, Kaing Guek Eav, alias Duch. Diez años antes, en 1999, un converso cristiano, que colaboraba con una ONG y respondía al nombre de Hang Pin, había sido identificado por el fotógrafo Nic Dunlop como el temible responsable de la prisión. Un vídeo rodado por Dunlop mismo y un nuevo encuentro, esta vez en compañía del periodista Nate Thayer, condujeron a su detención por las autoridades. El caso Duch (001) significaba una escenificación insólita en la vida camboyana del período siniestro, el cual se proyectaba como traumática memoria sobre el presente. Consistía en un acto de público reconocimiento hacia las víctimas, orquestado con una cobertura mediática sin precedentes, y un esfuerzo por traducir la acción de la justicia en instrumento de reflexión y, a largo plazo, de reconciliación nacional.<sup>17</sup>

Sin abandonar antiguos soportes ni desechar las estrategias examinadas en estas páginas, la víctima de S-21 devenía en soporte de una acusación arropada por las voces de los supervivientes, familiares y testigos, como si esa mirada humillada por los captores se elevara sobre sus cenizas para inculpar a éstos tres décadas después de su muerte. Además, el camino que concluye en el tribunal permea en su curso otros ámbitos que actúan como caja de resonancia a la mirada acusatoria en el seno de la sociedad civil. Los *mug shots* pasan, así, entre las manos de los implicados en el proceso de destrucción (sean éstos o no acusados), circulan por despachos de abogados y procuradores y llegan a los gabinetes de prensa. Los medios de comunicación, en particular, multiplican exponencialmente el alcance de las imputaciones, que adquieren ahora una función precisa: servir de prueba para una sentencia penal. En ese trayecto, las fotos son acogidas por los familiares que ejercen una suerte de rescate memorístico.

Del mismo modo que la recuperación simbólica por la justicia de los crímenes de S-21 está representada por la reconstrucción de los hechos protagonizada por el camarada Duch en el recinto de la prisión, sospechamos que una imagen sintetiza la nueva función de las fotografías de torturados en S-21: aquélla en que las efigies se deslizan entre las manos del que fue su director como si lo interpelaran. Captadas deliberadamente por las cámaras, este choque de miradas constituye una radical metamorfosis de la primera mirada: Duch, quien las había contemplado antaño adheridas a las fichas para determinar la secuencia de interrogatorios y ejecuciones, las reencuentra ahora, ampliadas y en copias de alta calidad. Trata de hacer memoria, pero algo se ha disuelto en su misma

mente a lo largo de estos treinta y tantos años: su sentimiento de escrutar rostros de enemigos. En otras palabras, entre esas dos miradas vertidas por el mismo sujeto, media un abismo en el estatuto de las personas observadas, pero también en el poder de la contemplación. Mirar era entonces decidir sobre el ritmo del aniquilamiento; ahora significa asumir la responsabilidad. En cierto modo, el poder de la mirada se ha invertido. Que Duch haya entonado el *mea culpa* en público, implorando el perdón de las víctimas (fuera o no sincero) produce un cambio en el tejido social congegado en torno a la corte. Sin embargo, no puede haber sustitución, borrado: en esta postrera mutación todas las miradas que fueron reviven cual palimpsesto surgiendo en un instante para disiparse acto seguido. Son miradas que encierran sin reposo otras miradas.

El proceso de Duch constituyó un sumidero por el que se precipitaron preclaras conciencias. El antropólogo francés François Bizot, cautivo en la jungla en 1973 y liberado enigmáticamente por Duch, se sintió sacudido por la detención de éste y acudió a verlo e inquirir sobre las razones de la emponzoñada gracia que lo libró de la muerte (Bizot 2011). El cineasta Rithy Panh, quien había construido su film *S-21. La machine de mort khmère rouge* (2003) sobre esta figura demiúrgica y sin embargo ausente, se vio impelido a encontrarlo, hablarle, filmarlo, debatiéndose entre las tupidas redes desplegadas por ese antiguo profesor de matemáticas. Sólo el montaje de su film *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011) le ayudó a frenar la angustia generada por la estrategia de involucramiento de Duch (Pahn y Bataille 2011, págs. 233-234). François Roux, un abogado militante de la no violencia, aceptó el desafío de defender al verdugo a condición de que éste se declarase culpable con la esperanza de tipificar el *delito de obediencia*, en lugar de considerar ésta un eximente. Un viraje inesperado de Duch y de su abogado camboyano, Kar Savuth, expulsó a Roux de la defensa. Ninguno se engañaba: al interrogarse sobre Duch lo hacían también sobre las zonas oscuras de sí mismos, pues todos ellos saben que Duch, como medio siglo antes Adolf Eichmann, nos habla desde la lábil frontera que separa, y une, la humanidad de su ausencia. Cuanto más cerca de él, cuanto más envuelto en su discurso, su compasión, su risa, el malestar humano crece porque algo contamina las profundidades de todo ser humano. Reconocer (o no) en Duch –lo dijo con exactas palabras Roux– a nuestro hermano en el seno de la humanidad. Todos ellos constatan, con inquietante extrañeza, su fracaso y la frágil cicatrización de su conciencia.

Algo semejante sucede del lado de las víctimas. Entre los más de 12.000 seres humanos que perecieron en S-21, un considerable número estaba compuesto por despiadados y fanáticos jemereros rojos caídos en desgracia, incluidos muchos interrogadores que acabaron siendo ejecutados. Nada, pues, garantiza que mirar esos rostros suponga contemplar la inocencia. Así lo demuestran dossiers como el extensísimo correspondiente al Ministro de Propaganda Hu Nim, detenido el 10 de abril de 1977 con motivo de una purga, interrogado, torturado y

finalmente ejecutado el 6 de julio de 1977 (Chandler, Kiernan y Chathou 1988). Esta *zona gris*, por recoger la expresión de Primo Levi en *Los hundidos y los salvados* a propósito del exterminio judío, adquiere en el caso de S-21 un aspecto más intrincado y difícil de dirimir. Nadie puede ignorar esta zona de nadie (o, más exactamente, de muchos) si se alberga la esperanza y el proyecto de una reconciliación nacional.

## ARTEFACTOS, REPRESENTACIONES, ICONOS

Los *mug shots* de Tuol Sleng se cuentan entre los escasos objetos supervivientes de un tiempo de destrucción. Desaparecieron las víctimas, apenas son reconocibles algunos huesos; quedan documentos que la tenacidad de algunos convierte en pruebas para la acusación, instrumento de comprensión histórica y ejercicio de memoria colectiva. Las imágenes antropométricas recogen, en cambio, los rasgos físicos, la expresión, el cuerpo, las heridas de seres que sufrieron tortura y muerte en S-21. Por esta razón, las fotos son, en primer lugar, objetos semióticos que debemos interrogar a partir de sus códigos de figuración (la escala, el ángulo, las proporciones, el corte, la luminosidad, el tiempo de exposición...). Su estudio nos ayuda a pensar cómo los Jemeres Rojos miraban, y por tanto concebían, a sus enemigos. Pero esta representación no basta para explicar la fuerza inagotable de las fotografías. En ellas toma cuerpo un segundo nivel: el instante irrepetible de un choque de miradas; una chispa que registra lo que el ser que se hallaba ante la cámara expresó en un gesto, consciente o no, la última vez en que fue fotografiado, no antes, sino para morir. Por eso, el acto fotográfico tiene algo de performativo: más que describir a un enemigo, lo crea; más que abrir una ficha de detenido, es su condena a muerte. La foto nos retrotrae, entonces, al instante, pero hace gravitar sobre él todo cuanto ocurriría más tarde. Pocas veces la idea barthesiana que define toda fotografía humana con la sobrecogedora certeza «Va a morir» queda confirmada con más inexorable rotundidad.

Y, sin embargo, estas fotos son también objetos. Se oxidan en depósitos durante años, sus negativos son rescatados para obtener nuevas y más contrastadas copias que se amplían a voluntad para tornar elocvente el detalle antes imperceptible; luego, enmarcadas, serpentean por museos y galerías, se dejan acariciar cual reliquias por las manos de quienes amaron a los seres en ellas retratados y, en inquietante contagio, se deslizan entre las manos de los ejecutores. Son residuos de vida desnuda que, si bien parecen espectrales al proyectarse cual cortejo fúnebre en algunas páginas web,<sup>18</sup> toman en otras ocasiones cuerpo, rellenan los espacios, se comportan como vestigios matéricos del pasado.

En un pasaje de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), el historiador Raul Hilberg toma entre sus manos un sencillo folio amarillento: es una orden de ruta –dice– de un tren de la muerte. En él figuran horarios precisos, se mencionan

nombres de estaciones, son enumerados los vagones, las unidades –es decir, los cuerpos– transportadas en su interior. El historiador descifra meticulosamente las distancias y las proyecta sobre el mapa imaginario de la deportación; lee las claves ocultas, como esas dos letras –LZ (*leer Zug*, tren vacío)– que esconden un concentrado del crimen, pues aluden a un ferrocarril cuyos vagones han sido descargados en Treblinka y regresa vacío. Hilberg no sólo interpreta el documento; colma sus lagunas, perfora su impenetrabilidad burocrática y torna elocuentes sus silencios. Con todo, lo que más fascina a este investigador del Holocausto es el hecho de hallarse ante un original, del que debieron existir tantas copias como funcionarios estaban implicados en la orden. Como genuino que es, pasó por las manos de un funcionario de la deportación y sólo por ello pudo éste cumplir su cometido. En otras palabras, antes de ser documento de lo acontecido (lo sufrido), esta hoja fue un mandato, un escrito *performativo*: no relata, produce. Poseerlo, tocarlo, al tiempo que se lo descifra, es colocarse en el lugar del ejecutor, acompañarlo en su proceso mental, arrebatárle, aunque sin duda demasiado tarde, su arma de destrucción.

Las fotos de Tuol Sleng son tejidos de información que nos hablan de la identificación de los detenidos y, en cuanto tales, han de ser analizadas también sus márgenes, inferido su fuera de campo, reconstruido o casi fantaseado lo que apenas se insinúa en algún borde del encuadre. Son, por otra parte, actos que convertían a un ser en culpable y lo empujaban a una caída desprovista de azares. Mas son igualmente, y por último, vestigios materiales arrancados del oscuro mundo de los Jemeres Rojos, objetos manufacturados por ellos, recordados, examinados cuidadosamente, comentados, inventariados, manoseados. En ellos permanece todavía algo del ruido y la furia de quien los produjo y del escalofrío de quien, inocente o no, los sufrió. Como tantos objetos que pueblan los museos de guerra, fetiches para unos, dolorosa materia que penetra en las carnes asombradas para otros, hagamos lo que hagamos con ellos, jamás lograremos silenciar su grito.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAV (2011): *Fichés? Photographie et identification 1850-1960*, París, Perrin.
- BIZOT, François (2011): *Le silence du bourreau*, París, Flammarion.
- CHANDLER, David (1999): *Voices from S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*, Beverly, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- CHANDLER, David, KIERNAN, Ben y CHATHOU, BOVA (1988): *Pol Pot Plans the Future. Confidential Leadership Documents from Democratic Kampuchea, 1976-1977*, New Haven, Yale University Southeast Asia Studies, 1988.
- DE DUVE, Thierry (2008): «Art in the Face of Radical Evil», *October*, 125, págs. 3-23.
- DUNLOP, Nic (2006): *The Lost Executioner. A Journey to the Heart of the Killing Fields*, Nueva York, Walker.
- HAMERS, Michelle Q. (2011): *Do nothing, sit still, and wait for my orders. The role of photography in the archive practices, historiography, and memory of Democratic Kampuchea 1975-1979*, Thesis, March.
- HUGHES, Rachel (2003): «The abject artefacts of memory: photographs from Cambodia's genocide», *Media, Culture & Society*, vol. 25, págs. 23-44.
- KIERNAN, Ben (1996): *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-1979*, Chian Mai, Silkworm books.
- NATH, Vann (2008): *Dans l'enfer de Tuol sleng. L'inquisition khmère rouge en mots et en tableaux*, París, Calmann-Lévy.
- PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe (2011): *L'élimination*, París, Grasset.
- RILEY, Christopher y NIVEN, David (1996): *The Killing Fields*, Santa Fe, The Twin Palms.
- SONTAG, Susan (2004): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana.
- TRANCHE, Rafael R. (2011): «"Los huesos gritan, la carne llama" o la memoria del horror. S-21, la máquina de matar jemer roja (R. Panh, 2002)», en V. SÁNCHEZ-BIOSCA (ed.), *Figuras de la aflicción humana*, Valencia, MuVIM, págs. 83-88.
- VIOLI, Patrizia (2010): «Il visitatore como testimone. Il Tuol Sleng Museum of Genocide Crimes a Phnom Penh», en Maria Pia POZZATO (ed.), *Testi e memoria. Semiotica e costruzioni politica dei fatti*, Bolonia, Il Mulino, págs. 13-44.

## NOTAS

1. Agradezco a Ben Kiernan (Yale University) su amabilidad al responder tantas preguntas y brindarme tantas pistas. El King Juan Carlos I Center de New York University (y su directora Jo Labanyi) me dio la oportunidad, cuando detenté su cátedra de *Spanish Culture and Civilization* (invierno-primavera de 2013) de organizar el symposium *The Desire to See: the Production and Circulation of Images of Atrocity* (abril de 2013), en el curso de cuya preparación y transcurso tomaron cuerpo algunas de las ideas aquí expuestas. Durante mi estancia en Nueva York, el festival *Season of Cambodia. A Living Arts Festival* (abril-mayo 2013) me permitió evaluar obras de artistas contemporáneos de la tercera generación que reescribían la experiencia del genocidio y el Congreso *Creation and Postmemory* (Columbia University, 10-12 abril) instaló su reflexión en el contexto de la Shoah, Rwanda y la justicia transnacional, siguiendo las preocupaciones del seminario sobre postmemoria dirigido por Marianne Hirsch.
2. Alphonse Bertillon introdujo en 1879 un sistema de identificación válido para la clasificación de delincuentes (sinalética o *bertillonage*) apoyándose en cuatro componentes: medidas antropométricas de once rasgos faciales y corporales, retrato verbal de marcas, fotografía estandarizada de frente y perfil y sistema de clasificación. Muy utilizado por la policía, este método fue sustituido en Estados Unidos por la huella digital ya entrado el siglo XX (AAVV 2011).
3. Es habitual, en el dominio del imaginario social, identificar la magnitud de las víctimas con la aplicación del término genocidio, con independencia de las categorizaciones del derecho penal internacional e ignorando la tradición nacida con Raphael Lemkin.
4. En lo sucesivo, utilizamos la denominación Tuol Sleng para referirnos al lugar y al museo y reservamos S-21 para aludir a la prisión y centro de tortura durante el período Jemer Rojo.
5. Uno de los fotógrafos de S-21, Nhem Ein, se ha convertido en las últimas décadas en una verdadera *star* de los medios de comunicación. Enviado a China para su formación fotográfica a temprana edad, este personaje carente del mínimo remordimiento y dispuesto a vender material propio y ajeno sin escrúpulos, albergó incluso deseos de abrir un museo conmemorativo del período Jemer Rojo en su región de Anglong Veng. Sigue convencido de que realizó una gran labor y que la humanidad le debería estar agradecida por ello.
6. Phnom Penh había sido evacuada en abril de 1975 tras la toma de la capital. Con la dinamitación del banco nacional, la abolición del dinero, las escuelas y el cierre de los hospitales, da comienzo el éxodo rural hacia los lugares puros donde residía el *viejo pueblo*, clase sobre la que había de cimentarse la revolución ruralista de los Jemeres Rojos (Kiernan, 1996).
7. En casos excepcionales, en virtud de la importancia de algunos ejecutados, Duch recibiría de su superior, Son Sen, la orden de fotografiar el cadáver para despejar toda duda sobre el fin de la amenaza que el ejecutado representaba.
8. El fotógrafo Nic Dunlop habló de este acto fotográfico como un *trial by camera* (juicio por la cámara).
9. Hasta julio de 1979, la población camboyana no fue admitida en la prisión, de modo que la estrategia vietnamita apuntó en los primeros momentos a la prensa socialista internacional (Cuba, URSS, Alemania del Este...).
10. Más tarde, este siniestro mapa fue retirado y sustituido por su fotografía.
11. Vann Nath no pudo haber visto las escenas que pintaba porque llegó con los ojos vendados y consumía sus días en el interior del estudio en que pintaba bajo la mirada atenta de Duch. Las historias le fueron relatadas por otros. En consecuencia, su función testimonial se debe a la persona y deja un espacio a la imaginación.
12. Pese a que los muros de Tuol Sleng reproducían los positivos de los originales, la calidad de las copias obtenidas por Niven y Riley, a diferencia de las deterioradas reproducciones del museo, permitían examinar datos azarosos en los que antes poco se había reparado.
13. La exposición del MoMA, titulada *Photographs of S-21*, tuvo lugar entre 15 de mayo y el 30 de septiembre de 1997 y constaba de 22 *mug shots* ampliados a partir de los negativos de 6 x 6. Aunque a la sazón ya era conocido el fotógrafo Nhem Ein, los pies de foto señalaban «photographer unknown». En julio de ese mismo año, *Les Rencontres photographiques d'Arles*, presentaba bajo el comisariado de Christian Caujolle S-21. *100 portraits*.
14. En estos años se produce la desaparición militar de los Jemeres Rojos precedidos por la detención y farsa de juicio a Pol Pot por Ta Mok «el Carnicero» (julio 1997), la entrevista con el dictador enfermo por el periodista Nate Thayer y la muerte y cremación de dictador al año siguiente.
15. El *nuevo pueblo*, a diferencia del viejo, campesino, iletrado, era para los Jemeres Rojos un resto del capitalismo, irrecuperable y destinado a una implacable aniquilación. Lo formaban enseñantes, médicos, enfermeras, ingenieros y gentes letradas, en general.

16. Años más tarde, Rithy Panh fundaría un centro cultural franco-camboyanos con sede en Phnom Penh, archivo de investigación de primera importancia para el estudio audiovisual del período jemer rojo, y lo bautizó con ese nombre de mujer: Bophana Audiovisual Ressource Center <<http://www.bophana.org>>.
17. Los procesos siguientes se están dirimiendo todavía en la actualidad, aunque las esperanzas de efectivas condenas son muy escasas: Ta Mok murió en prisión en julio de 2006, antes de la constitución del tribunal; Ieng Thirith fue declarada enajenada en septiembre de 2012; Ieng Sary falleció en pleno proceso el 14 de marzo de 2013. Kieu Samphan y Nuon Chea, que se declaran inocentes, son los últimos grandes dirigentes pendientes de condena. Otros eventuales procesos han sido previstos sin que los nombres de los inculcados hayan sido todavía revelados.
18. Véase, por ejemplo, el dispositivo empleado en el proyecto de la Universidad de Yale: <[http://cgp.research.yale.edu/cgp/cts/cts\\_slideshow.jsp](http://cgp.research.yale.edu/cgp/cts/cts_slideshow.jsp)>. Una estrategia diferente puede hallarse en la sección fotográfica de la página web de Tuol Sleng: <<http://www.tuolsleng.com/photographs.php>> (última visita de ambas 25 enero 2014).

.....  
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA es catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universitat de València, director de la revista *Archivos de la Filmoteca* y autor, entre otros, de *Cine y guerra civil española* (2006).



### Raza e historia

*Antoni Furió*, Raza e historia

*Tyler Stovall*, Universalismo, diferencia e invisibilidad. La noción de raza en la Francia contemporánea

*Michael Yudell*, Breve historia del concepto de raza

*Gian Luca Podestà*, Imperio, racismo colonial y antisemitismo

*Camilo J. Cela Conde y Francisco J. Ayala*, Razas humanas

#### ENTREVISTAS

*Carlo Ginzburg* entrevistado por Mauro Boarelli, «Historia y microhistoria»

*Almudena Grandes* entrevistada por Mario Amorós, «Literatura, historia y memoria»

#### TEMAS

*Rafael Núñez Florencio*, ¡Viva la muerte! Lo macabro como arma política

*Vicente Sánchez Biosca*, El mudable semblante de las víctimas

*Francisco Espinosa*, Literatura e historia. Manuel Chaves Nogales y la «tercera España»

*Gil-Manuel Hernández Martí*, Del espíritu del capitalismo al capitalismo espiritual

#### LIBROS

*Ernest Garcia*, La sociología francesa a partir de Durkheim, una aportación suscitada (Salvador Juan, La Escuela Francesa de Socioantropología)

*Guillermo Quintás*, El editor y la cultura del texto (Jaime Salinas, El oficio de editor)

*Joan Romero*, El incierto futuro del Estado del Bienestar en Europa, dos lecturas imprevisibles (Luís Moreno, Europa asocial; Europa sin Estados)



*Antoni Furió, Raza e historia* 2

## RAZA E HISTORIA

---

- Tyler Stovall, Universalismo, diferencia e invisibilidad. La noción de raza en la Francia contemporánea* 6
- Michael Yudell, Breve historia del concepto de raza* 32
- Gian Luca Podestà, Imperio, racismo colonial y antisemitismo* 48
- Camilo J. Cela Conde y Francisco J. Ayala, Razas humanas* 68

## Entrevistas

---

- Carlo Ginzburg entrevistado por Mauro Boarelli, «Historia y microhistoria»* 88
- Almudena Grandes entrevistada por Mario Amorós, «Literatura, historia y memoria»* 102

## Temas

---

- Rafael Núñez Florencio, ¡Viva la muerte! Lo macabro como arma política* 112
- Vicente Sánchez Biosca, El mudable semblante de las víctimas* 120
- Francisco Espinosa, Literatura e historia. Manuel Chaves Nogales y la «tercera España»* 136
- Gil-Manuel Hernández Martí, Del espíritu del capitalismo al capitalismo espiritual* 162

## Libros

---

- Ernest Garcia, La sociología francesa a partir de Durkheim, una aportación sustancial (Salvador Juan, La Escuela Francesa de Socioantropología)* 174
- Guillermo Quintás, El editor y la cultura del texto (Jaime Salinas, El oficio de editor)* 178
- Joan Romero, El incierto futuro del Estado del Bienestar en Europa, dos lecturas imprescindibles (Luis Moreno, Europa asocial; Europa sin Estados)* 186