

¿Qué espera de mí esa foto?
**La Perpetrator image de Bophana y su contracampo.
Iconografías del genocidio camboyano¹**
Vicente Sánchez-Biosca²

« Gémir, pleurer, prier est également lâche.
Fais énergiquement ta longue et lourde tâche.
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler.
Puis, après, comme moi, souffre et meurs sans parler »

(Alfred de Vigny, *La mort du loup*, recitado por Kang
Guek Eav, Duch, como su divisa estoica en la vida)

Imágenes performativas

En el verano de 2014, un vídeo difundido ampliamente por internet conmocionó al mundo. Representaba al periodista norteamericano James Foley, cautivo desde 2012 en manos de los guerrilleros del autodenominado Estado Islámico (ISIS) en Siria. Se hallaba arrodillado, cubierto apenas con una túnica azafrán que resaltaba sobre el fondo desnudo de lo que parecía una duna del desierto. En agudo contraste con los vívidos colores (el azul del cielo, el amarillo de la arena y el naranja de su túnica), se erigía, a su derecha, recortada contra el escueto e impreciso decorado, una imponente figura negra, terrorífica por dimensión, tono y vestimenta, en comparación con el cuerpo de Foley. Con su rostro (en)cubierto, su gesto y palabras amenazantes pronunciadas ante la cámara con acento británico, esa lúgubre anatomía blandía en la mano un descomunal cuchillo con el que, tras concluir el periodista su dictada acusación contra el gobierno norteamericano, era degollado hasta la decapitación. La penosa contemplación de la escena provocaba angustia, pues el espectador conocía el final, seguida de náusea. Más incluso, imponía la convicción de que la salvaje tortura infligida a la víctima, lejos de limitarse

¹ El presente texto tiene una deuda de gratitud muy especial con Rithy Panh. Su acogida en Phnom Penh durante unas semanas de octubre de 2014 fueron fundamentales para la puesta en perspectiva de este ensayo, tanto por la larga entrevista que mantuvimos en torno a su film sobre Duch, pero no sólo, como por la consulta del abundante material en el centro que dirige en la capital camboyana, Bophana Audiovisual Center. Los datos que se refieren al rodaje de *Duch. Le maître des forges de l'enfer* han sido extraídos de una larga entrevista realizada por el autor con Rithy Panh el 17 de octubre de 2014, en el centro Bophana de Phnom Penh. Gracias a su permiso, reproducimos en este texto algunas imágenes, en particular el díptico de Vann Nath sobre Bophana que custodia el centro citado.

² Universitat de València, Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación, Avda. Blasco Ibáñez 32, 46010 València, España.

al descuartizamiento, venía precedida por la humillación, ambas acompañadas sin falla por una cámara indecentemente cómplice.

Requería gran esfuerzo mantener firme la mirada, sin desfallecer, ante estos planos. Pero si se lograba, una pregunta acababa por imponerse: ¿qué función desempeñaba la cámara en ese lugar, tan próxima y presta a filmar ese sacrilegio contra la vida y la dignidad humanas?, ¿por qué el pulso de quien la sostenía no vaciló en ningún momento?, ¿cómo era posible que el autor se hubiese tomado el tiempo de escoger un rasgo de ‘estilo’, filmando mediante un ligero desvío de la frontalidad, como si evitara afrontar lo que consideraba un acto legítimo y necesario de ajusticiamiento y advertencia? La sangre fría no sólo define a esa misteriosa encarnación de la muerte que blande imperturbable la navaja; también incumbe al ojo mecánico que se incrusta impasible ante los hechos para ofrecer el mensaje amenazador a Occidente. Es, decíamos, una cámara cómplice, mas el calificativo resulta insuficiente; por ser más precisos, la filmación constituye parte indiscernible de la violencia del acto. Sin esa mirada pétrea del odio (y soy consciente del oxímoron) el acto carecería de valor, se tornaría inútil. Sin la cámara, pues, ningún sentido; con ella, por contra, el mensaje desborda de eficacia. ¿Qué estatuto posee, entonces, esa mirada? A fin de cuentas, ese teatro surreal ha sido planificado para mostrar la gelidez implacable del crimen metódico; y, no obstante, sorprende lo primitivo del arma escogida para consumir el despedazamiento, salvajemente ritual, de la víctima. Hay algo profanatorio en estos actos, pero tal atributo no deja incólume, todo lo contrario, a la mirada que los registra, tan adherida e indisoluble de la pragmática del acto.

Son estas a todas luces *imágenes de perpetradores*, si seguimos la definición que dio Marianne Hirsch (2012, 136) refiriéndose a las fotografías producidas por los nazis mientras cometían sus actos criminales, en especial en el frente Este a partir del otoño de 1941; imágenes (extendamos su condición a otros soportes) tomadas por los perpetradores como parte de la maquinaria de destrucción. Denominamos así aquellos fotos, films, vídeos, etc. tomados por alguien que ejerce (o comparte íntegramente y lo demuestra con su gesto) un ejercicio de violencia sobre sus víctimas; violencia en la que la producción visual se convierte en inseparable de la física o psicológica. Es como si la cámara hiciese cuerpo con el cuchillo, con la palabra, con la humillación o el sacrificio. Quizá sorprenda que este género iconográfico, aunque sin resto alguno de remordimiento, tenga un destinatario modesto, pues parece destinado al consumo de los propios perpetradores o, en todo caso, a aquellos que comparten la misma ideología y/o sentimientos que quienes los ejecutaron. Ahora bien, tales círculos de proximidad e identificación son inestables, sus fronteras porosas y se dejan asaltar por inopinados accidentes, por el azar, la derrota o la victoria de sus artífices, su descrédito o el descubrimiento de materiales de archivo abandonados tiempo después de

acontecidos los hechos representados. Tales circunstancias convierten las imágenes en nueva y misteriosa fuente de interrogación. Sea como fuere, el vídeo de ISIS al que nos referimos (y cuya autenticidad, por demás, fue puesta en duda) no comparte (y es harto sorprendente) esta última condición. En efecto, su radical originalidad reside en su diferencia respecto a las conocidas imágenes que acompañaron algunas campañas de las SS en el Frente Oriental durante la Segunda Guerra Mundial o las de los marines y GI norteamericanos en la prisión iraquiana de Abu Ghraib que tan caro costaron al prestigio estadounidense: el vídeo de Foley estaba preñado de orgullo público y exhibicionismo y su destinatario ideal era el mundo entero, en especial el occidental.³ Su originalidad consistía en la difusión abierta y sin asomo de autocontención de sus actos ante el mundo o, en términos más precisos, la ampliación sin límites del radio de acción del consumidor.

El vídeo de Foley cumple por añadidura otra dolorosa condición de la que carecen muchas imágenes de perpetradores: anuncian una muerte inminente, una 'impending death' como denominó Barbie Zelizer (2010) estas imágenes en un libro que traza su genealogía y sus retos teóricos y éticos en el periodismo contemporáneo. Imágenes estas que apuran la frontera del tiempo forzando a su espectador a proyectar el futuro que ya ha acontecido sobre el presente de la foto, en cuyo seno aquel es todavía percibido como inminente, es decir, inexorable pero todavía no consumado. Al contemplar estos vídeos (y recordemos que el acto de visión tiene lugar después de que haya concluido el hecho representado conociendo su final), no hacemos sino devorar signos premonitorios de lo inexorable: los ojos de la víctima, suplicantes o apuntando al abismo, en vano; el temblor de su voz, en vano; una brizna de esperanza, en vano. Son imágenes cuyo consumo tiende a precipitarse en lo cíclico y entra en el círculo fatal de lo que Freud denominó en 1923, al tratar de definir la pulsión de muerte, *compulsión de repetición*.

No siempre en la historia y en nuestra frenética experiencia mediática ambas condiciones de la imagen (su autoría por perpetradores y la inminencia de la muerte del ser representado) se hallan concertadas. Menos aún se produce ello en el marco de la producción visual de atrocidades. Estas últimas, de creciente protagonismo, pueden ser obra de un observador casual, un testigo, un reportero externo a los hechos o incluso un liberador; y, por supuesto, los sujetos que padecen aflicción en su interior no se encuentran fatalmente abocados a una muerte instantánea. Se diría que el doble estatuto señalado somete a la más exigente prueba lo que fue considerado *noema de la fotografía*, a saber: su paradoja temporal, su estructura del

³ El único parangón, a pequeña escala, está constituido por algunas películas grabadas en celulares por gamberros y delincuentes que se jactan de sus actos violentos, pero, aun así, no suele ser frecuente su aspiración a alcanzar a un público sin coto.

futuro anterior. Así subrayaron esta especificidad inalienable, cada uno a su manera y desde las disciplinas que cultivaban, los más genuinos teóricos, estetas e historiadores de la foto. Comenzando por Walter Benjamin, (2004, 26) que, en 1931, detectaba en el dispositivo esa “chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen”; siguiendo por Philippe Dubois (1983, 9), quien, desde la semiótica, subrayaba el carácter indicial de la fotografía y, citando a Charles Sanders Peirce, su condición de ‘acte iconique’; de Susan Sontag, que identificó el acto de tomar una fotografía con “participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa” (Sontag 1981, 25) para asociarla a un *memento mori* (una *vanitas*) que se torna epifanía negativa cuando las fotografías representan el dolor ajeno; *last but not least*, Roland Barthes, al subrayar esa presentificación del referente que se adhiere, ese ‘haber estado ahí’ de la cosa que, cuando la vemos, ya no es o, en términos más precisos, la condición de que la foto es una “emanación de lo real en el pasado” (Barthes 1982, 155). No es necesario extender la lista de nombres: la huella de lo real jamás será tan dramática por fugaz como en una foto. Sin embargo, sería momento de romper con fronteras esencialistas y ampliar esta condición a otros soportes, aunque sus diferencias no sean en absoluto irrelevantes. Lo hacemos aquí cuando el motivo es el dolor humano, un plazo fijado para el fatídico destino y la incua calidad moral de la mirada. En estos casos, el acto violento implica la imagen; y esta se convierte en acto en sí misma; en cierto modo, la imagen, menos agresiva ciertamente que el acto que inmortaliza, se transforma, por su perennidad, en el verdadero documento, en el más infame acto.

En otras palabras, en la foto reverbera lo real de su producción (los formatos existentes y los escogidos, la exposición posible y la elegida, la distancia, el objeto y su textura...) y el resultado se inscribe en modelos históricamente determinados para los fines para los que fueron diseñados; si, además, el acto fotográfico es a la vez una elección sobre lo real (por recortar, entre otros rasgos) y proyección (siempre contradictoria, parcial e imperfecta) del acto sobre la foto resultante, todo debería llevar a un minucioso estudio de las condiciones históricas precisas en las que una instantánea se produce, una interrogación infatigable sobre el momento, el fuera de campo, las circunstancias... Pues bien, nada indica que los análisis inspirados de los teóricos de la fotografía se inclinen en su mayoría por este esfuerzo historizador. Antes bien, la invocación de algunos de los nombres anteriores parecer servir de patente de corso para evitar la reconstrucción de esa realidad de la que la foto es un recorte (en el espacio y en el tiempo). Así, como señaló hace tiempo John Tagg, se suele tratar la foto más como una emanación mágica que como un producto histórico y cultural, incluso si se reconoce como ‘esencia’ la huella de lo real, es decir, más una alquimia que y una historia (2005. 10). Partiendo del canon barthesiano, Tagg precisa: “Lo que Barthes de-

nomina ‘fuerza constativa’ es un complejo resultado histórico, y es ejercido por las fotografías solamente dentro de ciertas prácticas institucionales y relaciones históricas concretas, cuya investigación nos alejará de un contexto estético o fenomenológico” (Tagg 2005, 11). Y en la inscripción de la captación de la imagen del cuerpo en las formas de organización del poder durante el s. XIX, Allan Sekula (1986) hará aportaciones fundamentales que conectan directamente con nuestro objeto: los *mug shots* que la policía francesa trasvasaría a las colonias y que los Jemeres Rojos, como veremos, heredarán.

No se trata, pues, de impugnar las aportaciones de estos clásicos, que al menos en algunos casos (Sontag, por ejemplo) demostrarán ciertos conocimientos técnicos y esfuerzo de historización. Se trata, en cambio, de forzar la intersección de esa fenomenología con las coordenadas de las que en cada ocasión surgen. Y, por último, de abrir los vasos comunicantes entre la fotografía y otras formas de captación de lo real, como el cine o el vídeo, sin por ello postular la identidad de estos mecanismos y negar su diferencia. En suma, una vez que la lectura fenomenológica da entrada a la historia, no parece haber razones para segregar herméticamente la fotografía de otras prácticas visuales, tanto más cuanto que el mecanismo de la migración de imágenes entre canales y soportes es inseparable de los *new media*.

La fascinación que ejercen estas imágenes, cuyo espectro va desde la herida moral hasta la pornografía, las hace propicias –como dije más arriba– a una compulsiva circulación. Una vez descubiertas, su difusión no conoce freno, acaso porque su retórica temporal les impide envejecer, nos enredan en ese eterno retorno que tan bien describe la paradoja del futuro anterior. Si sus destinatarios originales fueron los propios perpetradores o sus círculos de camaradas, una vez derribada la esclusa, estas imágenes ejercen un poder tan aplastante que se deslizan, por fuerza o de grado, hacia tantas otras estrategias pensadas para explotar su impacto: contrapropaganda, denuncia, interrogación, análisis...

Ahora bien, esta vertiginosa apropiación no está exenta de riesgos. Uno de ellos nos pone a dura prueba: la constricción de mirar a través de los ojos de un perpetrador, condición que se arrastra *velis nolis* incluso cuando se trata de reapropiaciones, citas, perversiones críticas o *détournements* del material original. Tal sometimiento sugiere el peligro, formal y ético, de que acaso la identificación con la posición física respecto a lo observado pueda acarrear la adopción de su misma perspectiva moral ante los hechos registrados.⁴

⁴ Marianne Hirsch distinguió en *Family Frames* (1997) entre ‘gaze’ y ‘look’ para aludir con el primer término a la concepción ideológica que inspira la mirada, mientras se refería con el segundo a la perspectiva, al punto de vista, adoptado por la cámara. Cualquier narratólogo del cine sabe, por otra parte, que una cámara

Foto robada, imagen nómada

A tenor de las anteriores reflexiones, el presente texto se propone analizar las reapropiaciones de una fotografía de perpetrador producida en un contexto totalitario en el que la posesión de la imagen del detenido conlleva no sólo el dominio sobre los destinos de su persona, sino su destrucción sin dejar rastro, es decir, la destrucción de las huellas mismas de la destrucción. La escena se sitúa en el centro de interrogación y exterminio conocido como S-21 durante el gobierno de los Jemeres Rojos en Camboya (abril 1975-enero de 1979). La imagen escogida representa a una prisionera que responde al nombre de Hout Bophana y el *mug shot* en cuestión forma parte del archivo consistente en más de 6000 imágenes señaléticas que fueron generadas y clasificadas por la policía de represión de Kampuchea Democrática (denominada *Santebal*) con el fin de perseguir y desenmascarar traidores. Con todo, Tuol Sleng (S-21) había sido concebido como un centro de alta seguridad destinado a la persecución sin tregua de los cuadros del partido caídos en desgracia, es decir, aquéllos que se habían *convertido* (subrayemos el término) en traidores. Era, pues, un centro de especializado en el desenmascaramiento del ‘enemigo interno’, aquél que en muchos casos había gozado del poder hasta la víspera de su arresto. En ausencia de tribunales de justicia y en un clima de asfixiante aislamiento,⁵ cualquier detención con este destino significaba literalmente una sentencia de muerte. No obstante, para alcanzarla, el o la prisionero/a debía atravesar una compleja serie de penalidades, tales como interrogatorios, golpes, insultos, hambre, sed, etc. que desmoronaban su personalidad; con su confesión (en forma de biografía criminal autocrítica) y la delación de sus supuestos cómplices o redes de espionaje, el final estaba escrito. Así, una vez que esta secuencia se consumaba, se procedía a la *kamtech* o *komtech* (según las transcripciones), es decir, la ejecución, generalmente en los llamados *killing fields* de Choeung Ek, a unos 15 Kms al Sur de Phnom Penh; una eliminación que, en el lenguaje jemere rojo, no sólo implicaba la muerte del cuerpo, sino también el barrido absoluto de la memoria.⁶

Así pues, la captura de la foto constituía el disparadero de una usurpación de la memoria propia que el detenido acabaría entregando al *Angkar* (la organización), tras lo cual cuerpo y memoria podían

subjetiva no implica adopción del punto de vista narrativo; manos aún la asunción de los mismos valores de quien observa.

⁵ La crisis de las relaciones con Vietnam y con su aliado, la Unión Soviética, la precipitación de la utopía rural, la abolición del dinero, entre otras medidas, dejó al régimen de Kampuchea Democrática con el solo apoyo de la República Popular China.

⁶ No se comunicaba a los familiares la muerte ni se les entregaba el cadáver. La *kamtech* significaba un borrado absoluto de la faz de la tierra, reducir a polvo. Rithy Panh habló en diversas ocasiones de esta muerte (Bataille & Panh 2011, 386) y su correspondencia con el término *khmang* que define a un enemigo cuyo alcance rebasa cualquier sometimiento a la ley.

desaparecer. Se ha podido hablar del genocidio camboyano como un ‘genocidio sin imágenes’ (Bayar y Phay-Vakalis 2013) y, en efecto, esto es sostenible si esperásemos hallar fotografías o filmaciones de los crímenes. Sin embargo, imágenes no faltan, aunque sean periféricas e insuficientes o no fieles a ciertas expectativas. Como Georges Didi-Huberman ha mostrado a lo largo de toda su trayectoria, la cuestión radica en lo que esperemos de una imagen.⁷ En primer lugar, están las imágenes de la liberación tomadas por los vietnamitas, fatalmente metonímicas, pues muestran los lugares tal y como fueron encontrados entre el 10 y el 14 de enero de 1979 por el ejército que liberó Phnom Penh (Ledgerwood 1997, 83) y, en ocasiones, con el añadido de ciertos recursos escenográficos; en segundo lugar, imágenes *post facto*, como el esfuerzo hecho por Rithy Panh de reconstruir a partir del testimonio y los gestos de los verdugos los actos perdidos (Rachlin 2011); en tercer lugar, los documentos fabricados por los perpetradores, muy en especial los *mug shots* de las víctimas. Y, por último, están las contraimágenes, las de la gloria de la Kampuchea Democrática, con sus mítines de masas, visitas diplomáticas de líderes, sobre todo chinos, discursos protocolarios y vida colectivizada..., en cuyo interior a veces se hallan las futuras –o inminentes– víctimas. Insistimos: todas ellas son insuficientes, pero ignorarlas sería la pérdida del historiador. Y migran.

En su imparable circulación desde 1979, muchos de los *mug shots* han pasado por manos de archivistas, responsables de derechos humanos, galeristas y comisarios de museo, dramaturgos, abogados, procuradores, ex verdugos, acusados, documentalistas y, lo que es más, un extensísimo público que se convirtió en caja de resonancia. Aun cuando todos estos *mug shots* juntos, dispuestos en paneles que tapizan el museo, alcanzan un efecto sobrecogedor en el visitante (Sánchez-Biosca 2015), sólo unos cuantos de ellos han sido elevados a la condición de iconos representativos. Uno merece que nos detengamos: el retrato de Cham Kim Srun (Imagen 1).

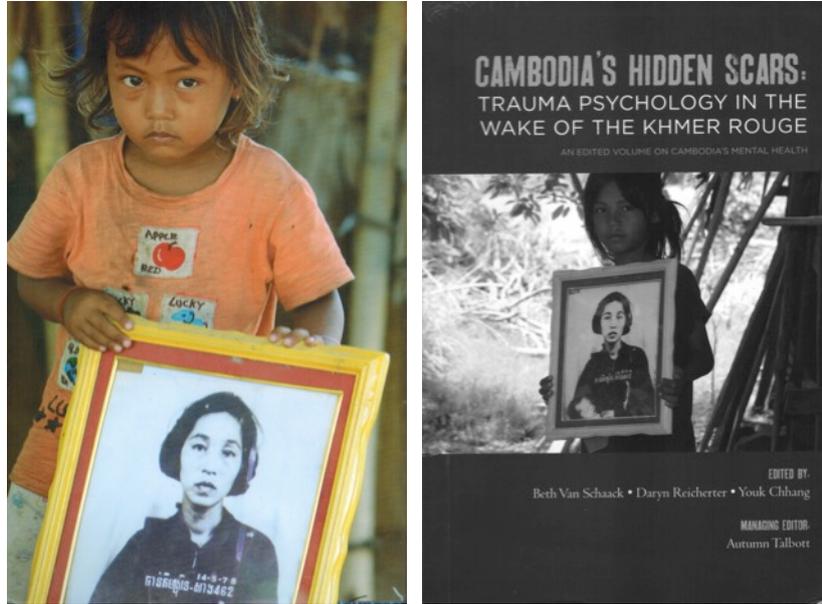
⁷ Esta idea es el trasfondo de la polémica entre Claude Lanzmann, en conjunción con los psicoanalistas lacanianos franceses, enfangados virulentamente contra Didi-Huberman a partir de su ensayo *Images, malgré tout*, publicado para el catálogo de una exposición comisariada por Clément Chéroux y, más tarde, al calor de la querrela, convertido en libro (Didi-Huberman 2004). El historiador del arte esclarecía con suma pertinencia la diferencia de posiciones a partir de una cuestión clave: ¿qué se espera de una imagen? Su actitud, que hacemos nuestra, es que una imagen, por poco que ofrezca, es un camino que merece la pena interrogar y seguir. Esta expresión de Didi-Huberman fue ofrecida por el autor en el curso de una lectura de su libro memorístico (texto y fotografías) escrito acerca de su visita a Auschwitz, *Écorces* (2011) en el *Memorial de la Shoah*, el 12 de febrero de 2015.



Imagen 1: *Mug shot* de Cham Kim Srun con su bebé tomado en S-21 (restaurado por Ch. Riley & D. Niven) | © DC-Cam

El rostro apesadumbrado, resignado, de una mujer, en realidad la esposa de un alto cuadro del partido caído en desgracia, atenaza el resuello al contemplar el bebé que porta en su regazo, cual moderna y conscientemente anticipada *pietà*, pues el niño será –lo sabemos y acaso lo sabe ella– también sacrificado. La revista de DC-Cam *Searching for the Truth* la reprodujo y, en otra instantánea, su director aparece aludiendo a ella mientras dirige algunas palabras, probablemente didácticas, a una visitante de excepción, Hillary Clinton. El museo exhibe a gran tamaño su *mug shot* en el edificio B, pero también es la foto que acompaña la exposición, en el interior de un armario provisto de una urna de cristal, de la silla que servía a los funcionarios para tomar las medidas de los cautivos. Tras un rosario de apariciones, un libro dedicado a la memoria traumática del país, *Cambodia's hidden scars. Trauma and Psychology in the Wake of the Khmer Rouge* (2011), cuando la sociedad se hallaba inmersa en el proceso criminal contra los dirigentes jemereros rojos, juega con sorprendentes irrupciones de la foto (Imágenes 2-3). Sus capítulos, dedicados a estudios psicológicos, vienen precedidos por fotos recientes, metalingüísticas, en las que unas niñas y algún niño cubren su rostro con fotos enmarcadas de esa misma mujer. ¿Rechazo a mostrarse ante el dispositivo fotográfico? ¿Identificación? Un cuadro sinóptico ubicado al final del volumen deshace el misterio: se trataba de descendientes de Chan Kim Srun y los gestos de sus nietos o hijas constituían marcas de apropiación de un icono puesto al servicio de la transmisión del trauma (en la familia, claro, pero también en el cuerpo social). Por su parte, el fotógrafo que desenmascaró a Duch a finales de los años noventa, Nic Dunlop (2006, 187 y 317), recordaba que la imagen de Chan Kim Srun con su bebé le había obsesionado desde que sus ojos –entrenados, no lo olvidemos, en la fotografía– se

tropezaron con ella. No es extraño que se haya convertido en uno de los iconos de la represión implacable en S-21. Rithy Panh, en cambio, prefiere otra imagen: la de Hout Bophana.



Imágenes 2-3: Libro *Cambodia's Hidden Scars* (2011). Genealogía de Cham Kim Srun | © DC-Cam

Dado que el análisis de este proceso constituye ya un terreno bastante explorado por la historiografía, expondremos con brevedad la producción de la imagen de perpetrador en S-21, su inscripción en la secuencia de acontecimientos que determinan su sentido, su función documental y su conversión archivística para concluir concisamente con su circulación masiva. En la segunda parte de nuestro ensayo, analizaremos dos apropiaciones fílmicas de la imagen de esa muchacha que ha sido llamada la Anne Frank de Camboya. *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) y *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2009), ambos dirigidos por Rithy Panh.⁸ En ambos films cristalizan dos estrategias distintas histórica y metodológicamente: en el primero, se trata de redimir un ser humano y una biografía a través de una imagen, apoyándose en testimonios de familiares, verdugos y objetos materiales, y recorriendo el escenario del drama; en el segundo, el objetivo es inscribirla en el discurso del perpetrador, el director de la prisión que ordenó su tortura y ejecución, en vísperas de su comparecencia ante las *Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia* (ECCC). La distancia temporal entre estos dos momentos (1996 y 2009) es tan relevante como su incardinación en sendos discursos de la historia y la memoria: la de-

⁸ La imagen de Bophana es una constante en la obra de Rithy Panh. Sin embargo, en esta ocasión nos limitaremos a estos dos análisis a fin de respetar las proporciones de un artículo.

nuncia del exterminio cuando éste estaba velado en el contexto geopolítico internacional y la confrontación con el verdugo en plena hegemonía de la justicia transicional y las tentativas de reconciliación nacional. Hout Bophana es, pues, una imagen nómada, por utilizar el término que Frédéric Rousseau (2009, 12) aplicó a la famosa foto del niño del ghetto de Varsovia incluida en el *Informe Stroop*, esto es, una imagen que circula y, al hacerlo, muda de sentido, se simplifica, se torna dúctil y, de repente, resiste su flexibilidad.⁹

El acto fotográfico y la escena primitiva

El *mug shot* de Bophana es, pues, una pieza extraída de este archivo compacto, ordenado, minuciosamente construido, anotado y guiado por documentos complementarios que le hacen hablar sin agotarla: una fotografía tomada de frente y de perfil, siguiendo los parámetros que la policía colonial de Indochina heredó del método ideado por Alphonse Bertillon en 1879 (AAVV 2011) y un sistema de medición señalético. La imagen en cuestión forma parte también del acervo archivístico de la institución museística que rige Tuol Sleng desde la apertura del museo en julio de 1980 y se encuentra actualmente expuesta en tres de sus salas a distintos tamaños: aparece, por vez primera, en medio de un panel, perdida, en cuyo mosaico de ojos no es fácil de identificar a simple vista; a mayor tamaño se la ve poco después siguiendo el orden de la visita; y en un tercer momento, un cuadro explicativo de los cambios habidos en el sistema de numeración y fichaje de las víctimas por parte de la administración del centro desde 1975 hasta 1978. No puedo asegurar que esta disposición no haya variado a lo largo de los años. Sin embargo, en ninguno de esos lugares –muy a pesar de la fortuna internacional de su historia– el *mug shot* está identificado. Retrocedamos ligeramente y preguntémosnos cuál era el sistema de su toma a fin de obtener pistas sobre su significación.

La toma de instantáneas de prisioneros ha sido tratada por una extensa bibliografía que va de Ben Kiernan (1996) a David Chandler (1999), pasando por Dunlop (2006) y MacGuire (2005). Valga el relato de la experiencia directa por uno de los supervivientes para captar la atmósfera en la que se producía y la sensación que generaba:

“... sentí que alguien me retiraba la venda de los ojos. Al principio, mis ojos veían borroso, pero luego mi visión se hizo clara. Ante mí había una silla y sobre ella una cámara fotográfica.

‘Siéntate en esa silla’, me ordenó el guardián señalándome con el dedo.

⁹ Caswell (2014) iniciará precisamente su libro recorriendo esta imagen y advirtiendo de sus múltiples apariciones.

Los otros prisioneros esposados a mí me siguieron, pero sentados en el suelo mientras me fotografiaban. El guardián tomó una primera instantánea de frente, luego otra de perfil. Otro guardián me midió la cabeza y luego me dieron una tarjeta de identidad. Después, fotografiaron a los que estaban atados a mí. Cuando acabaron, nos vendaron los ojos de nuevo » (Vann Nath 1998, 40).¹⁰

No menos prolijo en sus explicaciones a los medios de comunicación extranjeros ha sido uno de los fotógrafos de la prisión, Nhem En.¹¹ Lo relevante, en todo caso, es que ese instante constituía la primera y protocolaria fase de un vertiginoso precipicio que conducía inexorablemente a la ejecución y cuyas fases consecutivas eran el fichaje y la medición, el confinamiento en celdas (comunes o individuales, dependiendo de la importancia del detenido), periódicos interrogatorios, la redacción de una confesión que satisficiera al Angkar, mediando distintos grados de tortura, la firma y la aniquilación. En realidad, estas imágenes no registraban a un sospechoso, sino que *producían un culpable*: Nic Dunlop (2006, 148) lo denominó ‘a trial by camera’. Eran, así, *fotografías performativas* en tanto en cuanto transforman la realidad marcando un antes y un después. Si añadimos la eficacia en la obtención de informaciones (ciertas o falsas) había de generar un bucle de nuevas detenciones en su régimen de retroalimentación, consistiendo S-21 en una casi infalible maquinaria generadora de enemigos que eran por el mismo procedimiento archivados. Así, la eliminación de los enemigos del pasado (los imperialistas, capitalistas o ‘feudalistas’) dio el relevo a los del presente (el llamado ‘nuevo pueblo’, compuesto por ciudadanos educados, urbanitas y burgueses) para concluir, siguiendo la implacable lógica de la Revolución Permanente maoísta, con los enemigos del futuro (los conspiradores y espías incrustados en el interior del partido) (Locard 2005, 123-124; Locard 2013).

Algo escapa, sin embargo, a este poder omnímodo, pues la foto que registra el enemigo contiene un chasquido, la materialización de un encuentro fugaz entre la maquinaria jemer roja y un sujeto que, sorprendido por la detención, ignorando los cargos que pesan sobre él y cegado por la luz deslumbrante cuyo impacto recibe al retornar de la oscuridad, abre los ojos y queda fijado como culpable en el preciso momento en que devuelve su mirada, si no al funcionario que capta la instantánea, sí al menos al mecanismo que lo devora. La fo-

¹⁰ Chum Mey (2012, 35), uno de los dos únicos supervivientes que restan, relata también su experiencia de la toma fotográfica de forma más escueta, pero precisamente que la suya fue captada en el espacio que hoy ocupa la recepción del Museo.

¹¹ Un film de 26’ realizado por Steven Okazaki en 2008 aborda los destinos memorísticos de Camboya concediendo importancia especial al acto fotográfico: *The Conscience of Nhem En*. Este individuo oportunista, desvergonzado y narcisista publicó en 2014 un breve libro de memorias que vendía en la puerta de Tuol Sleng (En 2014).

tografía resultante contiene, en cuanto *instante decisivo*, la huella de esa colisión de miradas, en las que, por supuesto, el poder de cada actor es desigual.¹² Por esto, la lectura de esta imagen revela numerosos datos factuales: el escenario de la toma, el sistema de numeración, el vestuario, las marcas posibles de una tortura anterior, las formas de encadenamiento entre los presos, los bebés que acompañaban a las madres... Se diría que estos elementos internos se compaginan con los externos, a saber, la modalidad de la foto, su incorporación al archivo, sus recortes, etc., tal y como han revelado los minuciosos estudios recientes de Caswell (2014) y Hamers (2011).

En suma, este archivo de muerte entra plenamente dentro de la categoría de imagen de perpetrador, pues la fotografía obtenida es inseparable de la maquinaria de aniquilación. Su función es precisamente esa: fundar y desencadenar un proceso de destrucción. Con sobriedad documental, y al contribuir a fijar una imagen del enemigo, este archivo, como señaló David Chandler (1996, 106), acaso tuviera por inconsciente propósito escribir la gloriosa historia del partido, esto es, la suma de sus victorias frente al enemigo.

Ausentes los cuerpos, la foto es el documento-huella más próximo a la realidad y al dolor o, si se prefiere, la única puerta abierta a ese calvario que, si bien oculta la atrocidad (la escena primordial resulta inaccesible), suspende al sujeto unos instantes antes de precipitarse en el galope mortífero. Sea, pues, el *mug shot* de Bophana. ¿Qué hizo de él un icono y de ella, la mujer Bophana, una heroína trágica? ¿Qué ha permitido a Rithy Panh narrar su biografía en imágenes como un relato de redención cuando el destino suyo fue tan distinto?

La especie humana: Bophana

El rescate de Bophana a partir de una imagen y de un dossier se remonta a la obra de la periodista estadounidense Elizabeth Becker, que trabajaba para el *Washington Post*, cuando, hurgando en los archivos de Tuol Sleng, descubrió una confesión muy singular cuyas pruebas incriminatorias se componían de... cartas de amor. Los responsables del archivo le hicieron partícipes de su emoción ante este singular manojito de documentos y la periodista dedicó a la historia un subcapítulo de su libro *When the War Was Over* titulado “The Romance of Comrade Deth” (Becker 1986, 212-225). Encarnaba Bophana los valores humanos, familiares y culturales de la Camboya de los años sesenta (desarrollo económico, cierto bienestar, respeto por una cultura de acentos occidentales, combinada sin aristas con la tradición budista). Esta joven instruida, conocedora de la lengua

¹² Sobre el efecto de ese instante hablan las memorias de los supervivientes (Vann Nath, Chum Mey...), las declaraciones de uno de los fotógrafos que se ha erigido en *star* de films y reportajes, Nhem En, y la misma iconografía forjada por el pintor Vann Nath en óleo.

francesa y criada en un entorno de enseñantes, vio torcido su destino con el estallido de la guerra civil: los bombardeos secretos decretados por Nixon y Kissinger en 1969, el golpe de Estado del general Lon Nol en 1970 que derrocó a Sihanouk y las consecuencias de ambos fenómenos en el reforzamiento de la guerrilla jemer roja. El drama personal de la protagonista y la historia de Camboya se entretajan, así, en caprichosas volutas. Permítasenos relatar brevemente estos avatares de su vida sin cuyo conocimiento resulta difícil comprender su representatividad y la operación del cineasta.

Tras el asesinato de su padre en una emboscada, la muchacha se ve forzada a huir, con apenas veinte años, de las zonas más sangrientas del conflicto; en su periplo, se instala en la ciudad de Kompong Thom, donde es violada por los soldados del ejército gubernamental. En 1971, a punto de dar a luz, regresa a Phnom Penh y trata de quitarse la vida, pero los médicos logran salvar a madre e hijo, el cual Bophana deja al cuidado de una hermana menor. En mayo de 1974, se reencuentra en una pagoda con el que fuera primo y compañero de infancia, Ly Sitha, convertido en monje bonzo. Aunque el encuentro es fugaz, enciende en ambos la mecha del amor. Con la evacuación de Phnom Penh el 17 de abril de 1975, Bophana regresa a Barray sometida ahora al régimen cooperativo, donde, sin pretenderlo, Bophana levanta sospechas por su piel blanca y su ‘arrogancia occidental’. En septiembre de 1975, Ly Sitha reaparece en su vida convertido en el *camarada Deth*, hombre de confianza de un dirigente –Koy Thuorn–. Su túnica azafrán de monje ha sido sustituida por el pijama negro de los nuevos gobernantes y una pistola. Es entonces cuando la madre de Ly Sitha decide unirlos y Bophana se muda a la casa familiar.

A las anteriores privaciones y amenazas viene a sumarse su infelicidad amorosa. Las familias carecen de permiso para reunirse y la fragilidad que muestra esta joven ante su amado contrasta con su aparente fortaleza exterior. En sus misivas, Bophana se refugia en el mundo imaginario del *Reamker*, versión jemer del *Ramayana*, y se autoatribuye la personalidad de su heroína, Sita, esposa del héroe arrancada de brazos de su amado por funestas fuerzas demoníacas que en la alegoría se asimilan al universo creado por los Jemeres Rojos. Una purga en el seno de la organización provoca la caída del ministro y protector de Ly Sitha. El 19 de septiembre de 1976, Seth es detenido, conducido a Tuol Sleng, torturado y ‘destruido’ oficialmente el 18 de marzo de 1977 (el 10, según Becker 1986, 221); Bophana es arrestada el 12 de octubre de 1976, acusada de trabajar para la CIA e interrogada por su antiguo profesor de literatura (Pahn 2004, 122). Culpable de haber corrompido con malas artes de mujer a un cuadro revolucionario, es ‘eliminada’ el mismo día que su ama-

do, si bien ninguno de ellos debió conocer la proximidad del otro en los momentos finales de su vida.¹³

Al tener noticia de este singular dossier en el que la paranoia de conspiración y la tragedia personal se conjugaban tan caprichosamente, el cineasta solicitó permiso a Becker para construir el guión de un film (Becker 2010) y, en 1996, realizó *Bophana: une tragédie cambodgienne*, primera producción en lengua jemer que abordaba un período todavía considerado tabú en el país (Panh 2004).¹⁴ Esta historia con resabios de la Camboya de los sesenta, iluminada por la ancestral épica y amenazada por la alegoría demoníaca denuncia el carácter mortífero del nuevo régimen contra una tradición humanista: la educación cosmopolita, la piel clara, las costumbres urbanas y el amor que profesa a su esposo... Difícil acumular más vicios *burgueses* en una sola persona.

Para Rithy Panh este foco de defectos es en realidad la clave de una pureza que ha de ser redimida, pues el punto neurálgico de la destrucción reside en la imagen que condensa el acto: el *mug shot*. Será contra él, pero afrontándolo, como Panh acabará recobrando otra iconografía acorde con la vivencia interior. Sólo así es posible una recuperación *post mortem* de Bophana, con sus delicadas virtudes. Mas no lo olvidemos, el punto de partida son los documentos de los perpetradores; frente a ellos, las cartas de la víctima, de las que aquéllos se apoderaron: la foto es obra de los verdugos; la confesión, prueba de enajenación mental inducida y de la usurpación de la memoria. Siendo, pues documentos de perpetrador casi todos ellos, requieren la sumisión –violenta y forzada, quizá, persuadida o lograda por el miedo–, pero siempre enigmática en la historia del comunismo, según la cual el sujeto, que nada es, hace entrega al Partido de su enajenada memoria.

El film arranca en los archivos de Tuol Sleng, entre cuyos documentos se encuentra la confesión de la muchacha, con su cubierta de cartón y los comentarios de fina caligrafía realizados por el responsable de los interrogatorios. Junto al archivo, figuran cartas de su esposo y una hoja con fotos de su primera juventud... Tras esta presentación de los documentos fabricados por los ejecutores y clasificados por los servicios archivísticos del museo, el film nos transporta a los corredores de Tuol Sleng, donde un familiar de Bophana, M. Toeuth, identifica, entre miles de fotografías, el *mug shot* de

¹³ Las mujeres eran detenidas en celdas de un edificio separado y unos y otras no eran conducidos al lugar de ejecución jamás juntos. Por otra parte, Becker (1986, 225) señala que la fecha oficial es incierta, pues Duch dejaba a menudo muertos sin enterrar y decidía acumular las inhumaciones en una fecha. El 18 de enero de 1977 se cumplía precisamente el séptimo aniversario del golpe de Estado de Lon Nol contra Sihanouk y tal vez pudo celebrarse de esta manera (sic).

¹⁴ Recuérdese que la entrega de las armas por los últimos recalcitrantes Jemeres Rojos y la detención de Pol Pot por las huestes de Ta Mok, el simulacro de juicio y su muerte no se produjeron hasta 1997-1998.

su sobrina y evoca su despedida el 17 de abril de 1975 en un Phnom Penh a la vez exaltado y aterrado por la entrada de los jovencísimos guerrilleros. Rostro inexpresivo expuesto en un panel, atuendo negro preceptivo, apenas visible el número 3 pinchado en el pijama, esa imagen, *colonizada* por los atributos de la mirada jemer roja, constituye el primer eslabón del aniquilamiento de su cuerpo y de su memoria. El film se entrega a invertir tal mirada, recuperar lo humano que transparece en los documentos preservados. El cineasta envuelve al superviviente en la tela de araña de su cámara. Una sombra se abate sobre él cuando detecta la fatídica fotografía que condensa todo. La cámara se aproxima hasta convertirla en un contraplano de su descubridor. El rostro oscuro e inmutable parece observarle fijamente, como nos observa a nosotros.

Iluminar y dar vida a esa figura sin brillo, digna, pero sepultada en el olvido, pues ni siquiera nombre le ha sido atribuido en el panel en el que yace: no otra es la tarea. La primera de las metamorfosis consiste en devolverle el color de la vida sencilla de provincias y suavizar aquellos rasgos que fueron ensombrecidos por la maquinaria mortífera, el estilo de vestuario impuesto, la violación de la intimidad... Tras avistar el siniestro patio de Tuol Sleng, la cámara penetra en un taller en el que Vann Nath, el pintor imaginero de la prisión, desliza su pincel sobre dos cuadros que representan un díptico sobre Bophana: uno de ellos, se diría que ya concluido, de tonos dulces, la representa como una joven de hermoso rostro, labios breves realzados por un ligero carmín, luciendo un collar alrededor del cuello. Su mirada cohibida transmite la ingenuidad de una muchacha que despunta a la vida; junto a él, el artista trabaja en otro que reelabora el *mug shot* fabricado por el dispositivo jemer rojo. Ese díptico aparecerá concluido más tarde y expuesto en una pared del museo: un lienzo ligeramente oblicuo, en primer plano, de una joven de rasgos angelicales; a su lado, amenazándola y profetizando su destino, una figura oscura, siniestra estilización del *mug shot*. El choque es hiriente, acusador, trágico (Imagen 4).



Imagen 4: Vann Nath pintando un díptico sobre Bophana en los talleres del Tuol Sleng Genocide Museum (*Bophana, une tragédie cambodgienne*, Rithy Panh, 1996) | © CDP production/France 3/INA

El tiempo de la evocación empieza, pues, como una fantasía de renacimiento: la cámara acompaña la sutil silueta de una joven que, a horcajadas en su bicicleta, bordea el riachuelo de un idílico paraje campestre. Una *voiceover* nos deposita en un pasado sereno que irá poblándose de fantasmas y premoniciones a medida que discurre la accidentada historia del país. Los decorados de la Camboya postdictatorial (Barray, Phnom Penh), las imágenes de archivo de propaganda, una música espectral, las cartas de la muchacha, las respuestas de su amado, los testimonios de supervivientes, familiares, ejecutores... Los lugares se tiñen de voces preñadas de pasado y cabalgan entre dos tiempos; sobre ellos vuela la leyenda intemporal, pura fantasía, sortilegio, refugio y alegoría, del *Ramayana*. Panh nos transporta entonces al lugar del suplicio: Tuol Sleng. En sus salas casi inertes, el artista Vann Nath y el antiguo verdugo Him Huy contrastan sus respectivos recuerdos. Empero, ¿qué papel desempeña la imagen-condena, la foto que convirtió a esta muchacha enamorada en una peligrosa criminal?, ¿cómo se desliza esa imagen nómada entre el tejido alegórico, a la par sórdido y sobrenatural, que conduce de la aniquilación a un sueño de paz?

A medida que la condena de Bophana va tomando cuerpo, aquella contraimagen que vimos pintar a Vann Nath va ganando terreno. Es una foto-fetichismo que conserva la madre de Ly Sitha entre sus restos y sobre la cual se inspiró el pintor para su óleo. El color claro de su vestido y el peinado la instalan en ‘otro mundo’. Algo más: un ligero desvío de la frontalidad que abandona la modelo a la melancolía. Hay, claro, pose, pero ninguna agresión de la mirada, como tampoco la hubo en la posición del fotógrafo. Acaso fuera tomada como recuerdo de una celebración familiar (boda, presentación en sociedad...). ¿Hay algo más opuesto a la rotunda frontalidad, inquisitiva, del *mug shot*, sin escapatoria, vestida por dentro y por la mirada? Mediante esta descorazonadora dialéctica, Rithy Panh expresa visualmente lo aniquilador del engranaje que sostiene la mirada jemer roja sobre sus víctimas (Imágenes 5-6). Al restituir la imagen incontaminada al lado de aquella que encarna la profanación, Panh rehumaniza al ser extrayéndolo del sudario de su foto. Extraña metáfora: el *mug shot* como mortaja. Éste es el aterrador sentido que los Jemeres Rojos concedieron a la imagen, como preludio de la muerte: reducción a la nada. Pero el acto criminal lleva en su seno su propia negación, por insignificante que parezca: ese documento, esa mortaja, no ha sido destruido. Es –mínimo, maltrecho, profanado respecto a un cuerpo y a un ser– un legado a pesar de todo. Si Panh concluye uniendo a ambos seres más allá de la historia (Ly Sita de monje, Bophana de joven angelical que amanece a la vida, quizá, amorosa), lo hace para sugerir una dicha imposible, pero que conjura infaliblemente la mirada jemer roja. Incluso más, esa misma imagen ajada, aunque revestida de aura, nada tiene de volátil; pasa entre las manos de un testigo (acaso quien la denunció) que relata su transporte a la que había de ser su última morada. Manos de supervivientes rozan

estas imágenes convertidas ya en objetos matéricos, artefactos y no representaciones, invocando a la muchacha o, al menos, convocando sus vivencias, resucitándolas al calor de su propio recuerdo, insuflándole un hálito que las arranca del lugar donde fueron arrojadas las fichas de los enemigos del pueblo. Esa imagen de Bophana es lacerante, pues está extraída de los archivos mismos de su confesión, pero los ojos que la miran poseen otra calidad moral y humana. Como el pincel de Vann Nath, la cámara de Rithy Panh siente a Bophana escindida entre dos imágenes. Ninguna de ellas puede ser ignorada. El recorrido entre una y otra apela a la ética de la mirada. En el fondo, Panh, como a su manera Nath, le ofrecen sepultura y epitafio.



Imágenes 5-6: Dos fotogramas de *Bophana, une tragédie cambodgienne* (Rithy Panh, 1996) | © CDP production/France 3/INA

En suma, el relato trágico que de Bophana escribe la cámara del cineasta es como una composición musical de variantes en torno a una imagen y a una contraimagen. Cuando la cámara retorne a las salas de Tuol Sleng para fijar su encuadre en el *mug shot* de la víctima, estaremos ante el final del trayecto. El responsable de los transportes a Choeung Ek (y tal vez su ejecutor), Him Huy, relata la partida de las celdas y su traslado a los *killing fields*; una vez allí, ante la cámara, escenifica, escindido tal vez entre la impudicia, la denegación y la semiconfesión, el método de ejecución que seguía a la verificación de la identidad de los condenados (Imagen 7).¹⁵ Bophana debió sufrirlo. Pahn clausura su film integrando la iconografía de los amantes en imágenes de antaño: la foto de monje de Seth, la joven de Bophana. Reconquistar aquella imagen, mirada limpia hacia un horizonte del que se verá privada, y junto a su amado, envuelto en la túnica azafrán de devoto discípulo de Buda que él reemplazó por la pistola y el pijama negro, es salvar a ambos del tiempo fatídico.

¹⁵ Ashley Thomson (2012, 237) analiza este ‘re-enactment’ señalando con perspicacia que, si bien Him Huy entona su relato oral como verdugo, su comportamiento corporal mimetiza los gestos y posiciones adoptados por las víctimas en el momento de sufrir los golpes fatídicos y ser degollados.



Imagen 7: El antiguo guardián de S-21, Him Huy, escenificando la ejecución de los prisioneros en Choeung Ek (*Bophana, una tragédie cambodgienne*, Rithy Panh, 1996) | © CDP production/France 3/INA

En manos del verdugo, en brazos de la ley

Jamás la figura de Bophana abandonó el cine, la obra, la vida quizá, de Rithy Panh. No es objeto de este texto inventarlo. Hay, en cambio, un momento álgido en el que el *mug shot*, en su condición de objeto material inmediato, es expuesto en un teatro distinto al del trauma y ante unos actores sociales diferentes. Ocurre en vísperas del proceso a Kaing Guek Eav, alias Duch, director y alma del centro S-21, que dio comienzo en 2009 con un despliegue mediático sin precedentes. Permítasenos remontarnos algo atrás. Rithy Panh había construido su film *S-21. La machine de mort khmère rouge* (2003), cuando arreciaban rumores sobre el cierre por asfixia o por oportunismo político de Tuol Sleng. En dicho film coral y audaz por la co-presencia de víctimas y verdugos, la figura demiúrgica, que se filtraba entre los poros del lugar e impregnaba de un temblor todavía no domesticado las voces de los testigos, era Duch. Cerebro incandescente, relojero del centro, impecable e implacable burócrata, Duch estaba ausente del film porque un permiso solicitado a la policía le había sido denegado. Al conocer que el proceso penal iba a dar comienzo, Panh sintió que el azar le ofrendaba la ocasión de colmar ese vacío y conocer al artífice de ese paraíso de destrucción, quien quizá detentaba su último secreto. Hablarle, escuchar su palabra, hacerle hablar, filmar el encuentro y sus gestos. “No había previsto hacer un film sobre este hombre, pero me disgusta su ausencia en *S-21 –La machine de mort khmère rouge*, que es casi por completo una acusación contra él. Como si faltara una pieza esencial de la investigación: la palabra de Duch” (Bataille & Panh 2012, 15). *Duch, le maître des forges de l’enfer* está construido sobre las entrevistas realizadas en los alrededores de la prisión y de la sala del proceso, con modestos medios, limitado margen de maniobra y un riesgo psicológico de imprevisibles consecuencias.

El gran problema ‘estético’ y ético que en *S-21. La machine...* se planteaba a pequeña escala (enfrentarse a los artífices de la muerte física) alcanzaba grandes proporciones ante Duch, el maestro a la postre de todos aquellos principiantes que se formaron en S-21. Así, en un contexto histórico en el que la imagen del verdugo pasaba de la excepción genocidiaria al carácter ordinario del mismo (Rahlin 2011, 21) y el retorno de los debates en torno a la ‘banalidad del mal’ tal y como resurgen a la luz de los genocidios recientes, ¿qué distancia adoptar ante el responsable de tales crímenes?, ¿cómo filmar al verdugo y cómo poner en escena su testimonio?, ¿cómo interrogar a quien fue un maestro de interrogatorios?¹⁶

En 2001, condensando su poética fílmica, Rithy Panh (2001, 38) expresaba dos ideas que bien pueden servirnos de pistas: “Yo descubro al personaje mientras lo filmo” y “El encuentro es la esencia misma de mi trabajo”. Este método encierra retos formales, psicológicos y éticos ante los que el cineasta no podrá retroceder, aun si ha de afrontar riesgos de resistencia enormes. El primer aserto implica suspender el juicio, respetar el tiempo de la palabra del enemigo, dar opción y registrar su proxémica, dejar expresarse al cuerpo, tanto en el ámbito directo de la entrevista cara a cara, como en su mediatización por el ojo frío de la cámara; la segunda apuesta – el encuentro– posee reminiscencias de palimpsesto, pues, a fin de cuentas, hace converger un verdugo y una víctima. En esa dialéctica la cámara es el gran aliado del cineasta, pero no puede ser usada impunemente ni con libertad absoluta. Nada ni nadie podrá esquivar la violencia del choque ni las presumibles estrategias de envolvimiento desplegadas por aquél que fue experto en la confrontación y en el intercambio. El tejido que todo ello anuda y desanuda permanece en el film.

De esta doble condición nacen las decisiones. La primera de ellas es la determinación de la distancia ideal (documental y humana) adoptada respecto al personaje. Para Panh, una *distancia ideal* es aquella que permite representar a su interlocutor en una escenografía dramática compuesta por una serie de imágenes, en su mayor parte *mug shots* a gran escala de sus víctimas. Duch puede mirarlos o no; pero, para Rithy Panh, la ecuación debe ser invertida: son ellas, sus víctimas, quienes lo escrutan desde esta vivificación precaria y, pese a todo, duradera de una foto ampliada, la que les otorgó e impuso el aparato de represión. El antiguo director expresará su estupor: “¿Por qué me enseña Vd. tanta foto?”, “¿Para qué sirve eso?” Panh no vacila:

¹⁶ El cambio de estatuto del perpetrador es, en efecto, el punto crucial que enmarca cualquier aproximación a su palabra y aun a su persona. Sin embargo, su determinación histórica, su cronología vacilante, es harto problemática: si el llamado por Rahlin *discurso genocidiario de excepción* estaba asociado al carácter extraordinario, aberrante e irrepresentable de los crímenes, el universo del *genocidio ordinario* nos transporta al nivel de la gente corriente. El proceso Duch se encuentra enteramente inscrito en ese viraje.

“Es que ellos le escuchan. Koy Thuorn está ahí. También Bophana. Taing Siv Leang. Para mí, ellos le escuchan” (Panh & Bataille 2011, 322). Destello tal vez del budismo, pues quienes sufrieron una muerte cruel visitan a los vivos en busca de apaciguamiento. A medida que la intensidad de las preguntas crece, Duch es llamado a entrar en interacción con los seres desaparecidos, a resistir su mirada (aun cuando él se encuentre parapetado tras un muro de distanciamiento) o a exhibir, entre líneas, sus trofeos. Pues bien, uno de los documentos más insistentes y acusadores es el dossier y las fotos de Bophana. En multitud de planos del film, cual imagen casi subliminal, que escapa incluso a la percepción del espectador, y probablemente también a la de Duch, la foto de Bophana se encuentra ante él, observándolo (Imágenes 8-10).



Imágenes 8-10: Kaing Guek Eav, alias Duch, entrevistado por Rithy Panh (*Duch, le maître des forges de l'enfer*, Rithy Panh, 2011). Sobre el escritorio, entre otros documentos, imágenes de Bophana | © Catherine Dussart Productions

Con todo, esta presencia no basta. La confrontación con el personaje resulta imprescindible, tanto más cuanto que Duch escribió con desprecio en su dossier la condición de vulgar prostituta de Bophana. Es necesario, pues, que el verdugo choque con la documentación de la víctima que él llevó a la enajenación mediante su pericia en la mecánica del interrogatorio. Duch dice haberlo olvidado, pero Panh desconfía de él y muestra, en cambio, su fe en la fuerza material de las fotografías y los documentos. Fuerza así el contacto y filma las manos de Duch deslizándose entre los restos materiales de esa vida segada. Una progresión va descubriéndose: del dossier de la víctima que reposa sobre el escritorio a las manos del verdugo que alzan

las fotos para cotejar los semblantes de inocencia con la forjada por el aparato de represión que él mismo encarnó (*vide supra*) y, por fin, claudica reconociendo su propia anotación, fecha y firma (Imagen 11). Es como si Rithy Panh hubiese filmado un proceso de anagnórisis.¹⁷



Imagen 11: Duch (apenas visible a la derecha del encuadre) mostrando a la cámara de Rithy Panh el *mug shot* de Bophana en *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011) |
© Catherine Dussart Productions

El método que Rithy Panh sigue con la colaboración, consciente o no, de su interlocutor, acorta la distancia entre Bophana y Duch: en lugar del plano / contraplano, forma clásica que encauza la relación de causalidad entre estímulo y respuesta, el cineasta profundiza en el contagio, impone la copresencia en el mismo plano. De este modo, Panh reserva el contraplano para quien se encuentra frente a ambos, el destinatario último de esa exhibición conjunta, precaria y terrible, de víctima y verdugo: el espectador. Esta proximidad casi íntima resulta monstruosa y sólo puede aprehenderse considerando el poder que ejerció antaño Duch sobre su víctima hasta aniquilarla. Para concluir, Duch es conducido ante la postrera confesión de Bophana, cuando las torturas hubieron alcanzado ya su objetivo. La confesión, con su sentencia su muerte, contiene una firma extraña de la víctima en la que confunde su identidad imaginaria con su estado de esposa infeliz, como si en ese nombre cifrado se diesen cita los males de la epopeya y una biografía. Duch, celoso lector y exégeta de documentos, señala con su dedo ya gastado esa firma fatal, como debió hacerlo el día en que dio su visto bueno al escrito y sentenció la eliminación de la muchacha. Ahora apunta con su fino índice de burócrata al preciso lugar donde el pulgar de su víctima se estampó contra ese mismo papel (dura materia y artefacto) dejando su huella

¹⁷ Deirdre Boyle (2011, 518) habla del trabajo de Panh para revelar el hombre que vive todavía bajo la influencia de la ideología de los Jemeres Rojos.

y abandonándose a la ejecución (Imagen 12).¹⁸ Como si Duch tomara espectralmente su posición o revisitara el proceso de tortura y destrucción, la escena sugiere el tacto de Duch con su víctima, tras un extenso hiato temporal de décadas, a través de esa superficie. El acto filmado y el eco gritan una auténtica profanación. El cineasta logra condensar así una perversa inversión (un *détournement*, diríamos mejor) de aquel gesto sublime con el que Miguel Ángel dejó plasmado en la bóveda de la Capilla Sixtina la fragilidad del hombre, cuyo dedo se elevaba hacia su Creador, sin que a éste alcanzara el contacto protector ante todo mal. Ésta es, a mi juicio, la dolorosa imagen-afecto que propone Panh.

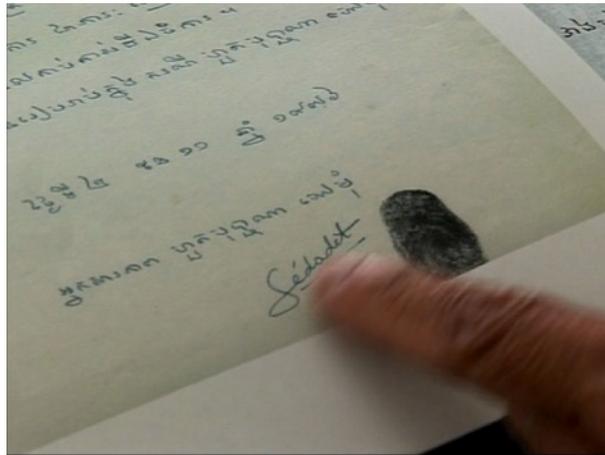


Imagen 12: El dedo de Duch señalando la firma de Bophana con el nombre ficticio de Sédadet y su huella digital al lado (*Duch, le maître des forges de l'enfer*, Rithy Panh, 2011) | © Catherine Dussart Productions

En cambio, aquella con la que concluye es otra: una condensación en el que todos los ingredientes simbólicos de la trama se disponen como un *collage*: el *mug shot* ampliado en papel, la máquina de escribir que resume la confesión como acto mecánico, y los grilletes que atezaron sus pies durante su larga estancia como detenida y que sólo le fueron desligados para la ejecución. Una foto es, a la postre, un objeto casi como los otros (Imágenes 13-14).

¹⁸ La diferencia entre estos finos dedos y las robustas manos, los dedos gruesos, del torturador Prak Khan y los demás interrogadores que Panh convirtió en protagonista de S-21, es sorprendente. La advertencia sobre el contraste entre los dedos de uno y los otros se la debo al propio realizador, en la entrevista citada.



Imágenes 13-14: *Mug shots* desperdigados de víctimas de S-21, destacando el de Bophana; al lado, *imagen-collage* condensando el sufrimiento de Bophana (máquina de escribir como referencia a la confesión, *mug shot* ampliado, argollas que llevaba la muchacha en los pies durante su cautiverio). Ambos fotogramas de *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011) | © Catherine Dussart Productions

Epílogo

En la página web del Bophana Audiovisual Center de Phnom Penh, se resume la historia de la muchacha.¹⁹ En la escalera que da acceso al segundo piso del edificio, se exhibe, discreto pero imponente, el díptico del pintor Vann Nath, fallecido en septiembre de 2011.



Imagen 15: Díptico completo de Bophana pintado por Vann Nath.
Depositado en Bophana Audiovisual Center (Phnom Penh) |
© Vicente Sánchez-Biosca

El *mug shot* de Bophana actúa como un icono de la represión y deshumanización perpetrada por los Jemeres Rojos. Ahora bien, la paradoja de los iconos del sufrimiento humano consiste en que alcanzan su enorme dimensión emotiva y conceptual al precio de una

¹⁹ <http://www.bophana.org>

invisibilidad material, de un desarraigo trascendente. Esos ojos, sin embargo, que miran frontalmente al dispositivo en el *mug shot* mudan de objeto cada vez que se ubican en contextos distintos y frente a gentes diferentes: observan como víctimas desde los paneles de Tuol Sleng Genocide Museum; se iluminan por contagio de la imagen de jovencita que despunta a la vida; escrutan acusadores a su verdugo desde su estatuto de accesorio en una sala de entrevistas; disparan relatos de vida, acompañan a los investigadores o a los aprendices de cineastas que acuden al Centro a seguir un cursillo. Y, con todo, permanecen en Tuol Sleng. En estas migraciones de la imagen por espacios y tiempos distintos hay otras tantas modulaciones de la gestión de la memoria: de la represión al arte, del testimonio a la acusación, de la biografía a la intelección. Mas cualesquiera sean sus deambulaciones, algo inclemente y salvaje jamás abandona la foto: la mirada que la fundó; ésta se halla impresa a fuego en el soporte mismo, como si el rostro de la muchacha, al enriquecerse con otras imágenes y retroceder respecto a su depuración original, reprodujera en espejo el ojo que la fijó cuando iniciaba su viacrucis. Una imagen de perpetrador, y ésta lo es, es una captura, un robo o una entrega forzada o consentida. Si la destrucción total estaba decidida, algo – minúsculo – falló en la empresa: la pervivencia de la imagen. De ella, anónima, pueden nacer otras. Pues una imagen guarda celosamente siempre, lo sepa o no su autor, lo sepa o no ella misma, su contracampo. En él habita todavía, y para siempre, el verdugo.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. 1982 (original de 1980). *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bayard, Pierre y Soko Phay-Vakalis, eds. 2013. *Cambodge, le génocide effacé*. Nantes: Cécile Defaut.
- Becker, Elizabeth. 1986. *When the War Was Over. Cambodia and the Khmer Rouge Revolution*. Nueva York: Public Affairs.
- Becker, Elizabeth. 2010. *Bophana*. Phnom Penh, Cambodia: Daily Press.
- Benjamin, Walter. 2004 (original de 1931). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos.
- Caswell, Michelle. 2014. *Archiving the Unspeakable. Silence, Memory, and the Photographic Record in Cambodia*. Madison & Londres: University of Wisconsin Press.
- Boyle, Deirdre. 2015. "Interviewing the Devil. Interrogating Masters of the Cambodian Genocide." In *A Companion to Documentary*

- Film*, Alexandra Juhasz & Alisa Lebow eds., 506-523. Nueva York: John Wiley & Sons.
- Chandler, David. 1999. *Voices of S-21. Terror and History in Pol Pot's Secret Prison*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press.
- Chandler, David, Ben Kiernan y Chanthou Boua. 1988. "Planning the Past: The Forced Confessions of Hu Nim (Tuol Sleng Prison, mayo-junio 1977)". In *Pol Pot Plans the Future. Confidential Leadership Documents from Democratic Kampuchea, 1976-1977*, 227-346 New Haven: Yale University.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Images malgré tout*. París: Minuit.
- . 2011. *Écorces*. París: Minuit.
- Dubois, Philippe. 1983. *L'acte photographique*. París & Bruselas: Nathan & Labor.
- Dunlop, Nic. 2006. *The Lost Executioner. A Journey to the Heart of the Killing Fields*. Nueva York: Walker Publishing Company.
- En, Nhem. 2014. *The Khmer Rouge's Photographer at S-21. Under the Khmer Rouge Genocide*, en colaboración con Dara Duong. Phnom Penh: edición del autor.
- Freud, Sigmund. 1981. "Más allá del principio del placer" [*Jenseits des Lustprinzips*, 1923]. In *Obras Completas*, vol. 3. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hamers, Michelle. 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." MA diss., Universiteit Leiden.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames. Photography, Narratives and Postmemory*. Cambridge & Londres: Harvard University Press.
- . 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Hughes, Rachel. 2003. "The abject artefacts of memory: photographs from Cambodia's genocide." *Media, Culture & Society* 25, 1: 23-44.
- Kiernan, Ben. 1996. *The Pol Pot Regime. Race, Power, and Genocide in Cambodia under the Khmer Rouge, 1975-79*. New Haven: Yale University Press.
- Ledgerwood, Judy. 1997. "The Cambodian Tuol Sleng Museum of Genocidal Crimes: National Narrative." *Museum Anthropology* 21, 1: 82-98.
- Locard, Henri. 2005. "State Violence in Democratic Kampuchea (1975-1979) and Retribution (1979-2004)". *European Review*

- of History / Revue européenne d'Histoire*, vol. 2-1 (Marzo): 121-143.
- Locard, Henri. 2013. *Pourquoi les Khmers rouges?* París: Vendémiaire, 2013.
- Maguire, Peter. 2005. *Facing Death in Cambodia*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mey, Chum. 2012. *Survivor: The Triumph of an Ordinary Man in the Khmer Rouge Genocide*, Phnom Penh, DC-Cam.
- Nath, Vann. 1998. *A Cambodian Prison Portrait. One Year in the Khmer Rouge's S-21*. Bangkok: White Lotus.
- Pahn, Rithy. 2004. "Bophana: A Cambodian Tragedy." *Manoa* 16,1: 108-126.
- Panh, Rithy & Christophe Bataille. 2011. *L'élimination*. París: Grasset.
- Rousseau, Frédéric. 2009. *L'enfant juif de Varsovie. Histoire d'une photographie*. París: Seuil.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2015. "Perpetrator images, perpetrator artifacts. The nomad archives of Tuol Sleng (S-21)." *Cinéma & Cie* 24, Alice Cati & V. Sánchez-Biosca eds., *Archives in human pain. Circulation, persistence, migration* (en preparación).
- Sekula, Allan. 1986. "The Body and the Archive." *October* 39: 3-64.
- Sontag, Susan. 1983 (original de 1973). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Tagg, John. 2005 (original de 1988). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Thompson, Ashley. 2012. "Mnemotechnical Politics: Rithy Panh's Cinematic Archive and the Return of Cambodia's Past." In *Modern and Contemporary Southeast Asian Art: An Anthology*, Nora A. Taylor and Boreth Ly eds., 225-240. Ithaca: Cornell University Press.
- Van Schaak, Beth, Daryn Reicherter y Youk Chhang. 2011. *Cambodia's Hidden Scars. Trauma and Psychology in the Wake of the Khmer Rouge. An edited volume on Cambodia's Mental Health*. Phnom Penh: DC-Cam.
- Zelizer, Barbie. 2010. *About to Die. How Images Move the Public*. Nueva York: Oxford University Press.

FILMOGRAFÍA

- Bophana, une tragédie cambodgienne* [largometraje] Dir. Rithy Panh. CDP production/France 3/INA, Francia/Camboya, 1996.

Duch, le maître des forges de l'enfer [largometraje] Dir. Rithy Panh. Catherine Dussart Productions, Francia/Camboya, 2011. 110mins.

S-21. *La machine de mort khmère rouge* [largometraje] Dir. Rithy Panh. ARTE/INA, Francia/Camboya, 2003. 101mins.

The Conscience of Nhem En [cortometraje] Dir. Steven Okazaki. HBO Documentary Films, EEUU, 2008. 26mins.

Recibido en 13-3-2015. Aceptado para publicación en 13-7-2015.