

RESEÑA DE MIRADAS CRIMINALES, OJOS DE VÍCTIMA. IMÁGENES DE LA AFLICCIÓN EN CAMBOYA, DE VICENTE SÁNCHEZ BIOSCA POR MARIANO DAGATTI

Detenerse en el detalle precioso de la forma. (D. Bellesi)
esta burda diferencia
yo vivo y tú no vives (C. Fernández Moreno)

68

La mirada es acción y efecto, implica un modo de mirar, una manera, una forma. Los ojos son un órgano, o una figura: ventana, umbral, el ojal de una herida. Los une una relación de implicancia: mirar supone ejercitar los ojos, pero no todos pueden siempre mirar. ¿Quién mira, quién es objeto de la mirada? define todo un régimen de poder: ver, saber, poder, inextricablemente unidos.

Miradas criminales, ojos de víctima (MCOV) de Vicente Sánchez Biosca es el relato de dos encuentros, separados por casi medio siglo de historia y unidos por un ejercicio intelectual de *mise-en-abyme*. El primer encuentro es el del autor con un archivo, el de las imágenes del genocidio camboyano perpetrado por los Jemeres Rojos entre 1975 y 1979, y conservadas por el Museo Tuol Sleng en la ciudad de Pnohn Pehn. El segundo encuentro, objeto del primero, es el que esas imágenes dejaron registrado para la posteridad: el encuentro de la mirada de los perpetradores y de los ojos de las víctimas.

La obra de Sánchez Biosca trabaja con una concepción diacrónica, dinámica del archivo: el estudio semiótico de las fotografías de los perpetradores, el estudio de la mirada del poder policial de los Jemeres Rojos, es un punto de partida para indagar el recorrido de los elementos del archivo bajo la lógica de otros regímenes discursivos a lo largo de los años que siguieron a su configuración: el discurso museístico, dramaturgico, cinematográfico. A Sánchez Biosca no le interesa a quién le compete la autoridad sobre el archivo, o mejor dicho: demuestra cómo el archivo escapa a sus determinaciones originales. Prevalece en el autor una concepción abierta del archivo, una concepción del sentido de las imágenes como producto mutable de su circulación discursiva: nuevas condiciones geopolíticas, nuevas lecturas, nuevos regímenes de la mirada, nuevos modos de concebir el significado de Kampuchea Democrática. El archivo nunca sucumbe a la tentación de su sedimentación como origen y pasado: el eje del trabajo de Sánchez Biosca no es la búsqueda del tiempo perdido (cómo los perpetradores miraron a sus víctimas), sino el exceso de las imágenes, que es el exceso del archivo. La circulación, fenómeno semiótico por excelencia, hija del tiempo, excede el mandato, excede el origen, excede la fuente de sentido, su domicilio. El autor trabaja, entonces, con un doble

exceso: el de las imágenes, el del archivo.

Su objetivo explícito es analizar desde un enfoque semiótico unos *mug shots* o imágenes señaléticas de frente y perfil, un archivo de 6000 unidades de los entre catorce mil y veinte mil hombres, mujeres y niños que debieron pasar por la prisión, centro de tortura y exterminio S-21, ubicado en Phnom Pehn (Camboya). Estas imágenes, fabricadas por los perpetradores de uno de los más sobrecogedores crímenes recogidos en los anales de la humanidad, constituían según Sánchez Biosca “la etapa inicial con la que la policía de represión jemer roja desencadenaba una secuencia de violencias sobre sus detenidos que inexorablemente conducía a su eliminación” (2007: 15).

Estas fotografías integran el archivo del museo Tuol Sleng, sito en las dependencias del centro de tortura y exterminio S-21. MCOV nace de la visita de Sánchez Biosca a dicho museo. Sus interrogantes no se dirigen solamente a una pregunta por la relación entre ver, saber y poder que las fotografías permiten inferir, sino también a cómo estas propias imágenes se volvieron a su vez soporte de nuevos relatos, nuevas lecturas, nuevos regímenes discursivos.

MCOV comienza de una manera inusual: se trata de una escena narrada y graficada por un superviviente del S-21, Vann Nath. Es una cita breve, un testimonio oral y visual, que es por esencia autobiográfico. La elección de esta escena, sobre la que el libro habrá de volver, advierte al lector de una consciencia: la de la mirada irreductible y singular del testimonio ante la mirada burocrática y serial del poder policial de los Jemeres Rojos. La sustracción ante el poder, el exceso ante el poder. Se trata, al mismo tiempo, de la conciencia de lo inconmensurable que atraviesa el encuentro del propio Sánchez-Biosca con las imágenes de archivo. La autoridad está doblemente desarmada por el exceso.

El testimonio de Vann Nath narra oral y visualmente, por medio de una ilustración, un encuentro tan fugaz como ineludible en la cadena burocrática del genocidio: el encuentro casi instantáneo entre la visión aún borrosa, cegada, de la víctima, y la mirada de un fotógrafo, que es asimismo mirada de un dispositivo, de un sistema policial, de un sistema de poder. La mirada de los supervivientes: efímera, espejo del alma, definición del rostro; la mirada de los perpetradores: clínica, serial, mecánica, policial.

Las fotografías condensan un instante de la escena, plasman no solo la mirada de las víctimas, sino implícitamente la de los perpetradores. Estas imágenes son parte de un archivo, son la última huella de esos seres humanos que son precipitados, con sistema y con barbarie, a una cadena inexorable: vejaciones, tortura, confesión, delación, ejecución.

Se sabrá luego, a medida que nos internemos en el libro, que el superviviente es un pintor y que su sobrevivencia está directamente ligada a su oficio: dejar testimonio visual, he ahí la misión que se le asigna. MCOV comienza así atravesado por la mirada de un superviviente.

Primer gesto, entonces: el testimonio (singular, irreductible) de una escena maquinal, repetida, eslabón de una cadena implacable. El testimonio narra la escena y la excede: desborda la escena y la mirada, desborda la captura, el registro, la contabilidad, la serie, y se vuelve un exceso de vida, un exceso de voz.

El encuentro que la escena condensa oral y visualmente deja paso al encuentro del autor con el archivo, un archivo que ha sido confeccionado con criterios en los que la museística, la política y la historia se han cruzado de formas no siempre beneficiosas. Este encuentro con el museo de Tuol Sleng, del que unas fotografías personales del autor dejan constancia, es, en principio, el de uno ante lo ominoso: una escuela secundaria vuelta centro de tortura, lo cotidiano y familiar vuelto pesadilla. El encuentro es, in fine, el origen de una imaginación: la del investigador que con su cuerpo en territorio contempla, calcula, mide, dimensiona, dota de formas, proporciones y relaciones espaciales imágenes ya vistas, a la distancia, grabadas y reproducidas hasta el hartazgo.

“Ver, saber, comprender son funciones y aspiraciones que se cruzarán constantemente en

las páginas que siguen, sin hallar jamás una total y plena compenetración. Ninguna de ellas será totalmente saciada, pero ¿puede acaso el mal radical tener cumplida explicación?” (*Ibid.*: 16). Esta pregunta inicial encuentra una sucesión ininterrumpida de formas de indagar un archivo de imágenes de perpetradores. ¿Pero es el origen el fundamento de la propiedad? MCOV ofrece una respuesta políticamente decisiva: el sentido, como el archivo, escapa a la tentación del origen y circula ineluctablemente por los meandros del tiempo.

Los cinco capítulos del libro ofrecen recorridos abiertos por estas “imágenes de la aflicción en Camboya”, que son a la vez imágenes del sufrimiento, imágenes que provocan angustia moral e imágenes que se vuelven objeto de preocupación e inquietud (de políticos, de investigadores, de artistas, etcétera).

El capítulo primero, “Imágenes de atrocidad y modalidades de la mirada”, tiene por objeto pensar el estatuto de las imágenes de la atrocidad en relación con “la dieta mediática” que nos acostumbra a demandar de las imágenes “una suerte de acta notarial de realismo” (*Ibid.*: 28), más aún, que nos acostumbra a un determinado código de realismo, tañido por las notas de la cámara en mano, la urgencia de la captación y la suciedad del registro.

La pregunta por el modo de ver es también una pregunta por la ética: cómo mirarlas, cómo oscilar entre la piedad, la compasión y el goce voyeur del sufrimiento ajeno. Realizado en la New York University, el simposio que dio impulso a la investigación de Sánchez-Biosca se denominaba, después de todo, *The Desire to See: the Production and Circulation of Images of Atrocity*.

Cómo ver, qué hacer, qué vemos. La tercera pregunta no es menos importante que las dos primeras, porque el investigador se interroga acerca del archivo mismo y la extrema centralización de sus bancos de imágenes, que parece reservar para la posteridad de nuestra memoria colectiva algunas pocas en detrimento de otras.

Estos interrogantes confluyen en la pregunta por cómo indagar las imágenes ante su fuerza indómita, ante su capacidad para arrastrarnos por las emociones, ante su retórica anfibológica; todas esas trampas que habían animado la desconfianza de cantidad innúmera de intelectuales durante el siglo precedente.

El método declarado de Sánchez-Biosca es trabajar sobre el detalle, entendido, si nos dejamos conducir por el epígrafe que abre el capítulo inicial, como “una distancia o una resistencia respecto del conjunto del cuadro” (D. Arasse, *Le détail*). Da la impresión que se trata de indagar una suerte de “inconsciente óptico”, en el sentido de un ojo mecánico que excede las intenciones prácticas o estéticas del ojo humano del fotógrafo. Recorramos –sugiere Sánchez-Biosca– todos los rincones de la imagen “en busca de lo imprevisto suspendiendo el tiempo” (*Ibid.*: 29).

Toda imagen se vuelve en el horizonte del libro el indicador de un camino por el que transitar. Con este postulado de trabajo, Sánchez-Biosca propone considerar como punto de partida tres casos icónicos de lo que Marianne Hirsch en *The Generation of Postmemory* (2012) ha denominado “imágenes de perpetradores”: en primer lugar, el video casual de una “escalofriante escena” del genocidio en Ruanda (1994); en segundo lugar, la fotografía del llanto desgarrador de la niña vietnamita Kim Phuk, tomado por la Associated Press en junio de 1972, que se volvería símbolo de las vejaciones del imperialismo norteamericano; en tercer lugar, el video viralizado de la ejecución de James Foley a manos del autodenominado Estado Islámico (ISIS) en 2014.

Sánchez-Biosca ofrece esta triada de imágenes para analizar, en la tradición de la semiótica de la enunciación, las modalidades de la mirada en imágenes de perpetradores. De acuerdo con los ejes de persona, tiempo y espacio, puede comparar desde “la mirada etnográfica” de los nazis en sus fotografías del gueto de Varsovia en 1942 hasta el sadismo de las fotografías de Abu Ghraib en el otoño de 2003.

El capítulo no solo reflexiona sobre la ética y política de la mirada en cada tipo de imagen,

sino que propone una discusión sobre el noema de la fotografía, ese contenido fenomenológicamente objetivo transido por el tiempo y la muerte (“el-haber-estado-allí”), tal como había sido concebido por los autores del canon (W. Benjamin, R. Barthes, S. Sontag). Para Sánchez-Biosca la constrictión de mirar a través de los ojos de un perpetrador nos pone ante el riesgo de adaptar, en la trampa de la forma, su perspectiva moral de los hechos registrados.

El estudio centrado en diferentes imágenes de atrocidad y en las modalidades de las miradas que las producen deja paso en el segundo capítulo, “Del ojo escrutador de la víctima a la mirada fundadora”, a un estudio del caso de las fotografías de los rostros de las víctimas (busto, primer plano, perfil) en el *Tuol Sleng Genocide Museum* en el contexto de la obsesión del pasado y el auge imparable de la memoria, cuyo corolario es, incluso, el denominado *tanaturismo* o *trauma tourism*.

Sánchez-Biosca no desconoce que estas fotografías son un medio de fichaje, herencia de una tradición positivista de archivo destinada a registrar serial y burocráticamente aquellos sujetos considerados peligrosos, delincuentes o sospechosos. Pero su pregunta de trabajo es otra, de estricta observancia semiótica: ¿cómo es posible que, al enfrentarnos con el tiempo, el lugar y los afectos que emanan de estas fotografías, podamos ignorar la mirada que los creó? ¿Acaso esta no ha dejado huella alguna en las fotografías? Los entonces “delincuentes” y “traidores” participan ahora de un régimen discursivo que los vuelve “víctimas”.

Esta cuestión sobre la toma fotográfica como eslabón de una cadena de muerte se vuelve el disparador de una pregunta de mayor alcance: ¿cuál era el dispositivo de visión jemer rojo? El capítulo se desarrolla, pues, en torno a la función precisa de la fotografía en el régimen de visibilidad impuesto por los gobernantes. Sánchez-Biosca demuestra cómo los gobernantes diseñaron una vigilancia impersonal, ejercida por un dispositivo ubicuo que operaba sin distinción entre lo público y lo privado, coherente con las características de impersonalidad y misterio que definían a los miembros de la cúpula del partido.

Esta visibilidad total contrasta con la ausencia de representación visual del genocidio. No es casual que el más reciente film del extraordinario director camboyano Rithy Pahn tenga por nombre “*L'image manquante*”. La falta de imágenes, no obstante, puede ser, si no suplida, contrarrestada por la reacción que los detenidos tuvieron ante la mirada del dispositivo. Si los rostros expuestos en Tuol Sleng, como *interpretación museística* de la sistemática fabricación de fichas y desvelamiento de las biografías, encarnan la apropiación del cuerpo del detenido por el dispositivo fotográfico, en un sentido inverso no es menos cierto que esas fotos contienen “la respuesta fugaz, magullada por innumerables azares, con que el detenido reacciona ante la mirada del dispositivo” (*Ibid.*: 83).

Esta manifestación corporal, postural, gestual, más o menos imperceptible, más o menos voluntaria, sugiere, en la lectura de Sánchez-Biosca, un *exceso* semiótico ante la maquinaria totalitaria: las fotografías de los fichajes resultan de una “colisión repentina e irrepetible de dos miradas”, la del poder aplastante, y la de cada individuo que, desconociendo el método y sus objetivos, “no pueden evitar *expresarse, manifestarse*, aunque sea mediante un exiguo detalle” (*Ibid.*: 84). El método de Sánchez-Biosca demuestra en esta instancia su apuesta ética y política: el detalle se revela como plus, sobra, traza irreductible.

El capítulo tercero, “La propaganda por el trauma: estrategias de conmoción”, se ocupa de poner de manifiesto la ceñida relación entre la tensión política en Camboya y la gestión de las imágenes hecha por los ocupantes vietnamitas, tras culminar con éxito, a principios de 1979, una ofensiva militar contra los Jemeres Rojos. El eje del capítulo es la descripción exhaustiva de la estrategia diseñada durante los años siguientes por los vencedores para “invertir la agresión visual que sobre sus víctimas habían ejercido los Jemeres Rojos para hacerle desempeñar una tarea de conmoción y shock destinados a los visitantes del museo.” (*Ibid.*: 135)

Sánchez-Biosca considera tres elementos básicos de la reestructuración del archivo y de la

interpelación museística: disposición del espacio, función de los objetos y tratamiento de las fotografías, incluida su inserción en documentales, noticiarios y reportajes. Pone su atención en la forma de los registros documentales y procura responder cuál fue la estrategia de descubrimiento y la forma de exploración que los vencedores dieron al audiovisual a fin de reforzar la verosimilitud de su contenido. Historia conocida, no hay victoria sin una puesta en escena de la victoria: la forma de registrar el descubrimiento del genocidio ejercita a su manera un nuevo cubrimiento, que es el de la historia tal como la pretenden los vencedores.

Las imágenes audiovisuales conservadas le permiten a Sánchez-Biosca indagar la encrucijada geopolítica: tratar de pensar las imágenes como parte de lo que estaba en juego en enero de 1979 en el damero internacional. Con pequeñas variaciones, la frase es conocida: la imagen no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual, se lucha. Las fuerzas ocupantes procuraron diseñar a los ojos del mundo aquello que Michael Vickery en *Cambodia, 1975-1982* (1984) llama una *Standar Total View* que favoreciera asociaciones visuales entre los genocidios que el imaginario del siglo XX guardaba en la memoria y los crímenes de sus enemigos derrotados.

La museística de la ex Kampuchea Democrática, ahora Camboya de vuelta, fue al respecto fundamental. Su lógica estuvo dominada por escenificar lo visceral y lo macabro, con el objetivo de sumir al espectador en una experiencia patética, evacuando los componentes cognoscitivos. El museo “fue diseñado para sentir y experimentar”, haciendo al público partícipe de “una suerte de *reenactment* de la experiencia traumática, donde el horror era puesto en escena en detrimento de la información y la comprensión”. (Ibid.: 116-117)

El ansia por denunciar la represión ejercida por los antiguos gobernantes tuvo por corolario, concluye Sánchez-Biosca, un predominio del efecto testimonial respecto de la función epistemológica: la experiencia misma de estar ahí valía más que cualquier aprendizaje.

Al filo de 1988-1989, casi una década después de su entrada triunfal, la gestión vietnamita de las imágenes y la memoria del S-21 resultaría finalmente erosionada, permeada por la crisis progresiva del bloque soviético, del cual Vietnam era parte y de cuyo apoyo económico dependía. El cuarto capítulo, “Migraciones y retornos. La mirada estética y el objeto documental”, tiene por objetivo específico analizar los movimientos y cambios que esta crisis trajo aparejados. Hubo un doble giro notable: por un lado, el redescubrimiento del archivo por parte de profesionales norteamericanos, su anotación y reestructuración siguiendo estándares rigurosos en la disciplina archivística; por el otro, la intervención del circuito del arte, con sus museos y galerías, sus criterios de observación y sus modos creativos de generar nuevos interrogantes éticos.

Entre las principales novedades de los nuevos tiempos, Sánchez-Biosca destaca, por ejemplo, el estudio de los negativos originales del fondo fotográfico del museo a través de sus positivos ampliados. Esta pequeña variante permitió subrayar las diferencias entre el original de la toma y el encuadre recortado del positivo fotográfico que la unidad documental de S-21 adhirió a las fichas de los detenidos. De ese modo, fue posible observar cómo se excluyó ruido de los fondos de las imágenes y advertir aquello que resultaba impertinente para los ejecutores, así como detalles de las tomas que tenían interés histórico. El cambio de los criterios de pertinencia modifica la semiótica misma del archivo y genera nuevos sentidos antes desapercibidos.

El circuito del arte, por su parte, hizo del archivo nodo de una red de museos, galerías, exposiciones y catálogos. El movimiento internacional de los *mug shots* implicó nuevas preguntas: ¿cómo debe el arte ocuparse estéticamente del sufrimiento que las imágenes capturan?, ¿cómo imaginar fuera de todo cinismo o sadismo, según se trate del artista o del público, una muestra de eso que Barbie Zelizer denominó *about-to-die images* (About to Die Images, 2010) acaso una versión extrema de la vanitas fotográfica? ¿No conduce la belleza de manera inevitable a la indiferencia?

La indagación del devenir artístico del archivo de *Tuol Sleng* encuentra en la prosa de Sánchez-Biosca uno de sus registros más sutiles: paciente en la descripción, matizado en su afán de comprensión. Nunca empero es tan logrado como cuando se ocupa de la filmografía del documentalista camboyano Rithy Panh¹. La parte final de MCOV está atravesada por la presencia del cineasta, desde su obra *Bophana: une tragédie cambodgienne*, basada en la vida ejemplar de una joven camboyana, asesinada por los Jemeres Rojos, hasta *L'image manquante*, en la que Pahn intenta pensar la representación del genocidio, tomando por caso su propia historia familiar.

El capítulo final de MCOV, “De los perpetradores: el retorno de su mirada”, está centrado en los perpetradores del terror jemero rojo, y de manera notoria en la figura del director de la S-21, Kaing Guek Eav, alias “Duch”. *S-21, la machine de mort khmère rouge* (2003) y *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), dos documentales de Pahn, constituyen el núcleo duro de la indagación. El primero, de una fuerza cinematográfica inagotable, está basado en el reencuentro de superviviente y perpetrador en el escenario del actual museo y anterior prisión. El segundo, una suerte de contracampo del anterior, toma por protagonista a Duch, el ex-director de la prisión, quien estaba entonces siendo juzgado en Camboya por su papel en la maquinaria genocida de los Jemeres Rojos.

Sánchez-Biosca muestra especial interés por *Duch, le maître des forges de l'enfer*. Analiza el trabajo de realización del film, la inteligencia del cineasta y de su interlocutor; el duelo, el *agon* que atraviesa el film y le da una fuerza singular. Le interesan los *memory triggers* a los que Pahn apela para vislumbrar la reacción insondable de Duch: desde fotografías y pinturas de sus víctimas hasta fragmentos del film *S-21* con los testimonios que el cineasta había recabado de los antiguos subordinados del carcelero.

Con la referencia del diario íntimo del rodaje, titulado *L'élimination*, que el director escribió mientras tenía sus encuentros con Duch, Sánchez-Biosca vuelve patente cómo el cineasta utiliza el montaje para desmontar la verdad de Duch, tan concisa, tan pregnante. “La única moral es el montaje”, dice Pahn, con una referencia que, formado en Francia, no desconoce ni a Bazin ni a Godard. “¿Acaso teme que la cámara vea en él?” La mirada del dispositivo devuelve así, en bucle, la pregunta por la fuerza de la imagen, la fuerza del registro, el latido excesivo, delator, del archivo.

Las conclusiones de MCOV sintetizan los objetivos específicos de cada capítulo, con la convicción, expresada sin ambages, de que las fotografías son “objetos semióticos que debemos interrogar a partir de sus códigos de figuración (la escala, el ángulo, las proporciones, el corte, la luminosidad, el tiempo de exposición...)” (*Ibid.*: 205). El archivo de *mug shots* le permite a Sánchez-Biosca estudiar cómo los Jemeres Rojos miraban, concebían y fabricaban a sus enemigos; en suma: el método de su mirada.

Esta empresa no desconoce, sin embargo, la fuerza inagotable de las fotografías, que excede el uso al que las somete un determinado régimen de ver, saber y poder. El exceso es el resultado no apenas de una semiótica inconsciente que envuelve el cuerpo de las víctimas fotografiadas, sino también el de un archivo cuyo origen y cuyos motivos son desbordados por otras lógicas: las de la política y las del arte, por mencionar las más notables.

MCOV termina con un bucle: la escena inicial, la del acto fotográfico narrado por el testimonio del pintor Vann Nath, se repite. Nuevamente la venda en los ojos, la cámara fotográfica, la luz cegadora, la medición del cráneo. Pero esta vez el dorso de la página no contiene la representación ilustrada del acto fotográfico, sino los restos vanos de su performance: cráneos con vendas en los ojos. El eslabón final de una cadena en la que el acto fotográfico era certificado de muerte. Al mismo tiempo, la fotografía de los cráneos nos dice algo que va más allá del registro, nos pone frente a la relación entre imagen y muerte, pero sobre todo a la relación entre imagen y exceso, en el que resuenan voces, rostros, cuerpos; una memoria que la muerte no puede erradicar por más sistemática

¹ Pahn es un superviviente del genocidio emigrado a Francia tras perder a su familia en los campos de trabajo de la dictadura de los Jemeres Rojos.

que se pretenda la maquinaria que la produce.

“Hay un período en la vida de un hombre en el que cada noche es un preludio”. La frase pertenece a *Años inolvidables*, guisa de autobiografía que John Dos Passos escribió para recordar su amistad con Hemingway, quien había muerto hacía un par de años en medio de una enemistad que ahora se revelaba irremontable. El preludio de cada noche remitía en el novelista a *acontecimientos mágicos* que eran para el trasnochado la promesa de un encadenamiento inevitable. Sánchez-Biosca parece sugerir en MCOV que el sentido, al final de cada noche, preludia en la inminencia, que es la del devenir, la de cada repetición con su diferencia. No hay otro método que el detalle, porque detecta la distancia, la resistencia, que el todo, en cualquier orden, nunca podrá arrasar.