

Miradas criminales, ojos de víctima

Autor: **Sánchez-Biosca, Vicente**

Editorial: **Prometeo, Buenos Aires, 2017**

Reseña bibliográfica: **Lior Zylberman**

Es escasa la bibliografía en castellano sobre el genocidio camboyano y más aún aquella destinada a su estudio visual. Es por eso que el libro de Vicente Sánchez-Biosca resulta un aporte significativo para el análisis del caso. Con todo, este trabajo no se agota en las indagaciones sobre la producción de imágenes de los jemereros rojos sino que expande sus reflexiones a la relación entre imagen y violencia.

El libro tiene la particularidad de exponer ideas teóricas sobre la imagen pero también resulta ser un diario de viaje, la travesía que el autor llevó adelante en territorio camboyano, en los sitios de los crímenes y en los archivos del hoy museo de Tuol Sleng, donde funcionó el centro de tortura y exterminio denominado S21. En ese sentido, el registro de la escritura del libro se caracteriza por ofrecer un desarrollo teórico de los tópicos a la vez que se posiciona en un estilo ensayístico por el cual el autor invita al lector a reflexionar junto a él, a reflexionar, si se quiere, en forma conjunta. Ambos niveles se complementan a su vez por la solidez histórica que le permite llegar al núcleo central del libro.

Es que la indagación sobre las imágenes de S21, los tristemente famosos *mugshots*, las fotos tomadas a los prisioneros que ingresaban al centro, resultan ser la excusa, no menor, para abrir un camino que el autor seguramente continuará desarrollando en el futuro: las imágenes de los perpetradores. En ese sentido, el libro resulta ser también un aporte a esa reciente línea de investigación que, si bien había sido estudiada con anterioridad, en los últimos años se lo ha hecho, sobre todo a partir de las imágenes registradas por los propios nazis, en forma sistemática.

Estas imágenes, a su vez, se caracterizan por otro elemento más: son también “imágenes de atrocidades”. Entonces, ¿cómo analizar dichas fotografías, dichas filmaciones? Hay aquí una cuestión ética en juego, ya que cada imagen de atrocidad es, al menos, una doble mirada que nos interpela: la de la víctima y la del perpetrador que tomó esa imagen.

Con todo, para comenzar ese recorrido, para iniciar un camino que nos lleve al corazón del libro, Sánchez-Biosca dedica el primer capítulo –titulado “Imágenes de atrocidad y modalidades de la mirada”– a trabajar ese tipo de imágenes. Allí despliega sus complejidades que, bajo su denominación, “Imagen de atrocidad”, esconde una compleja red de sentidos y efectos. En esa dirección, las imágenes de atrocidades son todo menos homogéneas y así como existen de diversos tipos, la recepción por parte del espectador generará diversos tipos de respuesta: unas generan rechazo, otras

“solicitan una mirada piadosa, compasiva, a la medida del ser o seres representados”, otras parecen incitar al *voyeurismo* ante el sufrimiento ajeno. A todo ello, hay que sumarle la variación de sentido que conlleva el paso de los años; emerge entonces un choque entre el sentido “natural” que se atribuye a algunas de estas imágenes en su primer impacto mudando, en su propia circulación, hacia otros contextos y marcos interpretativos que, como señala el autor, ocasionalmente pueden invertir aquella naturalidad de la primera visión.

Aunque puede resultar un lugar común afirmar que las imágenes resultan más complejas de lo que parecen, Sánchez-Biosca va más allá de esa indagación para tensionar la relación entre estas y el conocimiento. De este modo, se concentra en analizar una serie de imágenes para dar cuenta de dicha tensión y las diversas formas de pensar tanto las imágenes de atrocidades como las de los perpetradores. Una primera resulta ser la filmación realizada por Nick Hughes, un camarógrafo sudafricano que fue el único que registró el genocidio ruandés mientras este tenía lugar. En ella se ve, desde una distancia considerable, el asesinato de un padre y su hija en una barricada en el barrio de Gikondo, en Kigali, en abril de 1994. Este registro, posteriormente, además de servir como evidencia en el Tribunal Internacional, fue empleado como material de archivo para ilustrar cada documental sobre este caso. Aquí, sin embargo, no se trata de analizar su mutación de sentido, sino sus propias condiciones de producción; para ello, Sánchez-Biosca repara, ante todo, en las deficiencias del registro, ya que considera que estas aportan una valiosísima información. Son estos grados de deficiencia, podríamos decir, lo que permiten estudiar las huellas del acontecimiento. De Ruanda, nos trasladamos en tiempo y espacio hacia Vietnam para estudiar en igual tono la ya emblemática fotografía tomada por Nick Ut en 1972, en la cual vemos a una niña desnuda corriendo por un camino en dirección a cámara, escapando del napalm arrojado por las tropas estadounidenses mientras algunos soldados miran la situación. De este modo, en la sección que le dedica a esta imagen, Sánchez Biosca se concentra en advertir cómo esta se volvió un ícono. El capítulo prosigue para volver hacia aquí en el tiempo y reparar en la filmación de la ejecución de James Foley, fotoperiodista estadounidense, que el ISIS llevó a cabo: para esta organización ambas acciones, la decapitación y la filmación, se corresponden a una sola. Al analizar ese video, el texto toma envión para teorizar sobre las “imágenes de perpetradores”, término que Sánchez-Biosca toma de Marianne Hirsch. Categoría pensada para las fotografías de sus víctimas tomadas por los nazis, para la escritora este tipo de imágenes resultan ser registros “tomados ante la carne viva del dolor por quien ejerce violencia sobre sus víctimas”. En ese contexto, la violencia de la producción visual se convierte en inseparable de la física o psicológica.

Las imágenes de perpetradores poseen una larga historia y para ello Sánchez-Biosca va un poco más allá de la propuesta de Hirsch. Para tal fin, el autor distingue tres ejes –las personas, los tiempos y los espacios– que le permitirán ahondar aún más en la problemática. Los tres son también marcas de enunciación que, de alguna manera, permiten crear una comunidad del odio, una comunidad donde destrucción y mirada conforman una unidad. De este modo, el capítulo se dedica a estudiar, por un lado, las filmaciones hechas por los nazis en el gueto de Varsovia y, por el otro, las fotografías tomadas por los policías militares estadounidenses en la prisión iraquí de Abu Ghraib en 2003.

Una vez definido el “problema visual” a tratar, los siguientes capítulos presentan las diversas indagaciones llevadas adelante que se desprenden de las investigaciones realizadas durante la estadía del autor en Camboya. En esa dirección, el segundo capítulo se titula “Del ojo escrutador de la víctima a la mirada fundadora”; el lugar nodal

de análisis es la exhibición de fotos de prisioneros en el museo de Tuol Sleng, es decir, el ex centro S21. Pero, para llegar a dicho sitio, el recorrido analítico se inicia en otros lugares, otros museos, en los cuales se visita el pasado desde una amplia imaginaria: el Museo del Holocausto de Washington, Yad Vashem en Jerusalén y el centro Sighet en Rumania.

Para ofrecernos un análisis de las fotografías de los prisioneros de S21, Sánchez-Biosca historiza brevemente el sistema fotográfico conocido como *bertillonage*, claro antecedente de los *mugshots* de dicha prisión. La toma de la fotografía era parte del proceso de “aplastamiento”, de la “destrucción”, de un supuesto enemigo en un régimen en el cual uno de los lemas era “mejor destruir a diez personas inocentes que dejar a un enemigo libre”. Por lo tanto, ser fotografiado al ingresar al centro era ya una condena a muerte, el autor denomina, justamente, a ese acto fotográfico como una “condena por la cámara”. En el régimen de los jemereros rojos la cámara era un dispositivo que articulaba poder, saber y, lógicamente, ver. Fotografiar al “enemigo” era el inicio de un proceso de disciplinamiento que en su indagación el libro intenta reconstruir a partir del archivo visual del museo de Tuol Sleng, como también a partir de las pinturas realizadas por Vann Nath, uno de los pocos sobrevivientes del sitio. En un segundo momento, el capítulo analiza también cómo se exhiben dichas fotos en el museo junto con diversos materiales audiovisuales. Se inicia así una pesquisa en torno a la migración de las imágenes que Sánchez-Biosca retoma en el cuarto capítulo.

Bajo el título “La propaganda por el trauma: estrategias de conmoción”, el capítulo tercero se concentra en historizar y analizar filmaciones sobre el genocidio camboyano. Estos registros se caracterizan por haberse hecho luego de la caída de los jemereros rojos; es decir, bajo la ocupación vietnamita. De hecho, la primera filmación que se analiza fue realizada por camarógrafos de esa nacionalidad; en esta se puede apreciar el “descubrimiento” de S21. Dicho material, que hoy se encuentra en el archivo del DCCam, trajo controversias cuando se intentó utilizarlo como prueba durante los juicios en el marco de la ECCC. Se pueden encontrar discusiones similares en torno a las filmaciones hechas por los aliados al momento de liberar los campos nazis –sobre todo las de los soviéticos hechas en Auschwitz–, pero lo cierto es que, más allá de las disputas en torno a su puesta en escena o no, cuando la cámara nos muestra horrores de este tipo, la primera reacción siempre será fustigarla, etiquetar como inverosímil lo que nos muestra. En el capítulo también se analizan los documentales *The Silent Death of Cambodia* (1979), producido y presentado por el periodista John Pilger, y el díptico realizado entre 1980 y 1981 por Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, ambos de la ex República Democrática Alemana. Las imágenes que vemos en todas esas filmaciones pueden ser colocadas en sintonía con la “pedagogía del horror” llevada adelante por los aliados al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Temática abordada por Sánchez-Biosca en otro de sus libros, se podría pensar que la imagen-*shock* resulta ser una característica particular de la representación de los genocidios; es decir, comúnmente las primeras aproximaciones visuales a hechos de estas magnitudes suelen ser por medio de este tipo de imágenes, imágenes que ponen en crisis nuestra mirada, nuestro conocimiento y la propia noción de representación. En ese sentido, el propio Museo de Tuol Sleng, cuyo nombre completo es Museo de los Crímenes Genocidas “Tuol Sleng”, que fue inaugurado en 1980 bajo el mandato –y diseño– vietnamita, adoptó dicha pedagogía para su exhibición.

El capítulo cuatro, “Migraciones y retornos. La mirada estética y el objeto documental”, vuelve a los *mugshots*, pero en esta ocasión no para hacer un análisis de las imágenes, sino para estudiar la forma en que estas han constituido un archivo. No solo porque las fotografías forman parte de lo que puede ser visto, en un sentido foucaul-

tiano, sino también porque focaliza en cómo estas fotografías, en su materialidad, se han vuelto parte nodal del Documentation Center of Cambodia (DCCam). El archivo es también, siguiendo a Aleida Assmann, el lugar donde solo los investigadores tienen acceso, mientras que la memoria canónica es la que se encuentra disponible a todos. En esa dirección, resulta sugerente contrastar las fotografías expuestas en el Museo y las del archivo, viendo cómo las primeras han sido en ocasiones recortadas para darles una unidad estética. En cambio, los “defectos” de las del archivo brindan quizá igual o más información que las exhibidas. Asimismo, el archivo tiene como propósito restaurar la identidad, la historia, de los fotografiados, de las víctimas. Pero el capítulo no se dedica solamente a auscultar el archivo en su materialidad, sino también la migración de estas imágenes, otorgándoles, creándoles, nuevos sentidos. De todas las migraciones analizadas, quizá la más polémica haya sido la exposición que tuvo lugar en el MoMA en 1997, en la cual se ampliaron 22 *mugshots* carentes de identidad. Lo que resulta sugerente, y ahí también está parte de la polémica, es cómo estas fotografías, tomadas para el exterminio, llegaron a un museo de arte. Trabajo a contrapelo fue el realizado por el cineasta Rithy Panh, quien en su documental *Bophana* (1996) retomó el *mugshot* de *Bophana*, una joven camboyana que fue asesinada junto a su marido, un monje budista, para darle una historia a esa imagen, a ese rostro.

Finalmente, el quinto y último capítulo, “De los perpetradores: el retorno de su mirada”, se concentra en torno a la figura de Duch, el director de S21. Resulta sugerente reparar en cómo la imagen de este genocida también ha ido variando y migrando con el tiempo, desde las escasas imágenes del propio régimen jemer rojo hasta las del juicio en el marco de la ECCC, pasando por la creada en el testimonio escrito de Bizot y su posterior adaptación cinematográfica o por la foto tomada por Nic Dunlop cuando este lo descubrió en la clandestinidad. En este capítulo también se destaca el análisis que Sánchez-Biosca lleva a cabo sobre la obra de Rithy Panh, sobre todo de *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) y *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), siendo este último documental una extensa entrevista a Duch. Puesto este último en diálogo con su libro de memorias, *La eliminación*, el documental también implica una migración de las imágenes: en esta ocasión el genocida es puesto ante los *mugshots* –también el de *Bophana*– con la esperanza de que estos actúen como disparadores de la memoria. Quizá Duch, como sugiere Panh en su libro, se construyó una coraza infranqueable, siendo su risa y su imposibilidad de mirar de frente a la cámara las formas más siniestras de esta; sin embargo, pese a todo, la cámara alcanza momentos de verdad, como aquellos en los que el antiguo director explica algunos de los lemas de los jémeres rojos o sus propias directivas en el Centro.

El libro resulta, entonces, una obra fundamental en múltiples niveles. Por un lado, para el estudio mismo del genocidio camboyano, un régimen que resignificó el acto fotográfico: los *mugshots* de S21 no eran fotos antes de morir sino fotos para morir. Por el otro, este estudio resulta una importante reflexión sobre los usos de las imágenes, sus migraciones y luchas por el sentido. Finalmente, es también un aporte a los estudios sobre genocidio al problematizar las imágenes de los perpetradores, al indagar cómo se los ha representado y, sobre todo, la ética de su mirada pues, en las propias migraciones de las imágenes, esta se vuelve nuestra mirada. —