

De S-21 a Tuol Sleng

Palimpsestos del crimen o trauma patrimonial*

Vicente Sánchez-Biosca
Vicente.Sanchez@uv.es

DE LA ATROCIDAD AL PATRIMONIO

A finales de febrero o principios de marzo de 1979, transcurrido apenas un mes de la caída de los Jemeres Rojos y la toma de la ciudad de Nom Pen por el ejército vietnamita, el coronel Mai Lam, forense experto en análisis de cadáveres en zonas de guerra, viajó a Nom Pen con el cometido de recopilar pruebas de los crímenes cometidos por los Jemeres Rojos con vistas a un proceso criminal contra sus máximos dirigentes. La tensión internacional era tan asfixiante para los nuevos gobernantes (vietnamitas con disidentes jemeres rojos) como aguda era la crisis humanitaria en que se había precipitado el país: escasez de alimentos, epidemias, destrucción de las infraestructuras económicas, educativas y sanitarias. Vietnam, en su condición de aliado de la Unión Soviética, era considerado por las Naciones Unidas un Estado invasor y expansionista, de modo que el nuevo gobierno no fue reconocido y los Jemeres Rojos siguieron sentados en los organismos internacionales como el gobierno legítimo del país. Por el lado comunista, la situación no era mejor: el gigante asiático, la República Popular de China, no solo había condenado el derrocamiento de sus aliados (la Kampuchea Democrática de los Jemeres Rojos), sino que lanzó una operación de castigo contra su *enemigo fraternal* invadiendo Vietnam ese mismo mes de febrero de 1979. La ofensiva se saldó con una derrota, pero las espadas permanecieron en alto acentuando el aplastamiento de la recientemente creada República Popular de Kampuchea.

Mientras Mai Lam se entregaba a hacer acopio de evidencias para el que sería el primer proceso por genocidio de la historia, contra los dirigentes Pol Pot

* Esta contribución se enmarca en los proyectos de investigación HAR2017-83519-P («Representaciones Contemporáneas del Perpetrador de Violencias de Masas: Conceptos, Relatos e Imágenes») y «De espacios de perpetración a lugares de memoria. Formas de representación» (PROMETEO/2020/059).

(Hermano número uno) y Ieng Sary (su ministro de Asuntos Exteriores), que se celebraría *in absentia* en agosto de 1979, la prisión y centro de tortura S-21 se convirtió en el vivero documental por excelencia de los crímenes del régimen derrocado. Tal centralidad se debe a que esta prisión especializada en la represión del enemigo íntimo (el traidor) había conservado incomprensiblemente intactos miles de documentos, fotos de prisioneros, instantáneas *post mortem*, montañas de confesiones hechas bajo tortura, listas de ejecución, instrucciones para el ejercicio de la tortura, listas de delaciones, instrumentos de tortura, harapos de los asesinados e incluso once cuerpos liquidados *in extremis* cuando los ejecutores se aprestaban a huir. No debieron de tardar mucho Mai Lam y sus colaboradores en advertir las *ventajas* que para la legitimación de su intervención militar tendría añadir un nuevo objetivo: la construcción de un museo en el lugar del crimen, lugar donde podría exhibirse el contundente material hallado. Lam, eminencia gris del nuevo proyecto, aunque su primer director fue el superviviente camboyano Ung Pech a fin de diluir el protagonismo vietnamita, había sido precisamente el imaginero del Museo de Crímenes de Guerra Americanos, abierto en Ho Chi Minh City poco después del triunfo norvietnamita. Si en la antigua Saigón la exposición que aguardaba al visitante constituía una zambullida en el horror (fetos deformados en urnas de cristal, fotos de pieles y rostros quemados e irreconocibles por el napalm y el agente naranja), Mai Lam, fiel a su apuesta por el potencial visual de las atrocidades, hubo de comprender la enorme ventaja que tenía S-21 sobre su obra anterior: el lugar no había de reconstruirse; era *exactamente el mismo*. Es decir, que los visitantes que lo pisarían (representantes de países aliñados, organizaciones humanitarias, delegaciones diplomáticas) circularían por los mismos lugares por donde poco antes habían yacido los cadáveres, las celdas donde se había torturado a las víctimas, tocarían con sus manos los instrumentos de suplicio que habían penetrado en las carnes de los interrogados y recorrerían los pasillos donde perpetradores y víctimas habían cruzado sus miradas.

El museo abrió sus puertas en agosto de 1979, coincidiendo con el pronunciamiento de la sentencia contra Pol Pot y Ieng Sary, y apostó por sacudir al visitante mediante una visión que emulara, idealmente al menos, el trauma de las víctimas o quizá, puesto que de intenciones se trataba, el impacto sensorial experimentado por el primer soldado que lo descubrió. Se trataba, en suma, de sumir al espectador en un *shock* emocional y perceptivo que lo anonadase. Como los aliados norteamericanos y británicos en la primavera de 1945 o, con menor éxito por las reticencias del público, los soviéticos en el verano de 1944 y enero de 1945, una pedagogía del horror se impuso; tal vez para paliar escepticismo, desconfianza y acusaciones de escenificación, fue apurada la estrategia hasta la provocación del vómito.



Fig. 1. Pose fotográfica de los supervivientes de S-21 ante el edificio C para el film *Die Angkar*. Fuente: Heynowksi & Scheumann, 1981.

En abril de 2020, la UNESCO aprobaba la solicitud hecha por la dirección del museo de genocidio Tuol Sleng de ser considerado patrimonio de la humanidad (*World Heritage Site*); solicitud que los aspirantes justificaban por su voluntad, como otros lugares de memoria reconocidos como Auschwitz-Birkenau o varios de Ruanda, de servir a la misión pedagógica y preventiva contra futuros crímenes. Desde que, en 2014, Chhay Visoth fue nombrado director del museo, los cambios se habían acelerado: una audioguía, encargada a la misma empresa que había puesto en marcha la visita a los *killing fields* de Choeung Ek (lugar de ejecución), construía un relato-itinerario, con voz narradora y testimonios entrecruzados, y, sobre todo, ofreciendo una masa de información casi por completo ausente en los orígenes del museo; un monumento conmemorativo elevado en uno de los patios del complejo reproducía los nombres de todas las víctimas que habían caído en S-21; una sala de oración y meditación fue abierta para celebraciones periódicas o extraordinarias; todo ello unido a las ya frecuentes visitas de escolares con fines didácticos y la apertura de los antaño poco accesibles archivos a investigadores de todas las disciplinas y nacionalidades.

Dos ejemplos ilustran bien este nuevo estatuto. En diciembre de 2017 la embajada de los Estados Unidos publicaba su acuerdo con el Ministerio camboyano de Cultura y Bellas Artes para un proyecto de conservación de objetos

etnográficos del siglo XX que se encontraban depositados en el museo.¹ Su fin era evitar el deterioro de los vestidos llevados por las víctimas, «el aspecto más sensible» –y durante décadas desatendido– de la colección del museo. Entre 3.000 y 5.000 prendas serían objeto de estudio, preservación y tratamiento por parte de especialistas con medios equiparables a los utilizados en cualquier otro museo de estas características –Auschwitz había sido en este punto pionero–.² En agosto de 2015, un equipo de doce estudiantes de arqueología de la Universidad de Bellas Artes de Nom Pen iniciaba una exploración de las inscripciones, grafitis y marcas descubiertas en las paredes, el suelo, los pilares y los ladrillos o maderas de las celdas, algunas de ellas correspondientes al período en que el complejo fue prisión y que revelaban tanto consignas de los fanáticos guardianes contra el enemigo como residuos testimoniales de las víctimas. El proyecto nadaba contra el tiempo, ya que durante décadas cualquier visitante había podido escribir a su antojo comentarios en cualquier rincón sin ser observado por los vigilantes. El apoyo de la Sociedad Alemana para la Cooperación Internacional (Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit, GIZ) garantizaba el rigor del proceso de investigación.³

Las primeras tentativas de estos cambios se remontaban ciertamente bastante atrás en el tiempo, mientras en otros aspectos el proceso había sido gradual. Sin embargo, la exposición sobre la historia del museo concebida para el cuadragésimo aniversario de su apertura, en agosto de 2019, puede legítimamente considerarse la cristalización de un viaje sin retorno operada por el TSGM con respecto a su origen. Verse a sí mismo como parte de la historia era el gesto *metamuseístico* que expresaba la asunción reflexiva de estrategias, problemáticas y debates que acompañan la gestión de todo museo, memorial, centro conmemorativo en la globalización de la memoria de los crímenes contra la humanidad en que vivimos en la actualidad. Se trataba de una inscripción en el orden de la cultura. Una palabra define este nuevo estatuto: patrimonio, en su doble sentido, histórico y cultural.⁴

1. Nota de la embajada de los Estados Unidos, «Signing Ceremony on Conservation of Ethnographic Objects at Tuol Sleng Genocide Museum», 8/12/2017, <<https://search.proquest.com/newspapers/signing-ceremony-on-conservationethnographic/docview/1977615055/se-2?accountid=14777>>.
2. El autor mismo de este texto puede testificar que en noviembre de 2015 le fueron enseñadas bolsas de plástico llenas de prendas de ropa, manchadas de barro y en estado de abandono total.
3. Chhay VISOTH: «Silent Graffiti, Voices of S.21», *Mémoires en jeu / Memories at Stake*, 6 (2018), pp. 81-84.
4. Véase la moderna página web del museo con una razonada exposición de contenido, actividades, proyectos y colaboradores. <<https://tuolsleng.gov.kh/en/museum/>>.



Fig. 2. El superviviente Chum Mey firmando sus memorias en un puesto ubicado dentro del recinto del museo de Tuol Sleng (octubre 2014). Foto: VSB.

Entre los dos momentos que acabamos de evocar –el grado cero que linda con la escena del crimen y la protección patrimonial que lo trasciende en pedagogía histórica– median cuarenta años. Los avatares por los que el país, la región y el mundo han atravesado han sido variadísimos entre esas dos fechas: desde los desgarros de la guerra fría, poco después de concluida la debacle estadounidense en Vietnam, hasta una avalancha de turismo de catástrofes y de historia traumática; dos procesos criminales, el primero de la historia por genocidio (el de 1979) y otro que, ya en el siglo XXI, implicó a Naciones Unidas en fórmulas jurídicas híbridas con los tribunales camboyanos; el desplome del comunismo so-

viético y sus consecuencias en el Sudeste asiático, los avatares de la nueva amistad entre China y Estados Unidos y el despegue del capitalismo de Estado del primero; y, *last but not least*, políticas muy distintas respecto a la relación con el pasado. En medio de estas corrientes, no pudieron faltar iniciativas individuales o de pequeños grupos que, a contracorriente, permitieron salvaguardar los archivos cuando estos estaban amenazados de desaparición. Estos nombres propios cambiaron el curso de una inercia destinada a la impunidad, el olvido y el borrado de huellas y documentos. Activistas, universitarios, documentalistas, cineastas y artistas serían decisivos para doblegar dicha inercia interesada a lo largo de oscuros años.

El panorama es complejísimo, las fases del proceso se recortan, solapan e interrumpen y, a la vez, podrían reconocerse más etapas en ese itinerario. Proponemos, sin pretender normativizar nuestro esquema, cinco estaciones de este viacrucis, las cuales reescriben la escena del crimen: la primera la encarna ese casi grado cero que hemos descrito al comienzo que limita con la escena criminal, con apenas unos días de hiato, y cuyo nexos está representado por once cadáveres de hombres liquidados *in extremis* cuando estaban siendo interrogados en algunas de las celdas; esos cuerpos en avanzado estado de putrefacción serían

enterrados por las tropas liberadoras en el primer patio del complejo. La quinta y última estación estaría representada por la acogida patrimonial que acabamos de describir, en la cual la cultura, en su más amplio sentido antropológico, se hace cargo de la barbarie y concibe un marco didáctico, ceremonial y racional para la prevención. Entre estos dos extremos, describiremos tres cortes transversales que nos ayudan a percibir cómo la escena del crimen que es S-21 constituye un espacio dinámico –el museo– que es resemantizado cada vez que un discurso poderoso, refrendado por una autoridad política y/o de discurso la integra y la hace elocuente. Una mirada arqueológica deberá descifrar esta compleja historicidad que incluye tanto el conjunto como los detalles, sin desatender cómo estos se convierten a veces en aristas que desafinan el instrumento haciendo visible, para quien lo sepa ver, los vestigios de pasadas etapas y los anuncios de las que vendrán, pero también otras etapas que pudieron advenir y, sin embargo, no lo harían por razones muy diversas.

ESTACIÓN SEGUNDA: 'IN ABSENTIA'

En mayo de 1997, la pequeña galería 3 del MOMA de Nueva York inauguraba una exposición que podríamos denominar «de cámara». Su título era «Facing Death: Portraits from Cambodia's Killing Fields» y su contenido desencadenó la polémica entre algunos intelectuales de la ciudad. Dada la resonancia internacional que tuvieron algunas reseñas e invectivas, como la publicada por Guy Trebay en *The Village Voice*, entre otras,⁵ así como en razón de la itinerancia de las piezas (no enteramente coincidentes) en exposiciones que circularon por Estados Unidos y Europa, sobre todo, S-21, en confusa amalgama con los *killing fields*, se convirtió en un icono internacional del crimen contra inocentes hombres, mujeres y niños. Consistía la exposición del MOMA de veintidós piezas fotográficas de rostros de camboyanos que habían sido torturados y exterminados en esa prisión. Eran, pues, *imágenes de perpetrador*: no solo habían nacido de la mirada del dispositivo de exterminio, sino que la instantánea había desencadenado –con poder performativo– el proceso mismo de destrucción. Llevadas a las neutras paredes de una institución consagrada al arte, las representaciones parecían trascendidas, a la vez que indiferentes al sufrimiento y carentes de contexto histórico. Además,

5. Guy TREBAY («The Killing fields of Vision», *The Village Voice*, 3.6.1997, p. 34) reprochaba al museo que «[l]os muertos camboyanos son sometidos a observación a la luz de preocupaciones formalistas». Thomas ROMA, profesor en la universidad de Columbia y fotógrafo, se preguntaba bajo qué criterios se había dado vida a las imágenes de unas víctimas abandonando a otras («Looking into the Face of Our Own Worst Fears through Photographs», *The Chronicle of Higher Education*, 31.10.1997, pp. B10-B11). Sobre la disposición de la exposición, puede consultarse Lindsay FRENCH, «Exhibiting Terror» en Mark Philip BRADLEY y Patrice PETRO (eds.): *Truth Claims. Representation and Human Rights*, New Brunswick, New Jersey y Londres, Rutgers University Press, 2002, pp. 131-155.

habían sido *exiliadas* del lugar del suplicio, pues esas fotos, aquí *hermosos* retratos, continuaban siendo exhibidas en la colección permanente del museo de Tuol Sleng, donde poseían un vínculo existencial con la tortura y las privaciones que padecieron los seres ahí representados. Si en Nom Pen estos veintidós retratos se perdían en paneles de rostros quemados como estaban por el sol, el calor y la humedad, los occidentales que peregrinaban a Arles o cualquier ciudad norteamericana podían escrutar los detalles en un formato cuadrado de 6 × 6, restaurados como si de las fotografías de Richard Avedon, Diane Arbus se tratase.

Estas impolutas copias procedían del trabajo de limpieza y restauración emprendido por los fotógrafos Christopher Riley y Douglas Niven a través de la organización Photo Archive Group y eran el resultado de una larga negociación (que había comenzado en 1994) con los archivos camboyanos para conseguir acceder al material y obtener derechos de reproducción. Un año antes de la exposición, Riley y Niven habían dado a la luz un lujoso libro-catálogo que disponía a página completa setenta y ocho unidades fotográficas de excelente calidad. Al igual que en la exposición, lo que habían sido fotos de detención y tormento, se convertían aquí en retratos con poder hipnótico, individualizados. El escenario del crimen –lo que revelaban los fondos de las imágenes– era velado por la belleza de los retratos y la abstracción del crimen. Este era el precio de la internacionalización. El libro tomaba prestado su título del famoso film que Roland Joffé realizó en 1984, obra clave en el conocimiento de la desgracia de Camboya, pero que apenas procuraba información sobre sus autores: *The Killing Fields*.⁶

Lo que habían logrado estos dos fotógrafos retomaba en el dominio de la imagen una empresa semejante llevada a cabo con los documentos de represión por parte de la directora del departamento de bibliotecas de la Universidad de Cornell, Judy Ledgerwood, quien logró la autorización para microfilmear miles de dosieres, una vez que concluyó la presencia vietnamita en Camboya, en 1989. La tarea, dada la infraestructura del país, la ocupó dos largos años.⁷ Por otra parte, en 1994, el mismo año en que el Congreso norteamericano aprobó el *Cambodian Genocide Act*, el historiador Ben Kiernan, de la Universidad de Yale, respaldado por el Departamento de Estado, fundaba el *Cambodia Genocide Program*, con financiación estatal y contribuciones económicas posteriores de Australia y Países Bajos. Solo cuando, en enero de 1995, el programa abrió una muy modesta oficina en Nom Pen –el Documentation Center of Cambodia (DC-Cam)–, el protagonismo de las investigaciones sobre S-21-Tuol Sleng pareció regresar, provisto de contrastadas metodologías y técnicas, a Camboya, donde el clima de «volatilidad política», como lo denominó Rachel Hughes, empezaba a dar paso a procesos memorísticos, aunque en medio de la apatía oficial, a la que se añadían amnistías

6. Christopher RILEY y Douglas NIVEN: *The Killing Fields*, Santa Fe, Twin Palms, 1996.

7. Judy LEDGERWOOD: «The Cambodian Tuol Sleng Museum of Genocidal Crimes: National Narrative», *Museum Anthropology*, 21-1, 1997, pp. 82-98.

y acuerdos con los dirigentes jemeres rojos para que estos abandonaran las armas. El clima de impunidad se anunciaba incluso para los máximos dirigentes.⁸ DC-Cam sería, sin lugar a dudas, como más tarde el Bophana Audiovisual Resource Center, una institución decisiva para la investigación y, posteriormente, el procesamiento de dirigentes jemeres rojos en el futuro y vivero de documentación con apoyo internacional, a cuyo frente estuvo el camboyano-americano Youk Chhang, superviviente del genocidio.⁹ Aun cuando la investigación sobre los crímenes se amplió a todo el país (196 prisiones fueron inventariadas) quebrando la exclusividad de S-21 en el imaginario de exterminio, este complejo de Nom Pen siguió provisto de protagonismo, dado que su misión consistía –en exclusiva– en la detección de redes de conspiración interna en el régimen y, por tanto, de represión de los líderes jemeres rojos caídos en desgracia.



Fig. 3. Paneles del museo de Tuol Sleng donde se exponen fotos de víctimas. Foto: VSB.

8. Rachel HUGHES: «The abject artefacts of memory: photographs from Cambodia's genocide», *Media, Culture & Society*, vol. XXV, n.º 1, 2003, pp. 23-44.
9. *La Campaign to Oppose the Return of the Khmer Rouge (CORKR)* fue fundada en 1990 y estuvo en la base del *Cambodian Genocide Justice Act* aprobado por el Congreso norteamericano en 1994. Este concibió un proceso contra aquellos que, en el discurso diplomático del país, todavía contaban con el reconocimiento oficial. Michelle CASWELL (*Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*, Madison & Londres, University of Wisconsin Press, 2014), relata en un capítulo titulado «The Making of Archives» la contribución, no solo económica, sino archivística realizada por especialistas internacionales en la clasificación, organización y preparación de los documentos con vistas a la acusación penal.



Fig. 4. Foto de detención de una prisionera con la mano de su hijo visible en la parte inferior del encuadre.

ESTACIÓN TERCERA: LA MEMORIA DEL CUERPO

En el interior de una celda vacía, un grupo de hombres, sentados en el suelo, escuchan atentos. Son de edad madura, pero la vejez todavía les queda lejos en el horizonte. Su tez es oscura, quemada por el sol, como campesinos que son. Uno de ellos habla en voz alta, como si se encontrase en trance. La voz recita en primera persona, mientras la cámara recorre los rostros de sus compañeros escrutando su expresión: silenciosos, se dejan embargar por el testimonio de su compañero.

Todos ellos pasaron su primera juventud o su adolescencia bajo el régimen de los Jemeres Rojos. Lo hicieron como guardianes, ejecutores, fotógrafos, responsables de información o interrogadores en ese microcosmos en el que ahora les reúne: Tuol Sleng, el espacio museístico de lo que en el período jemer rojo fue S-21. La sala donde se congregan estos hombres fue escenario de golpes, gritos, lamentos, hambre, suplicio, humillación y muerte. Allí vivieron su bautismo criminal estos campesinos de figura apacible. Rithy Panh, el cineasta camboyano que sobrevivió a la deportación y los trabajos forzados, ha logrado reunirlos en ese lugar y, a lo largo de tres años, la convivencia casi íntima que se produce periódicamente consigue casi milagrosos efectos. Su camaradería de antaño, forjada entre el terror y el fanatismo, se reaviva ahora, veinte años después, de forma más pausada e inofensiva en el recuerdo compartido. Se auxilian los unos a los otros y la memoria va fluyendo. Ninguno teme ni la venganza de sus antiguas

víctimas ni la acción de la justicia. Es el filo del año 2000 y la perspectiva de un proceso criminal es inconcebible en el país, mucho menos para ejecutores corrientes. Estos hombres se sienten a salvo y se aplican a recordar sus actos. Lo hacen a la vez sin orgullo y casi siempre sin asomo de culpabilidad.

El texto que lee uno de ellos es el informe de un torturador; un documento destinado al director de la prisión para que este apruebe el transcurso y método de interrogatorio. Relata las sesiones que tuvieron lugar con unas mujeres, una de ellas embarazada. La cámara fija su atención en el gesto pensativo de otro guardián que observa una foto, quizá la de esa misma muchacha identificada. ¿Medita?, ¿recuerda? Concluida la lectura, otro excamarada toma el relevo, relata cómo la mujer fue violada por un guardián que fue sorprendido *in fraganti*. La conversación y el recuerdo se enhebran: en aquel entonces –recuerdan todos– S-21 solo contaba con guardianes masculinos, las mujeres fueron incorporadas más tarde. El antiguo interrogador Prāk Khan recuerda con claridad cómo aquellos jóvenes entre los que se contaba desbordaban de instintos sexuales, de modo que, cuando llegaba un contingente de detenidas, todos se precipitaban para observarlas, tratando de manosearlas, algo solo accesible a algunos *privilegiados* interrogadores. Khan confiesa con vergüenza cómo una de esas mujeres –Nay Nân– fue su presa. El rostro del antiguo torturador permanece inmóvil, su mirada está entregada a la ensoñación. Su deseo sexual hacia la mujer –confiesa– se transmutó en ira hacia la enemiga política y golpeó sin piedad el cuerpo que deseaba. Los músculos de su rostro, captados en primer plano, confirman que esta declaración le resulta penosa.

Un nuevo plano muestra al grupo sentado, ahora en silencio. Una intensa lluvia acompañada de truenos se deja oír al fondo. La cámara inicia una panorámica en dirección a un cuadro colocado sobre un caballete. El lienzo representa una escena en la que una detenida, vestida con el pijama negro, se aferra a su bebé, que le es arrebatado violentamente de las manos por un guardián, mientras otro la azota con furia. Los colores son vivos, propios de una paleta naïf, y ese contraste con el contenido resulta turbador. Las ventanas que se dejan ver al fondo del óleo hacen eco a las de la sala donde permanecen expectantes los perpetradores. El lugar es el mismo.

El trabajo de memoria y la reconstrucción (*re-enactment*) que estos personajes protagonizan edifican una atmósfera envolvente colmada de palabras y gestos inspirados por el reconocimiento del espacio. Para que Tuol Sleng permita a estos hombres zambullirse en su reconstrucción del pasado es necesario investir el entorno del hálito de antaño, hacer resonar las palabras allá donde fueron pronunciadas, aportar artefactos del tiempo del crimen y que los hombres congregados los toquen como lo hicieron en el pasado: la silla de mediciones craneanas à *la Bertillon*, la polvorienta máquina de escribir con la que se transcribían las confesiones arrancadas a los prisioneros, las prendas de vestir de las víctimas, algunos instrumentos de tortura, las fotos señaléticas tomadas a los detenidos;

todo esto inducirá a esos hombres a tornar vívidas en su imaginación las escenas que presenciaron y protagonizaron. Gracias a ello puede el espectador de este film –S-21: *La máquina de matar jemer roja* (S-21. *La machine de mort khmère rouge*, Rithy Panh, 2003)– imaginarlo a su vez.¹⁰

Mas si estos objetos pueden desencadenar la memoria, la conquista de una armonía de voces ha sido confiada por el cineasta a uno de los escasos supervivientes de S-21, un pintor que salvó la vida gracias a que su estilo agradó al director de la prisión y lo llevó al llamado taller de los artistas; ese mismo artista –Vann Nath– sería contratado en noviembre de 1979 por el museo para dar forma visual a las escenas que había presenciado en cautiverio; entre ellas, la mencionada más arriba. Vann Nath está dotado de una serenidad labrada por el budismo y ejercerá una función casi socrática con los ejecutores, interpelándolos con suavidad implacable y dándoles a conocer su calvario particular sin arrebatos.¹¹

La reconstrucción es el fruto de una comunidad del recuerdo que refleja en un espejo deformado aquella otra comunidad ideológica en la que vivieron todos cuando contribuían con su esfuerzo a la mecánica del régimen criminal. Se trata, pues, de un lugar imaginario de reconocimiento de estos ejecutores ordinarios, gentes corrientes, alejados de la condición de ideólogos.¹² La interacción, el relevo, la comunicación, todo fortalece el vínculo que necesita el autor de actos criminales mientras los ejerce y que libera su autocensura a la vez que lo somete a presión. Es el *sentimiento de pertenencia*. Beneficiarse de él es, por supuesto, un logro del cineasta, pero el modelo museístico de atrocidades que había sido escogido en 1979 contribuye a hacerlo posible, pues, a pesar de los cambios, el antiguo lugar es todavía visible y no enturbia la mirada de quienes reconocen los espacios. Si la inspiración de la que denominamos *fase cero* fue la del trauma, algo de ella ha permanecido, a pesar del borrado del tiempo. Así lo respiran estos hombres.

10. Todas estas piezas forman parte del museo, pero dado el abandono en que cayó su gestión en aquellos años, algunas serán descubiertas tardíamente, otras permanecerán guardadas hasta el gran giro en la estrategia museística iniciado en 2014. Michelle CASWELL (*Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*, Madison, University of Wisconsin Press, 2014, p. 72) recuerda, por ejemplo, el hallazgo de la silla en un depósito abandonado lleno de avispas por el fotógrafo Chris Riley a mediados de los años 1990, donde fueron hallados también centenares de documentos.

11. Vann NATH: *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S-21*, Bangkok, Penguin, 1998.

12. Pero son representantes del «viejo pueblo», designación revolucionaria de la clase campesina, iletrada y genuina sobre la que había de construirse la nueva sociedad. La clase opuesta, el «nuevo pueblo» se refería a gente capitalina, cultivada, como funcionarios, enseñantes, sanitarios, etc., una clase corrupta con la que la utopía agrarista había de acabar.



Fig. 5. Fotograma del film S-21. *La máquina de matar jemer roja*, donde los perpetradores corrientes evocan su memoria en una celda de Tuol Sleng

En suma, el *re-enactment* realizado por estos ejecutores comunes constituye una emanación y un congelado de la memoria del crimen desde la perspectiva de algunos de sus autores materiales: una fantasmagórica apropiación del lugar por sus agentes subalternos que invocan espectros del pasado y se ven agitados repentinamente por movimientos corporales que los exceden y nos dan a ver los crímenes como si estos se estuviesen cometiendo en presente y como si su eco permaneciese vibrando entre los muros de las celdas. Nada ejemplifica mejor esta transmutación que un pasaje en el que uno de los guardianes, Khieu Ches (alias Peuv), protagoniza una escena donde la fisicidad de la memoria traumática desborda las pautas de una reconstrucción guionizada.¹³ Lo hace dando libre curso a su memoria corporal. Casi en trance, el antiguo guardián penetra en una antigua celda ahora vacía impulsado por la furia, gritando como si ante él, extendidos en el suelo, se hallasen encadenados decenas de prisioneros.¹⁴ Hará además de golpearlos con desproporcionada ira, les aportará de mala gana una caja de cartuchos para que hagan sus necesidades, les rehusará el agua cuando imagina que la reclaman al borde del desvanecimiento. Los fantasmas no solo habitan el lugar; también han penetrado en su interior y el pasado se revivifica. Ante ese retorno del pasado criminal, Panh toma la decisión de mantener su

13. Deirdre BOYLE: «Trauma, Memory, Documentary. Re-enactment in two films by Rithy Panh (Cambodia) and Garin Nugrobo (Indonesia)», en Bhaskar SARKAR y Janet WALKER (eds.): *Documentary Testimonies. Global Archives of Suffering*, Nueva York, Routledge, 2010, pp. 159-160.

14. Rithy PANH (with Christine Chaumeau): *La machine Khmère Rouge. Monti Santésok S-21*, París, Flammarion, 2009, p. 184.

cámara más acá del umbral de la puerta, sin osar penetrar en la antigua celda como si hacerlo en compañía de ese hombre al borde de la alucinación significase pisar a los prisioneros que, en su estado febril, cree que yacen en el suelo: «Su cuerpo –escribe Panh– ha conservado la memoria de los movimientos que hubo de hacer en la celda».¹⁵ El lugar, en su materialidad, con sus accesorios, alimentado por la comunidad de antaño (las palabras en el lenguaje de las confesiones y la violencia, los gestos reconocibles por quienes los vivieron), convierten esta reconstrucción en un lugar de memoria a su vez, un film que preserva aquello que está a punto de perderse para siempre.

Durante el tiempo que duró el rodaje de S-21 se estaba operando un lento cambio en el museo. Eran tiempos de asfixia de la gestión y los objetos languidecían, mientras copias de las fotos viajaban por el mundo. Todavía, sin embargo, no se había iniciado el proceso de revisión que conduciría a la creación del tribunal penal que juzgaría a algunos dirigentes de los Jemeres Rojos. En marzo de 2002, uno de los restos más escalofrantes y controvertidos del período del *shock* y de la atrocidad abandonó el museo: un gran mapa del país compuesto con cráneos clavados sobre una plancha y atravesados por surcos rojos sangre. Idea de Mai Lam, más de doscientos cráneos traídos de distintas fosas del país, hervidos y secados al sol sobre un lecho de bambú lo componían para ser expuestos como clímax de la exposición.¹⁶ Su deterioro, con polvo y hongos, decidió el destino: fue retirado, los cráneos preservados en urnas expuestas y sustituido por una foto que todavía luce en el museo.

En suma, el congelado del tiempo, el abandono en que ha caído el lugar, el espíritu de grupo como atmósfera psicológica, la reconstrucción prolongada y el recogimiento en el vacío entorno, la escenografía y los objetos de antaño reconocible harán de este film un lugar de memoria que eleva la fisicidad de la escena del crimen a un estatuto a la vez archivístico (levanta acta de lo que hay en ese momento y lo que ha cambiado) y testimonial (víctimas y perpetradores relatarán sus experiencias con el verbo y el cuerpo, con sus palabras y sus emociones).

ESTACIÓN CUARTA: EL CRIMINAL VUELVE AL LUGAR DEL CRIMEN

El 27 de febrero 2008, a las 8 en punto de la mañana, los jueces de instrucción encargados por el tribunal que había de juzgar a los dirigentes jemeres rojos presiden un acto en Tuol Sleng. Se trata de Marcel Lemonde, por la parte

15. *Ibid.*, p. 184.

16. «Une vie au musée et la mémoire à vif», entrevista con Chey SOPHEARA, antiguo director del museo, por Anne-Laure PORÉE, *Mémoires en jeu*, 6, 2018, p. 50.

internacional, y You Bunleng, por la camboyana. Se encuentran presentes igualmente los fiscales Robert Petit y Chea Leang, y los abogados defensores François Roux y Kar Savuth, respectivamente por la parte internacional y la nacional. También asisten los supervivientes y partes civiles Chum Mey y Bou Meng, asistidos por sus respectivos abogados. La mayor parte de los que se unen a la comitiva en calidad de testigos formaron parte del grupo con el que Rithy Panh rodó su film estrenado en 2003: el pintor Vann Nath, los interrogadores Mai Nai (este no compareció con anterioridad) y Prâk Khan, el responsable de la documentación, Suos Thy, los guardianes Him Huy y Saom Met. La novedad más sobresaliente está en el protagonista: el acusado Kaink Guek Eav, alias *Duch*.

Se trata de la visita de rigor a la escena del crimen donde Duch ejerció como jefe supremo. En sus celdas y patios los personajes reconstruirán escenas del pasado, se reconocerán o no entre sí, declararán y confirmarán o no las declaraciones de otros testigos. Lo significativo, sin embargo, es que en esta ocasión el escenario del crimen se ha puesto al servicio de un marco de significación distinto: la administración de justicia. Por supuesto, no solo lo hace en esta escueta jornada que cristaliza la nueva función. Desde 2004, investigadores al servicio del tribunal, denominado en inglés ECCC (Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia), visitan los archivos en busca de pruebas, documentos y fotografías, y movilizan a los archivistas y personal local. En la jornada de febrero de 2008, el lugar del crimen es ocupado por un aparato judicial, un protocolo estricto, distinto a todas las funciones que diariamente allí se realizan. Cerrado a las visitas y a las cámaras, salvo las que están al servicio de la instrucción, los convocados son reclamados en razón de su utilidad para un fin penal. Con todo, la significación del acto y sus consecuencias en las sesiones del proceso (su perímetro, su función, sus protagonistas, los actos que allí se cometieron) serán más extensas y duraderas. Sea como fuere, las camas metálicas, los instrumentos de tortura, las fotografías, el taller de los artistas practicarán una elipsis sobre sus usos museísticos para penetrar, con todos los requisitos, pero también todas las garantías, en la escena del crimen como si nada hubiese sucedido entre medio, como si la activación museística constituyera un escollo –por la transformación que supone en los objetos y espacios– para reconstruir el sentido original. Un esfuerzo que permanecerá en las actas y en las declaraciones, pero no condicionará el irreversible destino del lugar, pronto desprendido de las manos de la justicia y devuelto de nuevo a su condición de museo.



Fig. 6. Momento de la reconstrucción de los hechos para el tribunal jemer rojo. Duch, en presencia de sus abogados y los jueces de instrucción.

CONCLUSIONES

Entre S-21, prisión de alta seguridad, centro de tortura, modelo narrativo para escribir la historia del partido como triunfo, como lo calificó con perspicacia David Chandler,¹⁷ y Tuol Sleng, museo abierto al público internacional bajo el cometido de enseñar la historia y prevenir el genocidio según unos principios consensuados en los museos de su género, no hay un solo eslabón. Hemos podido ver, con forzosa celeridad, cómo las capas se superponen cubriendo cada una de ellas a las anteriores, pero dejando caprichosamente –o por abandono o negligencia– restos que emergen, objetos, detalles, que permiten perforar, aprovechando esa ranura, aquello que yace en la capa interior, escondido. Esta arqueología tiene así también algo de desigual *collage*, pues, además de cubrirse, las capas también conviven en alguna imperceptible parcela. Tanto es así que, si variamos la perspectiva, podemos observar la simultaneidad de lo sucesivo, allí donde el discurso del conjunto parecía haber sepultado sin dejar rastro la capa previa. Las camas metálicas donde se ejerció la tortura siguen expuestas, como algunos instrumentos para ejercer la violencia, al igual que el primer día, si bien

17. David CHANDLER («The Pathology of Terror in Pol Pot's Cambodia», en Douglas NIVEN y Christopher RILEY, *The Killing Fields*, *op.cit.*, p. 106): «En cierto sentido, las confesiones de S-21 eran la materia prima para una "correcta" aunque todavía no escrita historia del Partido que relataría el triunfal progreso de Pol Pot y resolvería las tensiones entre la perfección innata del Partido y la ubicuidad de aquellos que trataban de destruirlo». Por su parte, el cineasta Rithy PANH (con Christophe BATAILLE: *La paix avec les morts*, París, Grasset, 2020, p. 110) lo formulaba de forma complementaria: S-21 era el «lugar de establecimiento de la verdad según el Angkar».

el tono es ahora minimalista, alusivo y metafórico, habiendo perdido su rugosa materialidad de antaño. Los cuadros de Vann Nath, pintados muchos de ellos a finales de 1979 y durante 1980, se encuentran ahora enmarcados y protegidos. La silla de mediciones reposa en un armario acristalado; los cráneos han sido expuestos en urnas. Todo eso viene de la mano de una mayor información, en forma de relato histórico, voz de testigos, ceremonias y proyecciones. Escrutar un objeto en este contexto puede constituir uno de esos casos de *diplopía* (en lenguaje coloquial, ver doble), como señaló agudamente Clément Chéroux a propósito de las imágenes del 11 de septiembre en Manhattan.

Hay una última muda, sin embargo. Y no conduce hacia adelante, sino al contrario, hacia atrás. Es la más inquietante porque nos dice que el crimen siempre tiene un pasado o se erige sobre él. En realidad, la capa arqueológica más profunda añade un carácter siniestro a la elección de los Jemeres Rojos: S-21 no fue construido. Se apoderó de cuatro edificios en forma de doble L que pertenecían a una escuela de enseñanza primaria y secundaria abierta durante los años sesenta en la capital, en esa era de cierta prosperidad y cosmopolitismo. Los Jemeres Rojos la rehabilitaron para su nueva tarea: la rodearon con una alambrada electrificada, construyeron pequeñas celdas de ladrillo y madera en algunas partes cuando necesitaban encerrar a más y más condenados, acomodaron todo con sus utensilios imprescindibles y su simbología; luego, a medida que las exigencias de represión crecían al ritmo de la paranoia de un régimen aislado y empobrecido, fueron extendiéndose a nuevos edificios de las proximidades hasta formar un perímetro muy grande sobre cuyas dimensiones difieren algunos de los testimonios pronunciados ante el tribunal.



Fig 7. Celda de edificio A, con cama metálica e instrumentos de tortura expuestos sobre ella y foto, sobre el muro tomada en enero de 1979 por los liberadores vietnamitas. Foto: VSB

Transformaron, sí, el lugar, haciendo de un templo de la educación y la ilustración un centro de barbarie y muerte. Pero no necesitaron borrar las huellas de su anterior uso. Acaso ni se molestaron en intentarlo. Cuando los vietnamitas llegaron a la verja que les dio acceso al recinto, un cartel anunciaba todavía la escuela, como si entrasen en ella. Lo filmaron. Algunas de las celdas conservaban pizarras verdes en las que los niños habían aprendido a sumar o a escribir su lengua jemer o francesa. En ellas, en tiza blanca, escribirían los guardianes las normas que aterrorizaron a sus detenidos y el director escribiría sus esquemas. Así han sido conservadas –y se exhiben todavía– esas pizarras. Es una vez más uno de esos objetos recalcitrantes que resisten. ¿Puede a alguien sorprender que el director de S-21 hubiese sido profesor de matemáticas en un liceo, la materia –recordémoslo– que más esfuerzo y más prestigio cosechaba en el país durante los años sesenta? Quizá también haya algo de palimpsesto en los seres humanos que poblaron esos lugares.

.....
VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA es catedrático de Comunicación Audiovisual. Es IP del proyecto «De espacios de perpetración a lugares de memoria. Formas de representación» (PROMETEO/2020/059). Su próximo libro es *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes de perpetradores* (Alianza, 2021) <<http://roderic.uv.es/pers/G6106.html>>. <www.repercri.com>.