

Las imágenes de los perpetradores, los artefactos de los perpetradores: el archivo nómada de Tuol Sleng (S-21)

Vicente Sánchez-Biosca

Universitat de València

Resumen

Este ensayo analiza la producción y circulación de las *fotografías de las fichas* de detenidos tomadas por la maquinaria del Jemer Rojo en el centro de tortura S-21 (Phnom Penh). Al momento de tomar las fotografías, estas jugaron un rol esencial en el proceso de identificación, represión y asesinato de quienes eran considerados enemigos del régimen de la Kampuchea Democrática (1975-1979). No obstante, tras la caída de los Jemeres Rojos, estas fotografías fueron utilizadas para denunciar a quienes las habían tomado, como si las imágenes no conservaran rastros de su función original y fueran reversibles. Por esto las trasladaron desde los museos y galerías de arte a los escenarios, de los libros ilustrados al cine y de Internet a los tribunales penales que juzgan a los exlíderes del Jemer Rojo. Sostengo que debemos detenernos en los detalles de las historias de este fenómeno: en primer lugar, la actividad de descifrar el archivo de las *fotografías de las fichas*, es decir, descubrir los negativos, realizar copias, detallar la disponibilidad; en segundo lugar, la circulación por medio de diversos espacios públicos y los medios de comunicación; en tercer lugar, las modificaciones en el contexto geopolítico en una región muy controvertida por el equilibrio internacional. Si bien estos tres niveles no dependen de manera mecánica unos de otros, sí están relacionados de un modo complejo y demuestran lo ventajoso de la articulación de los usos tecnológicos, semióticos y políticos de un archivo que concentra el dolor humano sufrido en el propio corazón del siglo XX.

Abstract

This essay examines the production and circulation of the mug shots of the detainees generated by the Khmer Rouge machinery at the centre of torture S-21 (Phnom Penh). When they were taken, these images played a key role in the process of identifying, repressing and killing those considered enemies during the regime of Democratic Kampuchea (1975-1979). Yet, since the collapse of the Khmer Rouge, these photographs have been used to denounce their creators as if the pictures had kept no trace of their original

* Título original del artículo "Perpetrator Images, Perpetrator Artifacts: The Nomad Archives of Tuol Sleng (S-21)" en *Cinéma & Cie*, vol. XV, no. 24, Spring 2015. Traducción: María Belén Riveiro.

intention and were reversible. With this purpose they have migrated from museums and art galleries to the stage, from illustrated books to the cinema and from the Internet to the criminal court devoted to judge the former KR leaders. I argue that the stories of the phenomena must be told in close relationship: firstly, the deciphering of the archive of mug shots, that is, the discovery of the negatives, the extraction of new prints, and their availability; secondly, the circulation through different public spaces and media; thirdly, the changes in the geopolitical context in such a controversial region for international equilibrium. Although these three levels do not evolve into a mechanical dependence, they are intricately interrelated and prove the advantages of articulating technological, semiotic, and political uses of an archive that concentrates within it human pain experienced at the very core of the 20th century.

Palabras claves: Camboya, Tuol Sleng, S21, perpetradores, imágenes.

Keywords: Cambodia, Tuol Sleng, S21, perpetrators, images.

Las víctimas desde la mirada del enemigo

Las visitas a los espacios que funcionaron como cárceles, a los museos conmemorativos y a los memoriales familiarizó a los turistas de las catástrofes humanas con las galerías, espacios de muestras y murales poblados de caras, fotografías de rostros o primeros planos de las víctimas, algunas de frente, otras de perfil. Estos mosaicos remiten a una síntesis especial de lo individual y lo colectivo: si la acumulación de rostros enfatiza la atroz dimensión estadística del crimen que dichos espacios hacen recordar, entonces cada imagen nos lleva a tomar a cada hombre y cada mujer en singular. Al recorrer los vestíbulos, entradas y pasillos decorados con fotos vacilamos entre captar el horror de las imágenes de los cuerpos (en las que cada víctima queda reducida a lo casi imperceptible) y quedar sujetos del impacto de esos ojos abiertos de par en par que nos observan desde aquel fático momento que quedó suspendido en el tiempo.

No obstante, este equilibrio es efímero en las exposiciones donde lo colectivo termina por imponerse por sobre el individuo, dado que ninguno de los rostros cuenta con las proporciones físicas para conservar la atención del espectador por sí solo. En consecuencia, la doble estrategia de los museos, en realidad, enfatiza la inmensidad del crimen en detrimento de la tragedia personal, quizás por temor a caer en lo anecdótico. Enfatizar las cifras sobre el crimen resalta la condición asesina de quienes lo perpetraron. En todo caso, se trata de víctimas cuya identidad desconocemos e, incluso si su condición no depende de meras cifras, estas incentivan la conciencia del sufrimiento de cada persona... mientras se permite que, como esencias distintas, se desvanezcan en el absoluto.

Desde el inicio se concibió el Museo de los Crímenes Genocidas de

Tuol Sleng en Phnom Penh (Camboya) de esta manera, dado que el gobierno de la ocupación vietnamita en 1979 se ocupó de denunciar los crímenes de los Jemeres Rojos (1975-1979). Se trata de un edificio que había funcionado como escuela convertido en centro clandestino de detención y tortura bajo el control directo de la policía secreta (Santebal). Las celdas se habían dispuesto para los "traidores" al régimen. El país cerraba sus puertas al resto del mundo, dados los retrocesos económicos del régimen y las nuevas amenazas internacionales. Esto disparó una paranoia de conspiraciones entre los líderes y Tuol Sleng (conocido como S-21) se convirtió en uno de los principales centros de la represión.

Habiendo dicho esto, la mirada de estos seres que nos contemplan no proviene de la condición de víctimas; por el contrario, su condición está definida por el estatus de traidores. Esto es lo que fue registrado por la cámara. De hecho, cuando levantaron la mirada hacia la cámara y esta los enfocó, eran culpables. Por eso nos sorprendemos con la facilidad con la que, sin modificar los contenidos del enfoque, la percepción acerca de estas personas se transforma en su contrario. ¿Cómo es posible ignorar la firme mirada burocrática que creó esas fotos? La escena misma está bien documentada con respecto a lo histórico, no obstante: el prisionero es transportado en camión hasta que sus captores lo arrojan a un lugar donde le quitan la venda de los ojos para sacarle la foto. Nuestra hipótesis es que este momento en que se toma la fotografía debió de haber dejado un rastro en la misma foto. Más allá de lo incompleto que pueda resultar este gesto, debemos reflexionar acerca del impulso que dio lugar en un primer momento al archivo, la mirada que lo engendró.

En otras palabras, estas fotografías forman parte de un tipo particular de imágenes que Marianne Hirsch denominó

“imágenes del perpetrador”,¹ como las escenas filmadas por los equipos de Joseph Goebbels en el gueto de Varsovia en mayo de 1942, las fotografías de Abu Ghraib que causaron un fuerte impacto en la opinión pública estadounidense e internacional en 2004 o los videos más recientes de decapitaciones de rehenes a manos de miembros del Estado Islámico (ISIS). Entonces, con todo esto en mente, ¿qué caracteriza la imagen del perpetrador? ¿Qué diferencia a las *fotos de las fichas* en Tuol Sleng?

Las imágenes del perpetrador, explica Marianne Hirsch, en formato fotográfico, cinematográfico, entre otros, son aquellas tomadas por quienes cometieron crímenes de lesa humanidad. En este sentido, estas imágenes se entienden como parte del mecanismo de destrucción, dado que materializan la perspectiva de los perpetradores de los delitos o de sus cómplices durante la comisión del acto violento sufrido por las víctimas o después de ello. Pensadas para el consumo entre los miembros del grupo que participan de la comisión del delito, este círculo se puede extender hasta incluir a quienes comparten esa ideología e incluso a las autoridades que ordenan la perpetración de los delitos. En todo caso, el acto de divulgación, en general, afirma el orgullo de los autores (de las fotografías o de los hechos o incluso de ambos) en relación con los actos realizados, de tal manera que estas imágenes comparten aspectos con la tradicional *foto-trofeo*. Sin embargo, por medio de esta divulgación pública –ya sea mediante infiltración, desde la *hibris* de los perpetradores o como una campaña agresiva de propaganda, tal como la de los miembros de ISIS–, las imágenes pueden llegar a caer bajo una perspectiva diferente, como la del historiador, además de estar disponibles para el rescate de la memoria colectiva. Así

quedan sujetas a un análisis riguroso que tiene en cuenta que tomar las fotografías es un acto separado del hecho violento, incluso si, por supuesto, son cuestiones estrechamente relacionadas entre sí. De la misma manera, estas perturbadoras imágenes de los perpetradores toman diversas formas de acuerdo con el modo en que fueron creadas, la esfera de circulación y las estrategias de recuperación desplegadas en vistas de otros objetivos distantes del propio hecho.

De este modo, los desafíos y riesgos del consumo de estas imágenes residen en la posible identificación física con el perpetrador y los cómplices. Sin embargo, ocupar el mismo espacio físico de otra persona no significa necesariamente compartir los mismos sentimientos o idéntica ideología. De esto podemos inferir la relevancia de algunos interrogantes: ¿fueron los propios perpetradores los que tomaron las fotografías? ¿el objetivo era la propaganda? ¿qué imágenes fueron tomadas por orden y cuáles sacaron los operarios de manera arbitraria? Estas diferencias, aunque parecería que se trata de detalles, adquieren gran relevancia. Las preguntas solo se pueden responder con un conocimiento histórico preciso (si eso existe), enmarcado en tradiciones de estudio de la fotografía que se enfocan, si bien con diversa terminología y objetivos, desde Walter Benjamin o Roland Barthes a Philippe Dubois o Susan Sontag, en la dimensión *indicial* de la fotografía, es decir, el registro de un documento indeleble de un instante o, si se prefiere, de la adherencia a aquel. Aun cuando sometemos estas imágenes al bisturí de un cirujano, las imágenes de los perpetradores todavía conservan una intrincada oscuridad, incluso tan oscura como los sentimientos que generan.

Lo cierto es que la circulación de estas imágenes en los medios de comunica-

¹ Ver la última versión de este concepto de Marianne Hirsch en *Nazi Photographs in Post-Holocaust Art*, en Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust* (Columbia University Press, New York 2008), 127-152. [N. del T.: La edición en español es *La generación de la posmemoria* (Carpe Noctem, Madrid 2015)].

ción, su incorporación en museos memoriales y sitios web, desata una diversidad amplia de reacciones que van del voyeurismo perverso a la empatía y el análisis. El uso para la recuperación de la memoria, por lo tanto, exige prestar atención a los mecanismos de reescritura, desde las modificaciones espaciales (instalaciones, museos, escenarios teatrales) hasta la incorporación de marcos históricos equivalentes a lo que los filólogos denominan *aparato crítico* (coordinadas espacio temporales, descripciones, identificación de personajes). Cabe tener en cuenta la distancia que introduce la textura de las fotos o películas mismas (edición, *zoom*, color, sobreimpresión de contornos en la foto o la duración, cuadros congelados, cámara lenta...) que hacen visibles aspectos que, de lo contrario, pasarían desapercibidos. Cada uno de estos tipos de apropiaciones expresa diversos gestos, que llevan no solo a modificar las condiciones de existencia del archivo original sino también a un diálogo con los usos anteriores, dado que estas imágenes cuentan con una circulación amplia en la esfera de los medios y se trata, en general, de representaciones que se convirtieron en íconos del sufrimiento humano en la imaginación colectiva.

Enemigos: la mirada fundacional

Al momento de tomarlas, las fotos de los perpetradores buscaban identificar un aterrador enemigo, personas que se sospechaba que eran (y que luego confesaron ser, bajo tortura) espías de la KGB o de la CIA (o de ambas al mismo tiempo), saboteadores de la revolución o infiltrados en el partido. La imaginación de los Jemeres Rojos convirtió S-21 en una prisión para los altos cuadros del comu-

nismo que habían caído en desgracia.² Junto con ellos, una gran cantidad de detenidos fueron ejecutados allí (incluidos ancianos, niños y mujeres) cuyos destinos también habían caído en la red de la conspiración. Se puede afirmar que S-21 es la expresión paradigmática de la perspectiva de los Jemeres Rojos y es muy probable que se trate de la más eficiente: el objetivo era descubrir, documentar, reprimir y exterminar a los opositores. Para comprenderlo hay que penetrar la lógica y el funcionamiento del afán de crear un archivo desde el punto de vista de los autores. Esto nos conduce a la formulación de determinadas preguntas: ¿cómo funcionaba la actividad de tomar fotografías? ¿en qué orden se registraban los hechos? ¿con qué objetivo se documentaba la imagen del detenido, si se tiene en cuenta que iba a ser ejecutado? ¿por qué se conservaron los registros? ¿qué otros documentos conforman el archivo criminal? Dejar estos interrogantes sin respuesta alguna dificulta el uso alternativo de estas imágenes.

Sí sabemos que los prisioneros de S-21 habían sido condenados a muerte al momento de arribar allí. El *acto fotográfico*, noción de Philippe Dubois,³ formaba parte de la secuencia de acciones que seguía un orden determinado con una intrincada causalidad: detención; traslado durante la noche, con los ojos vendados y las manos atadas en la espalda, hasta este recinto en una ciudad abandonada; registro por medio de la inscripción del nombre, medida y asignación del número ubicado en general sobre el pecho del detenido; la fotografía, momento en el cual se quita la venda, por lo que el detenido queda expuesto a una luz enceguedora; luego ocurre el traslado con grilletes hacia una celda comunitaria, de la que se salía solo para los periódicos interrogatorios. La duración de

² David Chandler, *Voices from S-21: Terror and History in Pol Pot's Secret Prison* (University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-London 1999).

³ Philippe Dubois, *L'Acte photographique* (Labor, Brussels, 1983). [N. del T.: para la versión en español, ver Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos* (La marca editora, Buenos Aires 2008)].

estos pasos variaba de acuerdo con la importancia del prisionero o con la resistencia que oponía. Todo lo supervisaba de manera meticulosa el director de la cárcel, Kaing Guek Eav (alias Duch), que dictaba escrupulosamente las órdenes que llevaban a una confesión *satisfactoria*; una vez lograda, esta pequeña letra decidiría el momento de la “eliminación”, que ocurría, en general, en los Campos de la Muerte en Choeng Ek.⁴

En conclusión, el *acto fotográfico* estaba inserto en una planificada cadena de eventos que no debía romperse a riesgo de amenazar el poder de los Jemeres Rojos, dado que la lógica de los líderes y de la burocracia sostenía de manera enfática que lidiaban con agentes sediciosos. Visto de este modo, las fotografías obtenidas no documentaban la existencia de sospechosos o acusados sino de culpables. Poco tiempo después, las mismas fotografías impresas fueron recortadas y adjuntadas, en este formato pequeño, a la ficha que constituía la biografía criminal del sujeto en cuestión. Las tareas de archivado y de almacenamiento de los documentos de los traidores eran formas de escribir la historia de la revolución de la Kampuchea Democrática.

Segundo vistazo: pathos y trauma

En enero de 1979, las fuerzas de la Séptima División vietnamita ingresaron a Phnom Penh y encontraron en su camino una escena apocalíptica, registrada tanto por cámaras fotográficas como de cine del corresponsal de guerra Ho Van Thay y su equipo. La situación se tornó más compleja entre 1977 y 1978; la guerra camboyano-vietnamita había estallado con la ruptura del bloque comunista

(Vietnam era aliada de la URSS mientras que los Jemeres Rojos contaban con el apoyo de China). Una vez que Vietnam tuvo la victoria asegurada, las fuerzas de ocupación se concentraron en probar que los crímenes cometidos por la Kampuchea Democrática habían sido autoría de líderes camboyanos sádicos, a los que comparaban con los nazis y no con los comunistas. Por ello, el 25 de enero de 1979, la República Popular de Kampuchea, recientemente creada, recibió a periodistas comunistas de diversos países en Tuol Sleng; los afamados documentalistas de Alemania del Este Walter Heynowski y Gerhard Scheumann incluso recibieron apoyo para filmar Kampuchea –*Sterben und Auferstehen (Kampuchea, Muerte y renacimiento, 1980)* y *Die Angkar (1981)*, que incluía algunas de las imágenes capturadas por Tho Van Thay-. La estrategia de Vietnam consistía en desplegar un archivo improvisado de objetos, fetiches y representaciones (especies de *objets trouvés* de la barbarie) con los que esperaban presentar a los Jemeres Rojos como una banda de delincuentes que habían perpetrado el genocidio de su propio pueblo. Por ello, el nuevo gobierno implementó una estrategia de lastimar la vista y perturbar el espíritu. El resultado más repulsivo fue el Museo de los Crímenes Genocidas, inaugurado en 1980.⁵

Mai Lam fue el encargado de armar el museo. Era el director del Museo de los Crímenes de Guerra en la Ciudad de Ho Chi Minh (1975), si bien Ung Pech, sobreviviente camboyano, había sido designado formalmente como director. Aun tras visitar Auschwitz en búsqueda de inspiración, la fórmula fue mucho más visceral, es decir, una cámara del terror. El museo puso el acento en la dimensión colectiva. Recurrió a detalles para reforzar los aspectos maca-

⁴ La eliminación (*kamtech* o *komtech* en jemer, de acuerdo con las transcripciones) significa no solo destruir sino también hacer desaparecer todos los rastros de la existencia de ese ser (Christopher Bataille, Rithy Panh, *L'Élimination*, Grasset, Paris 2011, 135. [N. del. T.: para la versión en español, ver Christopher Bataille, Rithy Panh, *La eliminación* (Anagrama, Barcelona 2013)]).

⁵ Hasta julio de 1979 la población de Camboya tenía prohibido el ingreso a Tuol Sleng, por lo que, en los inicios de la ocupación, la estrategia vietnamita estaba dirigida a la prensa socialista (Cuba, Alemania del Este...).

bros (la exhibición de instrumentos de tortura, camillas metálicas en las que habían encontrado a los prisioneros empapados en su propia sangre, algunas fotos agrandadas de las víctimas...). En lugar de estimular la comprensión, el museo fue diseñado para provocar sentimientos. Debido a este diseño, incluso hoy en día, es prácticamente imposible encontrar material informativo. El espectador debía revivir la experiencia en una especie de recreación del trauma. El horror se ponía en escena mientras que se daba la espalda a cualquier función cognitiva.⁶ No obstante, se implementaron otras estrategias. En 1980, contrataron al pintor y sobreviviente Vann Nath para “documentar” escenas recreadas en el lugar de manera gráfica.⁷ Su obra, que describe los horrores de S-21, concebida en un sorprendente estilo inocente, se incorporó al museo; al año siguiente, lo mismo ocurrió con el escultor Bou Meng.

En aquel momento el horizonte internacional mostraba una superposición compleja de asociaciones y proyectos diplomáticos y humanitarios. Los derrotados Jemeres Rojos, dispersados en la selva, eran todavía reconocidos por las Naciones Unidas y Estados Unidos como el gobierno legítimo del país, mientras que Vietnam era considerado una fuerza de ocupación ilegal. La situación no se aclaró tras la retirada vietnamita en 1989: los acuerdos de París de 1991 eligieron una retórica de reconciliación nacional, que fomentaba la prudencia en relación con los delitos de la Kampuchea Democrática, mientras que el término de genocidio estaba prohibido en los foros de la diplomacia. Sin embargo, se implementaron otras acciones: en 1982 David Hawk y Gregory Stanton, activistas por los dere-

chos humanos, emprendieron la búsqueda de pruebas con el objetivo de juzgar a los líderes de los Jemeres Rojos. De este modo, se fundó el Proyecto del Genocidio de Camboya. Hawk hizo lo mismo con la Comisión de Documentación de Camboya. Estas actividades posibilitaron la aparición de un nuevo modo de concebir a los seres fotografiados por la maquinaria de los Jemeres Rojos. El trágico archivo era una vez más el foco de la atención.

Imágenes, biografías, narrativas

Junto con la diplomacia internacional, activistas, iniciativas privadas y proyectos universitarios emprendieron una seria recopilación de documentos a fin de llevar a juicio a los líderes de los Jemeres Rojos. En 1988, el Proyecto de Microfilm de la Universidad de Cornell, con Judy Ledgerwood y el bibliotecario John Badgley, propuso la creación de un inventario de la enorme cantidad de pruebas existentes en S-21, que se encontraban en estado de abandono. En septiembre de 1989 recibieron la autorización para reproducir en microfilm la abundante documentación disponible en Tuol Sleng.⁸ En 1994, la Universidad de Yale, por iniciativa de Ben Kiernan, creó el Programa sobre el Genocidio de Camboya. Este construyó un centro de operaciones local en Phnom Penh en 1995: el Centro de Documentación de Camboya (DC-Cam). Estos proyectos nadaban contracorriente: se multiplicaban las amenazas para impedir el funcionamiento de Tuol Sleng mientras los documentos comenzaban a deteriorarse además de perderse; los acuerdos de París de 1991 y la resultante creación de la Autoridad Provisio-

⁶ Patrizia Violi, *Il visitatore come testimone. Il Tuol Sleng Museum of Genocide Crimes a Phnom Penh*, en Maria Pia Pozzato (ed.), *Testi e memoria. Semiotica e costruzione politica dei fatti* (Il Mulino, Boloña 2010, 38).

⁷ Vann Nath, *A Cambodian Prison Portrait: One Year in the Khmer Rouge's S-21* (White Lotus, Bangkok 1998, 100).

⁸ Un relato excelente de este trabajo fue el realizado desde la perspectiva de un archivero; el texto está incluido en el libro reciente de Michelle Caswell, *Archiving the Unspeakable: Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia* (University of Wisconsin Press, Madison, 2014). Ver también Michelle Q. Hamers, *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*, Tesis de maestría, Universiteit Leiden, marzo de 2011.

nal de las Naciones Unidas en Camboya (APRONUC, 1992-1993) se inclinaban por pausar todo análisis acerca del genocidio hasta el momento en el que todos los Jemeres Rojos depusieran las armas; esto sucedió recién en 1998.

En medio de esta incertidumbre, los fotógrafos Chris Riley y Douglas Niven fomentaron la limpieza, el catalogado y la creación de nuevos revelados de los negativos encontrados en el depósito de Tuol Sleng. Para ello, fundaron el Grupo de Archivo de Fotografías, en 1993. Tres años de trabajo abrieron nuevas posibilidades para establecer la identidad de las víctimas. Esto podía ocurrir en una escala individual por medio de una serie de recursos narrativos, museísticos, literarios y cinemáticos a escala internacional. De esta manera, la representación se desprendía del lugar del crimen y del trauma. A la vez que aparecía este horizonte, poco a poco otro tema —el archivo de Tuol Sleng cargado de peso simbólico— se tornaba el centro de la atención. Explorar cada foto, separar aquellas vidas truncadas de cada rostro y observar las diferencias con las demás: estas eran las tareas nuevas. Entre la variedad amplia de estrategias una comenzó a definirse con mayor precisión: la inversión de la colectivización del sufrimiento impuesta por los ecos de las paredes de S-21. Esto les dio un fugaz aliento a las víctimas que nos interpelaban desde las penumbras de la exposición, desde las páginas o las titilantes sombras de una filmación. El primer intento —irrupir en museos y galerías de arte— supuso un dilema moral: ¿cuáles son los límites del arte que aborda el sufrimiento humano?⁹ El segundo —la narración cinemática— buscaba

reconstruir el tejido vital que los Jemeres Rojos habían desgarrado. Dos perspectivas (museística o cinemática) pero un común denominador: nombrar, representar y reevaluar un período, en aquel momento, excluido de los libros de texto, fuera del alcance de los tribunales e incluso de las expresiones públicas del duelo.

Otra de estas miradas (la tercera en nuestra lista) se originó en el mencionado Grupo de Archivo de Fotografías. Volver a los negativos habilitó la reaparición de aquello que había pasado desapercibido: las diferencias entre la toma original y la foto adjunta a la ficha del detenido, que eliminaba el *ruido de fondo* de la escena.¹⁰ Una fotografía extraída del archivo para ser exhibida en una galería de arte ilumina una zona nueva: algunos de los exteriores de la prisión refutan la idea de que todas las fotografías se tomaron en un laboratorio; un detalle del fondo, como el brazo de un bebé que invade el borde inferior de la foto, revela que las mujeres eran fotografiadas con sus hijos; otro detenido atado al que estaba siendo fotografiado demuestra el modo en que los prisioneros estaban atados... todos estos detalles de la *puesta en escena*, que van más allá de los rostros representados, enriquecen nuestro conocimiento del *hic et nunc* en el que se realizó la identificación. Detenerse en cada uno de los detalles supone tomarlos como fuente histórica, así las fotos funcionan como una ventana hacia la oscura estructura de la muerte que regía en Tuol Sleng. Los rostros humanos se convirtieron en fantasmas proyectados en las penumbras en la Galería Tres del MoMA o en el centro de Rencontres Photographiques d'Arles.¹¹ En esta propuesta

⁹ Thierry De Duve, "Art in the Face of Radical Evil", en *October*, N° 125, 2008, 3-23.

¹⁰ A pesar de que las tomas originales estaban expuestas en las paredes de Tuol Sleng, la calidad de las impresiones nuevas que Niven y Riley consiguieron permitió examinar datos sobre los que nadie se había detenido con anterioridad.

¹¹ La exposición en el MoMA, llamada *Fotografías de S-21*, tuvo lugar desde el 15 de mayo al 30 de septiembre de 1997 y consistió en 22 *fotos de las fichas* en tamaño ampliado a partir de los negativos 6x6. Si bien el fotógrafo Nhem Ein era reconocido en ese momento en círculos europeos, en las leyendas se leía "fotógrafo anónimo". En junio de ese mismo año, el Rencontres Photographiques d'Arles presentó *S-21: 100 retratos*, curado por Christian Caujolle. Síntoma de los efectos de la exposición en el MoMA es la obra del dramaturgo franco-estadounidense Filloux, *Photographs of S-21* (1998), en la que dos de las fotos de la exposición cobran vida por una noche, <http://playscripts.com/play.php3?payid=220> (recuperado 1 de diciembre de 2014).

cada elemento, ampliado y aislado, estaba expuesto para el escrutinio en un estado irreductible y, a su vez, envuelto en un aura estética. La disonancia era insopor- table y se condenó la falta de sensibilidad del curador por mostrar a las víctimas no solo desde el punto de vista de los verdu- gos sino también como seres anónimos.

En 1996 se publicó un libro muy es- pecial cuyo¹² título fue tomado de la pe- lícula de Roland Joffé: *The Killing Fields* (1984).¹³ Los autores eran los propios Riley y Niven.¹⁴ El libro utilizó los excelen- tes revelados obtenidos y alentaba a los lectores a sumergirse en la contempla- ción de los rostros de las víctimas que se multiplicaban en sus páginas. El libro co- menzaba y terminaba con cuadrados ne- gros, lo que sugería la entrada a un túnel oscuro. Este efecto buscaba prolongar la contemplación hipnótica de las fotos pero en la intimidad del texto. Frente a estos rostros, las reflexiones de Susan Sontag despliegan todo su potencial:

—

Estos hombres y mujeres camboyanos de todas las edades, entre ellos muchos niños, retrata- dos a uno o dos metros de distancia, por lo ge- neral de medio cuerpo, se encuentran —como en *Marsias desollado* de Tiziano, en el que el cuchillo de Apolo está a punto de caer eterna- mente— siempre mirando la muerte, siempre a punto de ser asesinados, vejados para siempre. Y el espectador se encuentra en la misma posi- ción que el lacayo tras la cámara; la vivencia es nauseabunda¹⁵.

—

No obstante, esta confrontación tiene su contraparte: la abstracción, la sepa- ración de la fuente, la sustracción de la imagen de la documentación que selló el

destino del sujeto observado (confesio- nes, notas, biografías, en algunas oca- siones otras fotos...). Lo que estaba au- sente en este escenario puramente visual e incluso estético era un contexto bien documentado, que intentaron articular los proyectos de Cornell, Yale y CD-Cam a lo largo de estos años. En la experiencia que propone este libro en formato de ca- tálogo, como en las exposiciones, la foto- grafía aparece sola: nuestra mirada para- liza a la persona del mismo modo que el *acto fotográfico* lo había hecho con ante- rioridad, lo que lo separa de la secuencia de la destrucción pero además lo desga- rra del teatro de la tortura. El resultado es doloroso aunque trascendente.

Bophana como contrafigura humana

En 1996, el cineasta Rithy Panh lanzó *Bophana: una tragedia camboyana*. Se trató de la primera producción filmada en Camboya que cubrió el período 1975-1979. Panh, sobreviviente que emigró a Francia y que perdió a toda su familia en los campos de trabajo, analizó el univer- so de los Jemeres Rojos en relación con la guerra civil que le sucedió (1970-1975) y la proyección de la memoria. Para esto eligió como heroína a un personaje que había encontrado en el relato de la es- critora estadounidense Elizabeth Bec- ker.¹⁶ Al revisar los documentos de S-21, encontró una confesión de la comisión de crímenes... hecha por medio de car- tas de amor. En las cartas, el personaje principal —Bophana— asume la identidad inventada del personaje de la versión je- mer del Ramayana, Seda, y describe la

¹² Christopher Riley, David Niven, *The Killing Fields* (The Twin Palms, Santa Fe, 1996).

¹³ N. del T.: en español circuló como *Los gritos del silencio*.

¹⁴ En esos años, la presencia militar de los Jemeres Rojos era nula tras el ridículo juicio de Pol Pot realizado por Ta Mok "el Carnicero" (julio de 1997); el dictador, que estaba enfermo, fue entrevistado por el periodista Nate Thayer y Pol Pot falleció y fue cremado el año posterior a ello.

¹⁵ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (Farrar, Straus & Giroux, New York, 2003) 61. [N. del T: La traducción fue tomada de la edición española *Ante el dolor de los demás* (Santillana, Madrid, 2003) 28].

¹⁶ Elizabeth Becker, *Bophana* (Cambodia Daily Press, Phnom Penh, 2010).

sociedad revolucionaria con alegorías como las catástrofes evocadas en el poema épico.

Bophana nació y fue educada en el seno de una familia instruida compuesta por académicos. Durante el estallido de la guerra civil en 1970, vivía sola y en una zona alejada, y fue violada sexualmente por soldados de las fuerzas de Lol Nol. Tuvo un hijo y trabajó en la ONG Servicios de Auxilio Católico. Luego, se casó con un primo suyo, en ese momento un monje budista, a quien su padre había auxiliado tiempo antes. Con la caída de Phnom Penh en manos de los Jemeres Rojos el 17 de abril de 1975, Bophana se escapa de la capital, mientras que su marido Ly Sitha se une al partido bajo el nombre de Seth. Mantienen su relación mediante fugaces y tristes encuentros dado que el partido les prohíbe vivir juntos. Un permiso para viajar falsificado encontrado por el líder del Angkar entre los documentos de Ly Sitha se transformó en prueba irrefutable cuando el protector de Sitha —el ministro de Comercio Koy Thuon— cae en desgracia en una de las purgas internas. El 19 de septiembre de 1976, Seth es encerrado en S-21, donde lo torturan y es oficialmente declarado como “aniquilado” el 18 de marzo de 1977; Bophana es arrestada el 12 de octubre de 1976 y asesinada el mismo día que su pareja; ninguno sabía que el otro estaba en el centro de tortura.

La película abre con Panh, que filma al tío de Bophana en los pasillos de S-21 mientras trata de identificar en el mosaico de caras la imagen plana y circunspecta de su sobrina tras revivir el recuerdo de su partida de una Phnom Penh tomada por el pánico. Tras esta escena, la película vuelve, en un *flashback*, a esta cara en el campo en el que la hermosa silueta de una joven anda en bicicleta al lado de un

río. La lectura de cartas de amor, la crónica de la soledad, la persecución y la intriga convierten a este ser instruido y frágil en el emblema de los anticuados valores del espíritu camboyano que los Jemeres Rojos exterminarían.

Con la cámara Pahn captura los finos rasgos de Bophana tal como los plasmó el pintor Vann Nath en contraste con el archivo del registro penal que relata los detalles del arresto y de la muerte. Para el cineasta, Bophana representa la síntesis de la sensibilidad y de la sabiduría de Camboya, aquella clase odiada que los líderes nuevos denominan “nuevas personas” y a quienes deben destruir.¹⁷ En breve, el cineasta redime la imagen de Bophana; al transponer la historia en un registro trágico (el de Ramayana), su voz encarna la palabra, relación o costumbre más odiada de la Kampuchea Democrática: el amor: emoción burguesa que debía ser erradicada a toda costa.

La mirada del derecho

La última acción del archivo de rostros de Tuol Sleng está vinculada al armado del proceso jurídico. La creación de las Cámaras Extraordinarias en los Tribunales de Camboya permite esperar que los deseos se conviertan en realidad: llevar a los líderes de los Jemeres Rojos a juicio. Este fue el resultado de un prolongado proceso repleto de obstáculos, cuyo éxito se debió a la constante investigación del DC-Cam. La primera causa se inició en 2009 en contra de Duch, el director de S-21, quien había sido arrestado diez años antes, tras ser identificado por el fotógrafo Nic Dunlop. El juicio fue un hecho inédito en Camboya desde el período oscuro. Consistió en un acto público de reconocimiento de las víctimas y supuso un esfuerzo por hacer del accionar jurídico

¹⁷ En comparación con las *personas antiguas* (la gente de campo analfabeta), las *personas nuevas* eran los restos irreparables del capitalismo por ser exterminados de manera implacable a manos de la base revolucionaria. Esta “clase social” estaba conformada por docentes, médicos, enfermeros, ingenieros y personas instruidas en general.

un instrumento de reflexión y, en el largo plazo, de reconciliación nacional.¹⁸

Sin abandonar las antiguas estructuras ni las estrategias del archivo discutidas antes, las víctimas de S-21 se convirtieron en la base de los juicios por suministrar las voces de sobrevivientes y testigos. Es más, el camino trazado que culmina en los tribunales permea otros espacios que funcionan como caja de resonancia para las voces de los acusadores. Las *fotos de las fichas* pasaban de mano en mano entre los familiares, entre aquellos involucrados en el juicio y entre la prensa hasta llegar a la divulgación a gran escala en los medios de comunicación. Una imagen sintetiza esta última transformación de las *fotografías de las fichas*: aquella en la que las fotos llegan a las manos del entonces director de la cárcel, que las interpreta en silencio. La cámara lo capta de manera intencional y este encuentro de miradas se convierte él mismo en una metamorfosis fundamental en la mirada funcional; Duch, que tiempo atrás había contemplado las fichas para determinar la secuencia de los interrogatorios y las ejecuciones, vuelve a encontrarse con las fotos cerca de tres décadas después. El tiempo modificó el hecho de que ya no los observa como enemigos sino como víctimas, sus víctimas. Duch pronunció el *mea culpa* en público y pidió perdón a las víctimas (fueran sinceras las disculpas o no); esto supone una modificación en las estructuras sociales de los tribunales. Se podría afirmar que con esta última modificación,

todas las miradas, ojos, percepciones que tuvieron lugar reavivan el palimpsesto de memorias que se devela por un instante y, luego, de manera inmediata, desaparece: miradas dentro de miradas.

El juicio a Duch se convirtió en la cloaca a la que ingresaron mentes ilustres: el antropólogo francés François Bizot, detenido en 1973 y liberado sin razón aparente;¹⁹ el cineasta Rithy Panh, cuya película *S21: The Khmer Rouge Killing Machine* (2003)²⁰ se centra en la omnipresente, aunque ausente físicamente, figura de semidiós de Duch;²¹ François Roux, el abogado que aceptó el desafío de defender a este tirano con la condición de que se declarara culpable.²² Se esperaba que Duch, del mismo modo que medio siglo antes Adolf Eichmann, nos cuestionara a nosotros desde la frontera movediza que separa y une a la humanidad por su ausencia. Bajo la mirada fija y burocrática del pasado de Duch así como bajo los ojos acusadores de hoy, el archivo de rostros ejerce poder y cierra el círculo ante la misma figura central.

Artefactos, representaciones, íconos

Las *fotos de las fichas* de Tuol Sleng son uno de los pocos objetos que sobrevivieron a la destrucción.²³ Estos objetos cargados de sentido conforman un archivo nómada, que se encuentra en constante migración, descomposición y recom-

¹⁸ Las siguientes causas todavía no se definieron. No obstante, las expectativas de alcanzar condenas efectivas son escasas. Ta Mok falleció en la cárcel en junio de 2006 antes de que se estableciera el tribunal; Ieng Thirith fue declarado insano en septiembre de 2012; Ieng Sary falleció durante el juicio el 14 de marzo de 2013. Solo Kieu Samphan y Nuon Chea, que se declararon inocentes, son los únicos de entre los líderes que aguardan ser juzgados.

¹⁹ François Bizot, *Le Silence du bourreau* (Flammarion, Paris, 2011).

²⁰ N. del T.: en español la película circuló bajo el nombre de *S-21, la máquina roja de matar*.

²¹ Ver la película *Le Khmer rouge et le non-violent* (Bernard Mangiante, Francia, 2011).

²² Idem.

²³ Rachel Hughes, "The abject artifacts of memory: photographs from Cambodia's genocide", en *Media, Culture & Society*, vol. 25, no. 1, 2003, 23-44. En realidad, los museos memoriales permiten combinar el análisis de las fotos, característico de los museos de arte, y considerarlas como objetos, lo que recupera la tradición de los museos de historia y antropología. A su vez, esta operación museística no se ve acompañada en todos los casos por el análisis. Ver Paul Williams, *Photographic Memory: Images from Calamitous Histories*, en Id., *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities* (Berg, New York, 2007), capítulo 3.

posición. Cada unidad representa un objeto semiótico cuyo código figurativo podemos analizar (escala, ángulo, proporción, velocidad de obturación). Por la forma en que se lo recolectó, el archivo permite sumergirnos en el modo en que los Jemeres Rojos concebían (es decir, miraban) a sus enemigos. No obstante, esta representación no basta; encontramos una segunda dimensión en ellos: el irreproducible encuentro de miradas, en el que el objeto de la fotografía expone en un gesto la reacción frente a la mirada de quien realiza el archivo. En este sentido, el acto de tomar fotografías es cercano al *acto performativo*; más que describir a un enemigo, lo crea; más que abrir el archivo del detenido, “era como si la propia cámara los sometiera a juicio” (en palabras del fotógrafo Nic Dunlop).²⁴ La foto nos retrotrae al momento aunque también atrae a su órbita todo aquello que sucedió con posterioridad. Pocas veces la idea de Roland Barthes acerca de que todas las fotos entonan la oración “va a morir” se impuso con tanta fuerza.

Sin embargo, estas fotos en tanto archivo son también objetos. Se deterioran en armarios con los años; los negativos se rescatan para imprimir nuevas copias, más detalladas; luego, se agrandan en la escala elegida y se enmarcan; circulan por museos y galerías; se dejan tratar como reliquias y, a modo de infección perturbadora, pasan de mano en mano entre los propios verdugos. Son los restos de la “nuda vida”²⁵ que, si bien se vuelven fantasmales cuando se proyectan en un cortejo fúnebre,²⁶ con frecuencia toman

forma, llenan los espacios, se comportan como rastros del pasado y nos interpelan como sociedad para reconocerlos como archivo material.

En un fragmento de *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985), el historiador Raul Hilberg toma en sus manos un simple papel amarillento: se trata de un plan de ruta (*Fahrplanordnung*) del tren de la muerte. Contiene los horarios precisos, los nombres de las estaciones, la cantidad de vagones. El historiador calcula con cuidado las distancias, las proyecta en su mente sobre el mapa imaginario de la deportación a fin de leer los códigos escondidos que encubren el crimen, tal como la vía del tren que, tras entregar la carga, vuelve vacía. Hilberg no solo interpreta el documento sino que además completa las omisiones y hace hablar a esos silencios. Este documento lo fascinaba por su condición de original, del cual debieron de hacerse tantas copias como burócratas estuvieran implicados en cumplir con esa orden. Como se trata de un objeto original, había estado en manos del funcionario a cargo, quien, debido a la hoja, pudo realizar su tarea. En vez de ser una mera hoja de papel, se trata de un *documento performativo*: no relata la exterminación sino que la produce. Sostener dicho documento supone ubicarse en el lugar de los perpetradores, seguir sus procesos mentales, tomar de ellos, aunque ya sea tarde, esta arma de destrucción. Esto supone transformarlo en archivo, pero un archivo crucial y cambiante.

Las fotos de Tuol Sleng constituyen un archivo precario deconstruido y vuelto a

²⁴ Nic Dunlop, *The Lost Executioner: A Journey to the Heart of the Killing Fields* (Walker & Company, New York, 2006), 148. [N. del T.: para la versión en español, ver Nic Dunlop, *Tras las huellas del verdugo. Un desgarrador retrato del Jemer Rojo* (Océano, Barcelona, 2006), p. 153].

²⁵ En el sentido con el que Giorgio Agamben retoma la tradición griega (*haplós*), como uno de los fundamentos de la metafísica occidental, la esencia del ser. Ver Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo Sacer III* (Bollati Boringhieri, Torino, 1998). (Edición en inglés *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (Stanford University Press, Stanford, 1998), 182). [N. del T.: la edición en español es *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Pre-textos, Valencia, 2006)].

²⁶ Ver, por ejemplo, la presentación utilizada en el proyecto de la Universidad de Yale: http://cgp.research.yale.edu/cgp/cts/cts_slideshow.jsp, consultado 15 de marzo de 2014. Una estrategia diferente es la selección de fotos, cuyas fuentes se desconocen, en la página de Internet de Tuol Sleng: <http://www.tuolsleng.com/photographs.php>, consultado 20 de abril de 2014.

armar, que migró por diversos medios de comunicación y circuló en numerosos espacios sociales. Se trata de los vestigios materiales rescatados del mundo oscuro de los Jemeres Rojos, objetos creados por ellos: adjuntos, contemplados, comenta-

dos, inventariados, manipulados. En este archivo todavía sin domesticar ni anestesiarse, encontramos rastros de temor y furia de aquellos que lo produjeron y de quienes lo sufrieron. Un archivo, cuando se dijo y se hizo todo, que nunca se adormecerá. —



Imagen 1 – Celda de tortura en el edificio A del Museo de los Crímenes Genocidas Tuol Sleng. Camilla metálica tal como la encontraron las fuerzas vietnamitas al ingresar a Phnom Penh, 7 de enero de 1979. Foto tomada por el autor, octubre de 2014.



Imagen 2 – Portón de entrada al centro de exterminación S-21. Entrada cerrada en la actualidad. Foto tomada por el autor, octubre de 2014.



Imagen 3 – Chum Mey, uno de los dos sobrevivientes de S-21 todavía vivos. Chum Mey vende sus memorias en la entrada del Museo de los Crímenes Genocidas Tuol Sleng. Foto tomada por el autor, octubre de 2014.



Imagen 4 – Sala de la exposición en el Museo de los Crímenes Genocidas Tuol Sleng con paneles con los rostros tal como los tomó la unidad de fotografía de los Jemeres Rojos. Foto tomada por el autor, octubre de 2014.