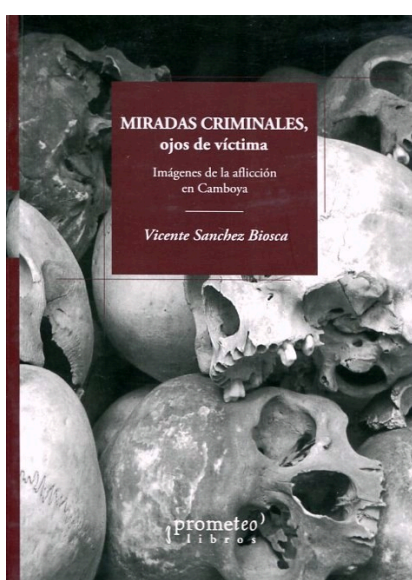


Sobre Vicente Sánchez-Biosca. *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo, 2017, 238 pp., ISBN: 978-987-574-804-0.

Por Luciana Caresani*



El dilema acerca de cómo representar y reflexionar sobre el horror, la violencia y los vestigios de la muerte sigue siendo hasta nuestros días un eje de debate clave para pensar la ética y la estética contemporáneas. Y dentro de ese marco, el reciente libro *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya* del investigador y catedrático Vicente Sánchez-Biosca permite adentrarnos en un tema que pese al paso del tiempo retorna a nosotros por su fuerza testimonial y documental: son los archivos fotográficos conformados por alrededor de 6.000 imágenes o *mug shots* (imágenes señaléticas de frente y perfil) tomadas a los prisioneros del centro de tortura y exterminio S-21 (también denominado Tuol Sleng) de Phnom Penh (Camboya) por la policía de represión Jemer Roja durante el período de la Kampuchea Democrática (que transcurrió entre el 17 de abril de 1975 y el 7 de enero de 1979).

El reciente libro de la Editorial Prometeo, que forma parte de la Colección Imagen e Historia (dirigida por Natalia Taccetta y Mariano Veliz) se centra en estas fotografías tomadas de entre 14.000 y 20.000 hombres, mujeres y niños que pasaron por aquella prisión como parte de un mecanismo de identificación: dicho proceso comenzaba cuando a los prisioneros que ingresaban al lugar encadenados unos a otros y con los ojos vendados, les descubrían

súbitamente la vista para tomarles una foto de frente y otra de perfil, que luego eran recortadas en un pequeño formato por los responsables del centro de documentación y pegadas sobre la ficha que recogía la biografía criminal de cada prisionero. Así se abría un historial delictivo del sujeto, a lo cual le seguía un ciclo de interrogatorios, torturas y la posterior aniquilación física. De esta manera se fue consolidando un archivo que contiene y confronta, como dirá el autor, dos miradas: las de los ojos de las víctimas que quedaron plasmadas en el negativo, y las de sus victimarios, cuya huella queda marcada en el propio dispositivo fotográfico. Dichos documentos, que actualmente forman parte de las instalaciones del Tuol Sleng Genocide Museum (en donde antiguamente funcionó el S-21) cuentan con una larga historia: tras ser preservados y clasificados por los propios Jemeres Rojos integrando los dossiers de los “enemigos del pueblo”, fueron descubiertos por los vietnamitas durante su ocupación en Camboya, y en los últimos años han sido motivo de nuevos análisis en materia archivística y de clasificación, abarcando desde el campo del arte, el género documental, los espacios dedicados a la memoria e incluso el ámbito de la justicia.

Tras relatar la experiencia personal e intransferible al visitar las instalaciones del museo de Tuol Sleng (y en parte para poder confrontar las imágenes previas sobre el lugar provenientes del cine), en el primer capítulo del libro, titulado “Imágenes de atrocidad y modalidades de la mirada”, Sánchez-Biosca define su trabajo no solo como un ensayo teórico sobre las imágenes sino también como un libro de historia, dada la capacidad que éstas tienen de forzar el límite del conocimiento y de abrir interrogantes. Dicho en otras palabras, ello equivaldría a poder especular con los límites del campo visible, la relación de los seres capturados en una toma con el fuera de campo e intentar reconstruir la mirada que fundó dichas imágenes para observar, por sobre todo, “aquello que escapó al ojo del fotógrafo, pero no a ese glacial ojo de la cámara que siempre ve más y menos que quien le hace mirar” (29). Tras hacer un repaso

por la historia de las imágenes sobre atrocidades que circularon en los medios de comunicación, el autor se detiene en lo que Marianne Hirsch denominó “imágenes de perpetradores”, es decir, aquellas tomas producidas por los propios victimarios que son parte indiscernible de la maquinaria de destrucción y de la violencia ejercida sobre sus víctimas. Imágenes que, tal como los *mug shots* del S-21, bien podrían sumarse a las del gueto de Varsovia por encargo del Ministerio de Propaganda nazi en 1942 o a las fotos de humillaciones y torturas a los prisioneros iraquíes en la cárcel de Abu Ghraib en 2003 por parte de los soldados norteamericanos. Retomando los aportes teóricos que destacan la inscripción de la huella de lo real en el acto fotográfico —que van desde Benjamin, Dubois, Sontag, Barthes hasta Cadava— hacia el final del capítulo el investigador distingue tres cuestiones: la proporción entre la esencia de la fotografía y los mecanismos culturales analizables en ella que exceden el azar, la pertinencia de ampliar su estatuto a otros soportes y, fundamentalmente, la necesidad de establecer un estudio minucioso de las condiciones históricas en que se produce la toma, hecho escasamente problematizado en la literatura sobre el tema.

En el capítulo segundo, “Del ojo escrutador de la víctima a la mirada fundadora”, Sánchez-Biosca explora el tratamiento de imágenes sobre el pasado en los sitios de memoria, y del museo de Tuol Sleng en particular (que forma parte del actual “turismo siniestro”), al exhibir los *mug shots* de los detenidos que pasaron por el lugar. Y a partir de su minucioso análisis, el autor establece varios puntos a destacar: en primer lugar, que el registro fotográfico da cuenta de un régimen de visibilidad impuesto por los Jemeres Rojos articulado sobre las nociones de ver, poder y saber pero que, a diferencia del panóptico foucaultiano, no excluye la represión física, alimentando así una paranoia de traición al partido que mantuviera sumisa y aterrorizada a la población. En segundo lugar, la presencia de la fotografía ante estos crímenes del horror marca un hecho singular, dado que la toma funciona como una

huella del pasado y es lo que sobrevive a la aniquilación del cuerpo ausente del sujeto fotografiado del que ningún material ha perdurado. Por ello, sostiene el autor, su análisis es indispensable ya que permite desentrañar el gesto fundador del archivo, vale decir, la mirada que lo engendra, le otorga sentido y le asigna funciones. Tampoco es aquí menor el papel ocupado por el fotógrafo, siendo éste un testigo visual clave de los acontecimientos. Y finalmente, el analizar los rostros de las víctimas mirando a la cámara en la toma hurtada por sus captores (en una obscena profanación de lo íntimo) permite no solo recabar información sobre sus condiciones de detención (que van desde las marcas de tortura, temor, sorpresa o resignación) sino que también puede pensarse como un gesto fugaz en donde la víctima interpela a sus victimarios previo a su sometimiento. Y, leído retrospectivamente, a los visitantes del museo como testigos de su sufrimiento.

El tercer capítulo, titulado “La propaganda por el trauma: estrategias de conmoción”, se centra en el vínculo entre la política en la región y la gestión de las imágenes realizadas por los ocupantes vietnamitas tras el hallazgo del S-21 en enero de 1979. Pero tal como plantea Sánchez-Biosca, dicho registro lejos estuvo de realizarse en el primer ingreso al lugar: el film, que buscaba generar un gran efecto de verosimilitud, contaba con una estructura previa armada en función del montaje. Y leído en clave política, su principal objetivo fue lograr la mayor eficacia propagandística posible para legitimar la ocupación vietnamita en el país, generando a su vez asociaciones visuales e intencionales entre los crímenes de los campos de concentración y exterminio de Auschwitz-Birkenau y la de sus enemigos derrotados. A su vez, el investigador destaca que durante el período de ocupación la estrategia museística de Tuol Sleng consistió en invertir la agresión visual que sobre las víctimas habían ejercido los Jemeres Rojos para hacerle desempeñar una tarea de conmoción y *shock* destinados a los visitantes del museo, vinculado a la disposición del espacio, el tratamiento de los objetos y el ordenamiento de las fotos. Esta estrategia además incluyó

su inserción en documentales, noticieros y reportajes que reutilizaron los materiales de archivo sobre el centro.

Las nuevas lecturas sobre los archivos de Tuol Sleng y su ingreso en el campo del arte y el cine documental es materia de análisis en el cuarto capítulo, titulado “Migraciones y retornos. La mirada estética y el objeto documental”. Tras la retirada vietnamita en Camboya y el interés de los sucesivos gobiernos por revisar los años siniestros aplicando el foco en la memoria surgieron nuevos especialistas internacionales que establecieron reglas de clasificación y anotación más rigurosas en materia archivística. Y, para sorpresa de los fotógrafos Chris Riley y Douglas Niven, al trabajar sobre los negativos originales de los *mug shots* se descubrieron diferencias entre el original y la toma, el encuadre recortado y el positivo fotográfico que la unidad documental del S-21 había adherido a las fichas de los detenidos con otros datos de registro. Esto es, según formula Sánchez-Biosca, un dato fundamental no solo porque da cuenta de lo que para los ejecutores o autores del archivo resultaba impertinente, sino que también revela, a los ojos del actual investigador, marcas de las condiciones de detención al momento de la toma que se hallaban en los bordes del encuadre y que habían sido eliminadas. De esta manera, el sentido del archivo cambia por completo porque la mirada que ahora lo organiza y orienta difiere de aquella que lo hizo nacer. El resultado de esta labor, compilada por los fotógrafos en el libro-catálogo *The Killing Fields* (1996), contribuyó al conocimiento internacional sobre lo acontecido en Camboya y abrió nuevos debates: la exposición de 1997 *Facing Death: Portraits from Cambodia's Killing Fields* en el MoMA, la pieza teatral *Photographs of S-21* (1997) de Catherine Filloux y el film *Bophana: une tragédie cambodgienne* (1996) del cineasta Rithy Panh, bien podrían pensarse como ejemplos de la estetización y los nuevos consumos del dolor sobre estas imágenes de muerte inminente (“*impending death*”, en términos de Barbie Zelizer) que producen fascinación en quien las mira (y que conlleva el problema

de mirar a través de los ojos de los verdugos), o bien como la posibilidad de invertir la mirada de las víctimas en pos de recuperar su individualidad humana.

En su último capítulo, “De los perpetradores: el retorno de su mirada”, Sánchez-Biosca retoma la figura del verdugo encarnada principalmente en el personaje de Duch (Kaink Guev Eav), antiguo director del S-21, que fue acusado por las Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia de cometer crímenes de guerra y contra la humanidad. Durante su proceso, el autor rescata la importancia que tuvieron las imágenes tomadas en el centro como material de prueba de los delitos cometidos. Así, dirá Sánchez-Biosca, la imagen criminal desempeña una tarea de recomposición y sutura en donde, para la familia, el *mug shot* recuperado se convierte en una auténtica reliquia, ya que poseerlo físicamente equivaldría a recuperar algo que durante décadas había sido espectral. Asimismo, estas tomas sirvieron para identificar a las víctimas y fueron usadas como ilustración, refuerzo o disparador de testimonios para sus familiares. Los usos de estos archivos también son analizados en el campo del cine documental, en donde el investigador se detiene en los films S-21. *La machine de mort khmère rouge* (2003) y *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), del cineasta y sobreviviente de los campos de trabajos forzados de Kampuchea Democrática, Rithy Panh. De esta manera, Sánchez-Biosca retoma la idea del cruce de miradas entre la víctima y el victimario. Esto bien puede darse a través de una co-presencia en el mismo tiempo y espacio, como en el caso del primer film; o también el punto de encuentro puede tener lugar entre tiempos y espacios heterogéneos en donde, y tal como figura en el documental de 2011, la presencia de los *mug shots* que Panh dispone al entrevistar a Duch hace que sean ahora las víctimas quienes observan e interpelan a su verdugo. Nuevamente, nos hallamos frente al problema de la moral como una cuestión de montaje.

Por último, en el apartado “Imágenes y objetos”, Vicente Sánchez-Biosca esboza las conclusiones finales de su exhaustivo trabajo para pensar la circulación de las imágenes del S-21, no en su desplazamiento como representaciones sino como objetos. Objetos que, como la hoja de ruta de los trenes que conducían a los campos de exterminio de Treblinka (retomando el fragmento de *Shoah*, de Claude Lanzmann) son documentos de la barbarie que deberían devenir en documentos de la civilización para evitar su repetición en el curso de la historia. Pero en lo que atañe específicamente al objeto fotográfico, debemos pensarlos como objetos semióticos que hay que interrogar a partir de sus códigos de figuración y en el instante irreplicable en que se produjo el choque de miradas del que surgieron. De esto se desprende, como bien dirá el autor, que el acto fotográfico tiene un giro performativo: los detenidos que figuran en los *mug shots* no son retratados *antes de* morir, sino *para* morir. Pero por sobre todas las cosas, el corazón mismo del acontecimiento del horror, el momento de la muerte, no ha sido registrado por el lente de la cámara: de allí la pregnancia que sigue teniendo hasta nuestros días el fuera de campo que se escapa en los bordes del encuadre, un punto ciego sobre el cual no podemos hacer recaer nuestra mirada como testigos del horror. Es por ello que los archivos del S-21 —que constituyeron la pieza capital del régimen en materia de represión— son, por sobre todas las cosas, “vestigios materiales arrancados del oscuro mundo de los Jemeres Rojos” (208). O dicho en otras palabras, son ecos del pasado que nos interpelan en cada juego de miradas atravesadas y que siguen llegando a nosotros para configurar la memoria colectiva de un pueblo que no debe quedar en el olvido.

* Luciana Caresani es Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becaria interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y maestranda de la Escuela de Humanidades (UNSAM), donde investiga los vínculos entre archivos, arte y memoria sobre la guerra de Malvinas. A su vez se desempeña como investigadora del Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL, UBA) y como adscripta de la cátedra Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas (FFyL, UBA). Es autora de varias publicaciones en revistas con referato, en capítulos de libros y ha participado en calidad de expositora en numerosos eventos científicos. E-mail: luciana.caresani@gmail.com