

Secretos del rostro, enigmas de la mirada. Las vidas de una imagen de perpetrador.¹

Secrets of a face and enigmas of the gaze.
The lives of a perpetrator image

Vicente Sánchez-Biosca²

Universitat de València, España

Recibido 1 septiembre 2025 • Aceptado 13 diciembre 2025

Resumen

Las imágenes que representan crímenes de masas modelan poderosamente el imaginario social. Muy estudiadas en sus efectos, su modalidad (quién mira, qué relación existe entre la mirada y el crimen, cómo el espectador posterior afronta su impacto) ha sido menos investigada. El presente artículo utiliza como guía de análisis una de las imágenes de perpetrador más emblemáticas del genocidio camboyano, desde su producción como imagen hasta sus sucesivas “vidas”, que incluyen su utilización en los archivos criminales, su difusión “artística”, su exposición en el museo-memorial de Tuol Sleng y su apropiación con fines de denuncia y de legado postmemorístico por parte de la familia de la víctima.

Palabras clave: Imágenes de perpetrador; Genocidio camboyano; Imagen y estudios culturales; Imagen y violencia; Migración de imágenes.

Abstract

The power of images depicting mass crimes to shape the social imagination is indisputable. While the effects of such images have been extensively studied, the mode of their effects—namely, who looks in them, the relationship between the gaze and the murder, and how subsequent viewers deal with their impact—has received comparatively less attention. This article uses as a case analysis one of the most emblematic perpetrator images of the Cambodian genocide. In doing so, it traces the process from its production until its subsequent “lives”, which include the following aspects: the use by the criminals in their repression files, its “artistic” exhibition, its display in the Tuol Sleng museum-memorial site, its appropriation for denunciation purposes and its post-memorial legacy by the victim's family.

Keywords: Perpetrator images; Cambodian genocide; Image and Cultural Studies; Image and Violence; Migration of images

¹ La investigación de la que surge este trabajo se inscribe en el proyecto *De escena del crimen a lugar de memoria* (Prometeu/2020/059)

<https://repercrirg.com/es/de-escena-del-crimen-a-lugar-de-memoria/>

². Vicente.Sanchez@uv.es

1 · Materias, proximidades



Figura 1. Chan Kim Srun expuesta en el TSGM (fragmento). Foto del autor. 2024.

Observen atentamente este rostro. Su escala es tal que el primerísimo plano secciona incluso parte del cráneo por la parte superior; la luz, aunque irregular, tiene algo de ese *catch light* que aporta brillo —y con él vida— a los ojos; ojos que denotan un total abandono. Pero si algo sobresale por encima de todo es el deterioro de la materia sobre la que reposa la imagen, el papel. Un fondo amarillento surcado de grietas que se arrastran de arriba abajo rasgando y deteriorando la pulcritud de los rasgos faciales de la mujer. Su nariz, sus labios, su cuello (en realidad, ella es relativamente joven, a pesar de la sombría impresión que produce) aparecen surcados por un papel que, quién sabe por qué, nadie se ha tomado la molestia de proteger ni restaurar. Detengámonos algo más en la expresión: sus ojos parecen extraviados, en un gesto de indecible tristeza que se expande sobre el rostro entero, acaso contagiando ese su cuerpo que no alcanzamos a ver, pero que intuimos a través de su reflejo en la mirada. Una inmensa desolación.

Es este uno de los rostros más conocidos y reconocibles de las víctimas del terror jemer rojo y esta imagen, a distintos tamaños, sale a nuestro encuentro cuando transitamos las distintas salas y edificios del hoy llamado Tuol Sleng Genocide Museum (en adelante TSGM), un museo y memorial radicado en los edificios centrales de lo que fue, entre principios de 1976 y el 6 de enero de 1979, el mayor centro de detención y tortura del régimen de los Jemeres Rojos, que respondía al nombre en clave de S-21. Esto sucedía en Camboya, un país que los nuevos dirigentes rebautizaron como Kampuchea Democrática y que respondía a un proyecto de refundación revolucionaria del país. Antes había sido —los espacios guardan celosamente, en sus detalles casi imperceptibles, la memoria de sus usos anteriores— una escuela de enseñanza primaria y secundaria.¹

Sin embargo, ese rostro cargado con una materialidad hiriente no es un documento completo. Es solo un fragmento aislado para esta ocasión y para mi reflexión de un retrato más amplio. Se trataba transgredir una decorosa distancia a fin de hacer emerger la materia bruta de la fotografía: el implacable sol del Sudeste asiático, la humedad penetrante de las lluvias que arrastran los monzones, las deficientes condiciones de conservación durante años, fruto de una convergencia entre desidia, escasez de recursos y carencia de especialistas. Todo ello ha contribuido —y tal contribución es la huella dejada por la historia en el espacio— a agrietar el papel, corroyendo su percepción, como si el destino aciago de esa mujer hubiera impregnado su representación. La foto completa de la que hemos desgajado este fragmento conserva mejor ese aspecto de representación ideal, de imagen abstracta, desprovista de marcas físicas lacerantes o con estas considerablemente alejadas. Esta última sí desborda de sentido y detalles que, aunque con el corazón encogido, un estudioso del universo visual puede entregarse a leer.

¹ Esta condición es literal: las pizarras verdes en las que los niños escribían sus signos y sus cifras fueron reutilizadas para escribir las reglas de comportamiento y sus penas, las instrucciones para el ejercicio de la tortura. Y clases también impartía su director, Kaing Guek Eav, alias Duch, que había sido profesor de matemáticas durante los años sesenta.



Figura 2. Instantánea de detención de Chan Kim Srun conforme al negativo. Tuol Sleng Genocide Museum.

Al fondo de la imagen, una sábana blanca actúa de pantalla para evitar detalles distractores e indeseables, que impedirían fijar la atención sobre lo que realmente importa para quienes tomaron la foto: el rostro; y, muy en particular, aunque es difícil saber si esto es solo una constatación *a posteriori*, los ojos, los cuales conservan esa expresión de entrega y abandono, aunque ya no lo hagan con la intensidad aflictiva que condensaba el primerísimo plano anterior. Y, con todo, la sábana denuncia, en sus pliegues, el carácter poco cuidado del proceso de la toma fotográfica, tal vez debido a la premura con que fue obtenida.

Si fijamos nuestra atención sobre el conjunto de la fotografía, se percibe una disociación entre la pérdida de vitalidad de esa mirada que se dirige a la cámara y el regazo de la mujer, en la parte inferior del encuadre, donde la mano (acaso activada con un resorte mecánico) mece o, al menos, sostiene

a un recién nacido. Es inevitable concluir que se trata de su hijo. Ahora bien, si el cuerpo de la madre actúa con un automatismo ciego, su rostro, quizá expresión de su mente, parece haberse desconectado del abrazo, incluso de la conciencia misma de aquello (aquel) que abraza. Es como si, más allá de la conciencia, un mecanismo totalmente corpóreo le recordase que es una madre y que lleva a su bebé en el regazo. Entre ambos fragmentos disgregados del cuerpo, se interpone un vestido negro, exponente reconocible de aquellos atuendos que impusieron los Jemeres Rojos durante su régimen, destinado a dar forma a la sumisión del cuerpo y de todo rasgo individual al igualitarismo de una sociedad colectivista que nacía con fórceps. Este tipo de vestuario fue conocido popular, y con algo de inadecuación, como “pijama”: su color negro, resultado de teñir prendas preexistentes, contribuyó a borrar la personalidad en pro de la fusión con el anónimo “viejo pueblo” sobre el que se asentaba la revolución. En el vértice del cuello de la mujer cuelga una placa con un nombre y una fecha; esta última revela el momento en que la instantánea fue tomada: el 14 de mayo de 1978; una coyuntura de intensas operaciones represivas en el país cuando la angustia ante una conspiración generalizada e invisible se había apoderado de sus dirigentes (pánico, indignación y odio, a un mismo tiempo) y la ruptura definitiva con el vecino vietnamita, aliado de la URSS y feroz enemigo de la República Popular China que respaldaba a los Jemeres Rojos, vivía una escalada que conduciría apenas ocho meses más tarde a la hecatombe del régimen. El odio entre hermanos, la feroz guerra intracomunista.

Chan Kim Srun (alias Saang) es la víctima que yace en la fotografía; una víctima a la que la tradición iconográfica occidental rescatará tal vez porque su iconografía ha permitido asociarla en Occidente a un motivo tan pregnante como una *pietà* en clave asiática. En su modestia anónima, frente a la referencia cristiana, reside tal vez su fuerza evocativa. Los personajes que la componen –la madre y el niño–, lo sabemos ahora nosotros y sin duda lo sabía la madre en aquella fracción de segundo en que la cámara secuestró su gesto, iban a morir. Es esta, pues, una imagen de muerte inminente, por decirlo en los términos acuñados por Barbie Zelizer (2010), aun cuando esa inminencia era modulable en manos de los criminales y pudiese extenderse en función del cumplimiento de las condiciones y fases que debía atravesar el camino de Chan Kim Srun: hambre y sed, maltrato, interrogatorios, escritura de una confesión

“satisfactoria” a ojos del director de la prisión y para el relato de traición que el régimen había convertido en ley, elaboración de una nutrida lista de delaciones que permitiera la retroalimentación de la maquinaria de muerte; todo eso hasta depositar a la mujer a las puertas de la ejecución.

Esta foto se inscribe en el entorno museístico del edificio B del TSGM, dedicado desde sus primeros meses de existencia a exhibir paneles fotográficos de las víctimas del régimen que fueron conducidas a él.² En realidad, la foto en cuestión se encuentra en ese lugar de honor desproporcionadamente ampliada respecto a la mayor parte de paneles y mosaicos de rostros, los cuales han sido dispuestos en tamaños muy variados. Aparece así con lo que fue su complemento en el instante de la toma fotográfica de detención: una foto de perfil, tal y como sabemos que fueron tomadas las instantáneas de identificación cuando se utilizaba la silla de mediciones craneanas que seguía los métodos puestos en práctica por Alphonse Bertillon allá por el último tercio del s. XIX para la identificación de criminales reincidentes parisinos (About 2011).



Figura 3. Sala del edificio B de TSGM en la que está expuesta y enmarcada la doble foto de Chan Kim Srun. Foto del autor. 2023.

² Un acuerdo reciente sostiene que esa fecha, en realidad incierta pero simbólica, debe situarse en agosto de 1979, cuando el Tribunal Popular Revolucionario juzgó *in absentia* y condenó a muerte a los dirigentes Pol Pot y Ieng Sary a muerte por el delito de genocidio (Tuol Sleng Genocide Museum 2023).

Es en esta versión tercera de nuestro recorrido donde el entorno del museo deja su impronta y ofrece una función al itinerario de la visita, pues si la primera imagen incluye nuestro acento en la materia y el detalle y la segunda recoge el acto de fichaje e identificación, esta última pone de manifiesto una estrategia expositiva: enmarcada y, por tanto, privilegiada respecto a otras fotos, como las de los jóvenes que se ven en la tira vertical de la izquierda; compuesta como un díptico de irregular tamaño con la foto que figura a su lado, cuando las medidas craneanas le eran tomadas y con un papel fotográfico azulado menos deteriorado (en razón de su menor uso). La centralidad de este icono del sufrimiento ilumina otro aspecto que la didáctica histórica fue introduciendo lentamente en la dinámica del museo, pero que brillaba por su ausencia en sus primeros tiempos: la información de que los niños – “enemigos del futuro” del régimen, como expresó con clarividencia Henri Locard (2005, 124)– habían de ser destruidos (*kamteces* el término jemer, que implica no dejar rastro de esa aniquilación) junto con sus padres.

Tan elevado es el carácter emblemático concedido a Chan Kim Srun por los responsables del museo que, en otro lugar de la exposición permanente, esta misma fotografía, en su doble versión (frente y perfil), ilustra la función de la silla de mediciones, encontrada casualmente a mediados de los años ochenta en un depósito abandonado del recinto cuando los fotógrafos Chris Riley y Douglas Niven, en nombre del *Photo Archive Group*, realizaban una investigación sobre el acervo fotográfico de prisioneros que permitió restaurar y preservar una gran cantidad de ellas.



Figura 4. Exposición protegida en un armario de madera de la silla de mediciones utilizada en S-21. La función de la misma es ilustrada mediante la doble foto de Chan Kim Srun que figura en su interior. Foto del autor. 2019.

2 · ¿Una entre tantas?

De las más de 17000 víctimas que perecieron en S-21, Chan Kim Srun es uno de sus iconos y se ha convertido, junto a la más reciente figura de Hout Bophana (Becker 1986 y 2010; Sánchez-Biosca 2021), en una de las señas de identidad del museo y de los crímenes jemeres rojos en general, del mismo modo que los muros o paneles de fotos hacen reconocible al TSGM en el mundo entero.³ Sin embargo, esta mirada detallada y atenta hacia las víctimas encubre o disimula la condición que le otorgaron los responsables del museo, a saber, la combinación de una doble interpelación: mientras el estilo de mosaico, con fotos a tamaño menudo y captación frontal, produce un efecto sobrecogedor que evoca la condición masiva del crimen, los formatos ampliados perforan la mirada del visitante como si lo interpelases cara a cara, exigiéndole, por su escala, sostener la mirada de esas víctimas y escrutar la expresión de sus ojos. Es como si este dispositivo exigiese un rescate que solo la cercanía física, traducida en emocional, es capaz de producir. Empatía e intimidad son rasgos que se imponen. Por ello, quienes concibieron el museo optaron por variar los tamaños de estas copias en papel de los *mugshots* estimulando un cruce de miradas más variado.⁴

³ Para confirmarlo basta observar el papel que asigna a dichos paneles la página web del museo, al enfatizar esos mosaicos de rostros que se extienden sobre todo en el edificio B. <https://tuolsleng.gov.kh/en/exhibition/>

⁴ En los primeros tiempos, los paneles tenían una función más concreta: que gentes de cualquier lugar de Camboya pudieran reconocer las imágenes de sus seres queridos, pues si su rostro aparecía entre los paneles del TSGM, podían dar por segura su muerte. Recuérdese que S-21 funcionaba como prisión y centro de inteligencia a escala nacional y no local y que allí eran llevados detenidos de alto riesgo en la visión del *Angkar* (la Organización).



Figuras 6-9. Instantáneas de detención frontales tomadas en S-21. Archivo fotográfico de TSGM.

Si nos detenemos ante esos rostros capturados por el dispositivo de detención (los prisioneros eran fotografiados nada más ingresar en S-21, donde eran transportados generalmente por la noche y con los ojos vendados), lo singular de cada reacción aflora en las fotos, a despecho de su producción estandarizada y en cadena: el escueto número pinchado en la piel de ese joven de torso desnudo y bien musculado, el niñito cuya cabeza está cubierta con una gorra que se agazapa (o se asoma, ¿quién sabe?) desde un ángulo de la foto destinada a registrar (y acusar) a su madre, el inquietante

esbozo de sonrisa que se advierte en el rostro de un detenido, acaso debido a los nervios o, tal vez, como rasgo de esa identificación con el agresor que se produce en momentos extremos de pánico, el gesto de temor inmediato que expresan los rasgos faciales de otro. Pero un examen cuidadoso de los miles de imágenes disponibles de los archivos, muchos de ellos en la página web del TSGM, añadirían una enorme singularidad: las marcas tumefactas en un rostro que presumiblemente ya ha debido sufrir tortura en su lugar de detención inicial, una cuerda que amarra a un adolescente al detenido que le precede y que es índice de la celeridad con la que en aquel período tuvo lugar el fichaje (y, por consiguiente, el régimen de detenciones). Son estos aspectos turbadores: todos provistos de un detalle que los hace distintos del resto; todos también captados por la misma mecánica, con una cámara de formato cuadrado, en 6 x 6 (una Rolleicord fue hallada en el lugar y con ella, por cierto, fueron fotografiadas, después de la liberación, fosas comunes; también se utilizó su hermana gemela Rolleiflex).



Figura 10. Portada de la revista *Searching for the Truth* publicada por el Documentation Center of Cambodia que muestra la cámara recuperada con la que se realizaron fotografías a los detenidos y que fue legada por un hijo del primer director del museo, Ung Pech. Figura 11. Fotograma del film *Comrade Duch. The Book keeper of Death* (Adrian Maben, 2011) en el que se muestra una de las supuestas cámaras utilizadas para la toma fotográfica; sobre el fondo, el fotógrafo de S-21 Nhem En.

Son todas estas fotos de víctimas que aniquiladas en estos espacios y, sobre todo, en su lugar de ejecución, Choeung Ek, un antiguo cementerio chino ubicado a unos 17 kilómetros al Sur. Ahora bien, la cuestión que no intriga es la siguiente: ¿qué miran estas víctimas? ¿A dónde dirigieron sus ojos capturados por la cámara?; esos mismos ojos que ahora apuntan a nosotros, espectadores o visitantes, solicitando —así lo imaginamos— nuestra empatía y reconocimiento de su sufrimiento. No hay duda: clavan su mirada en el dispositivo fotográfico que constituía el arranque del inexorable proceso de su destrucción. En otras palabras, están mirando a la maquinaria de perpetración, puesto que lo característico de la prisión S-21 era que nadie saliese con vida de sus muros. Sin tribunales ni procesos criminales ante los que apelar, ser conducido a S-21, salvo en contadísimos casos, implicaba la muerte, pues el centro estaba destinado a la misión de extirpar a los más peligrosos enemigos de la revolución (por esta razón se hallaba en dependencia y contacto permanente con el ministro del Interior, Son Sen, y, más tarde, de Khieu Samphan, de quienes el director del centro recibía sus órdenes). Sin más prueba que una confesión arrancada bajo tortura, ser fotografiado equivalía a abrir la primera de las puertas que conducía a la aniquilación. En palabras más terminantes, estos seres no eran fotografiados *antes de morir*; eran fotografiados *porque* iban a morir, con un nexo no solo causal sino inexorable entre ambos actos. Un siniestro cumplimiento de la célebre falacia lógica *Post hoc ergo propter hoc*.

Ahora bien, ¿qué consecuencias tiene lo anterior para el análisis del estatuto de estas fotografías? Se trata de una auténtica inversión, pues todas estas son *imágenes de perpetrador* (Hirsch 2001; Sánchez-Biosca 2019), de modo que el visitante es constreñido a adoptar el punto de vista del dispositivo de muerte, que no es otro que aquel al que apuntaron las víctimas con sus ojos. Allí donde una vez se encontró la maquinaria de destrucción, allí mismo se viene a colocar ahora el visitante, que viene a posicionarse en ese *contracampo* de la foto que antaño ocultaba al equipo fotográfico en el estudio de S-21 dispuesto a la toma fotográfica. “Mira a la cámara; no pestañees”, ordenaban con autoridad los responsables del fichaje, dado que el material fotográfico no podía desperdiciarse en vano. Estos ojos congelados de detenidos que miraron a la cámara de los perpetradores un instante en 1976, 1977 o 1978, dejaron, así, suspendida su mirada en aquel lugar y en

aquella breve fracción de segundo. Era su *última imagen* y en ella su gesto, el destello de iluminación que recibía el rostro y la certeza de haber caído en desgracia se daban cita. Hubo, por tanto, de existir una violencia añadida en el ejercicio de lo que podríamos denominar el “acto fotográfico” (Dubois 1983), performativo. Y no es casual que uno de los escasos supervivientes de S-21, el pintor Vann Nath, dibujase de esta guisa el efecto de confusión, incluso traumática, de la toma fotográfica:

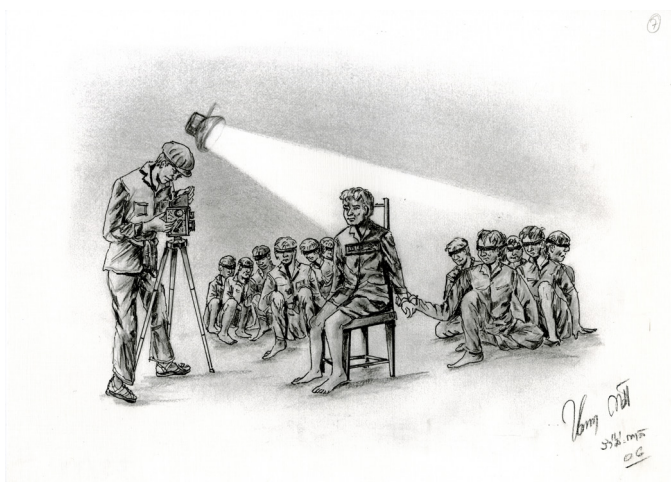


Figura 12. Dibujo realizado por Vann Nath en 2006 que recoge la violencia sufrida por el detenido: la descarga de luz sobre sus ojos, poco antes vendados, como se ve en los restantes cautivos, las cuerdas que lo amarran a otros detenidos, la placa de detención sobre su pecho. Cortesía de Soko Phay

Una vez hallado ese fenomenal y en cierto modo monstruoso archivo de fotos antropométricas, los curadores del museo decidieron no perder su enorme potencial y recurrir a él a fin de invertir el sentido moral de la mirada, preservando con todo su potencial de interpelación. ¿Cómo lo consiguieron sin suscitar sospechas ni malestar en quien, desde la compasión y sin ser consciente de ello, miraba a través de los ojos del perpetrador (o cómplice instrumental)? Es difícil saberlo, pero es común a las fotografías y fragmentos filmados por los perpetradores en general su reciclaje para ser

utilizados en contextos de denuncia hacia sus propios autores, aun cuando no vengan acompañados de explicaciones suficientes. Lo cierto es que el *hic et nunc* del crimen late en la imagen que contemplamos (lo instantáneo, la mirada, el gesto, las huellas de lo singular), al tiempo que son perceptibles otras marcas de la distancia que nos separa de él (la materia deteriorada, el marco narrativo del museo, con su itinerario diseñado, incluso la audioguía que, con sus comentarios, nos aleja del momento fatal).⁵ En esa compleja temporalidad se interpone el discurso pedagógico globalizado en torno a los Derechos Humanos que atenúa y da sentido al nuevo estatuto de la mirada que se propone. Sin embargo, no conviene olvidar los avatares que derivaron del origen de este museo en plena Guerra Fría y en medio del conflicto fratricida que enfrentó a la Unión Soviética y la República Popular China. En dicho contexto, el impulso inicial del nuevo gobierno respaldado por los vietnamitas liberadores (para muchos un gobierno títere) fue crear un museo basado en el shock perceptivo y emocional, una suerte de cámara de los horrores que, golpeando los sentidos del visitante en lugar de apelar a su comprensión y juicio, llevase a asumir los valores del nuevo régimen. Pionero, pero en forma muy rudimentaria, de los museos traumáticos, el TSGM nació como un espacio de vivencia del trauma vicario: cuanto menos información, más shock, cuanto más sobrecogimiento ante la contemplación, más apoyo a quienes se legitimaban como liberadores. Ahora se comprende mejor por qué de las dos fotos que fueron tomadas de los prisioneros (una frontal, otra de perfil), el museo optó sin dudarlo por exhibir solo la primera. Y tampoco es difícil deducir por qué el retrato a gran escala de Chan Kim Srun fue un recurso de primera magnitud.

Reflexionemos ahora sobre la paradoja de asumir la emoción y el sobrecogimiento ante la condición de víctima sin reparar en la compleja red visual que la dinámica de muerte y la disposición del museo provoca. El mecanismo narrativo-emocional que aquí se despliega nada tiene de extraño; en realidad, tan solo pone a prueba, para condiciones altamente dramáticas, algo que el cine de ficción nos enseñó con éxito, a saber: la falta de correspondencia entre la adopción de la posición física de un personaje ante unos hechos (ver una escena desde los ojos de alguien), la asunción del punto de vista narrativo de un personaje (que implica una relación con el

⁵ El TSGM lanzó su audioguía en noviembre de 2015, después de treintaicinco años de funcionamiento del museo.

saber narrativo relacional entre los personajes: sabemos más o menos que alguien y, por tanto, interpretamos lo que vemos de manera distinta a él) y, por último, la experiencia de las emociones de los participantes en la acción identificándonos con alguno de ellos (lo que pone en marcha un sistema de empatías, pero también de perversiones, como ejemplifica el caso de Alfred Hitchcock en muchos de sus films): podemos a la vez aspirar a que un crimen a punto de cometerse se perpetre inmediatamente, para así dejar de sufrir angustia, y, al propio tiempo (pero en contradicción lógica), desear que la víctima se salve *in extremis*. Son las anteriores tres cuestiones bien distintas, pero inseparables las unas de las otras en la experiencia, y las formas de tejerlas resultan tan fascinantes como su perversión puede devenir siniestra. En cualquier caso, regresando a nuestro caso, las fotos, en la comunidad de los mosaicos donde su menudo tamaño las convierte casi en puntos, o en su ampliación para destacar en su singularidad, son por su origen e intención *imágenes de perpetrador*, es decir, imágenes con el sello del instante y del objetivo mortífero con que fueron tomadas por el dispositivo de destrucción como parte del proceso de aniquilación de las víctimas.

3 · Migraciones, exilios, apropiaciones: la imagen dinámica

Las imágenes migraron y, siendo exóticas en su expresión del dolor, atrajeron, aunque ello ocurriera con la mejor voluntad, fueron expuestas ante un mundo que las consumió en un ámbito próximo al arte despertando una reacción crítica por parte de algunos autores (Thomas Roma, Guy Trebay, entre otros) por la estetización que suponía del sufrimiento humano, la escasez de información contextual y la indiferencia —esto le reprochaban— hacia unas víctimas en detrimento de otras. Este “exilio” y exhibición de fotos tuvo su arranque nada menos que en el MoMA neoyorkino.



Figura 13. Gallery Three del MoMA durante la exposición *Photographs from S-21 1975-79*, mayo-octubre 1997, comisariada por Adrienne Williams.⁶

Se trataba de una escueta exposición titulada *Photographs from S-21, 1975-79*, que fue abierta al público en la primavera de 1997 y cuyo contenido eran 22 retratos fotográficos presentados por Chris Riley y Doug Niven como resultado de su trabajo de limpieza, restauración y obtención de nuevos negativos de la colección del TSGM durante los años noventa (Niven y Riley). Carentes casi por completo de información contextual, con la marca de “autor desconocido” y en la pequeña *Gallery Three* del museo, se presentaba esta como una exposición “para meditar”, aunque, como dije, muchos críticos de arte arremetieron con virulencia contra lo que consideraron una “estetización del sufrimiento”. Catherine Filloux concibió en 1997 una breve pero intensa pieza teatral que transcurría en una sala de un museo (aun cuando no se mencionaba explícitamente, resultaba evidente a cuál se refería) en la que dos figuras expuestas en las paredes cobraban vida durante la noche, cuando

⁶ https://www.moma.org/calendar/exhibitions/247/installation_images/30340

el museo había cerrado sus puertas, y revelaban en su conversación secretos del calvario que habían vivido antes de morir.

En medio de otros rescatados y exiliados en una ciudad extraña, se encuentra el cuadro enmarcado, pulcro y legible de Chan Kim Srun, una especie de contrafigura límpida (¿artística?) de nuestra deteriorada fotografía. Las imágenes, que tomaron forma en un lujoso libro —*The Killing Fields*— firmado por los mismos autores, también circuló por los *Rencontres photographiques d'Arles*, custodiada por la consigna garante “Le devoir de mémoire”, que había de preservarla de los primeros reproches de estetización, y por un artículo del mismísimo Pierre Nora (“Historiens, photographes: voir et devoir”). A pesar de ello, nuestro personaje fue erróneamente identificado como Mame Vann Pini, exministra de asuntos Exteriores de Pol Pot (sic.) (Caujolle 70). Por no incurrir en una tediosa enumeración, la circulación de esta y otras imágenes sería incesante, o más bien imparable, y siempre en paralelo a la conversión de Chan Kim Srun en icono. Ahora bien, también se convirtió en intercambiable, una condición ciertamente paradójica: aunque la fuerza de este retrato emociona como pocos, la presencia del bebé sobrecoge y la mirada de la mujer anuncia el futuro inmediato, no deja de ser un *primus inter pares*. La historia particular del personaje resultaba indiferente y la emoción colectiva vivió del dolor de los otros. El fotógrafo Dominique Mérigard (s.p.) produjo una curiosa instantánea durante los años noventa enfatizando el entorno material de la foto en la exposición, es decir, dejando la huella de la pared erosionada del museo del TSGM;⁷ otros hicieron lo propio. Para ellos, importaba más la fotografía que la mera imagen.

4 · Otra vuelta de tuerca

Acaso por eso, cuando llegaron los tiempos de la reflexión histórica, el trabajo archivístico, las identificaciones y las historias de vida, aparejados al trabajo de investigación emprendido para el tribunal que había de juzgar la responsabilidad de algunos de los dirigentes jemereros rojos, Chan Kim Srun saldría de su anonimato modélico, como mero icono, sin por eso contradecir ni sustituir los demás usos que se hacían de ella. Nos encontrábamos en el

⁷ <https://www.becair.com/auteurs/dominique-merigard/>

período más prolífico de documentación y publicaciones que resultó del trabajo de la investigación para las Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia (ECCC), que empezó su labor en 2006.

Un libro que, en sí, nada tenía que ver en realidad con el personaje, aunque sí con la herencia y el legado del trauma (*Cambodia's Hidden Scars: Trauma Psychology in the Wake of the Khmer Rouge*) contenía una serie de fotos que puntuaban los capítulos (Schaak et al. 2011). Todas estas instantáneas, tomadas por Eng Kok-Thai representaban el acto de apropiación por las nietas y un nieto de Chan Kim Srun de la fotografía de su abuela en el momento de su detención. En un gesto que recogía el legado privado de un icono ya universal, una niña, luego otra, más tarde un niño, cubrían su rostro o posaban como una foto de familia: la ausente era invocada, pues, siempre por la foto enmarcada del *mugshot* de los perpetradores; es decir, por una *imagen de perpetrador*. Era una reivindicación de la herencia o una identificación con el sufrimiento de la mujer capturada en la imagen por quienes la iban a matar. También un ejercicio de reconocimiento histórico. La contracubierta del libro ofrecía alguna información, ciertamente escueta, sobre la identidad y destino de esa víctima. Recordémosla, pues suscita una reflexión en torno a las complejas redes de la perpetración y de las víctimas.



Figura 14. Foto de una de las nietas de Chan Kim Srun mostrando la foto de perpetrador de su abuela y mirando a la cámara. Foto de Eng Kok-Thai.

Esta es la información que abre abismos morales. Sek Sat, el esposo de Chan Kim Srun, ascendió con rapidez en el partido comunista camboyano desde los tiempos de la guerra civil (1970-1975) y, en 1977, con los Jemeres Rojos en el poder, era ya secretario del distrito de Koh Thom. En 1978, ascendió a la condición de secretario de la Región 25. Fue detenido con su esposa el 13 de mayo de 1978 y ambos fichados, como aparece en la placa que cuelga del cuello de su esposa, al día siguiente. Tenían a la sazón tres hijos, la última de ellos recién nacida. El hombre era, en la consideración del *Angkar*, un traidor o, desde una perspectiva distinta, un revolucionario caído en desgracia: un cuadro político del régimen que sin duda había tenido que participar en una u otra forma o medida en la feroz represión desde los tiempos de la guerra civil y, más todavía, desde el 17 de abril de 1975 en que Phnom Penh cayó en manos de los Jemeres Rojos. Su esposa era parte de la traición, según la lógica interna revolucionaria de los dirigentes, como también lo era el bebé que esta llevaba en su regazo, como “enemigo de futuro”. Sat redactó una confesión; si lo hizo Chan Kim Srun, esta no ha sido hallada. Esta ausencia no impidió la ejecución de los tres.

¿Era Chan Kim Srun, la mujer cuya imagen fue capturada por los perpetradores para inmortalizarla en la foto y luego asesinar su cuerpo, expuesta en el museo por los liberadores como encarnación de una víctima? ¿Era —permítasenos enunciarlo crudamente— una verdadera víctima? Sin duda alguna lo fue en S-21, donde fue sacrificada. Ahora bien, la respuesta taxativa a esta cuestión no puede eludir otra: ¿fue antes, deliberada o circunstancialmente, por voluntad o por fuerza, parte de la maquinaria criminal de los Jemeres Rojos, como lo había sido su esposo, también víctima indiscutible en S-21? La respuesta es harto compleja sin hacer intervenir cuestiones de temporalidad y persistencia de las responsabilidades más allá (pero ¿cuánto más allá?) de los momentos de acción, es decir, de perpetración o complicidad. De lo que no cabe duda es de que todo ellos vienen a ubicarse en ese terreno incierto y desigual, ambiguo e insuficiente, de la zona gris de la que nos habló Primo Levi, pero con un grado mayor de implicación. Así, la condición expuesta demuestra la insuficiencia de este concepto para dar cuenta de tantos colores e intensidades del mal.

5 · Lo visto y lo visible

Regresemos ligeramente atrás y fijemos nuestra atención en el momento germinal. ¿Qué miraban los perpetradores cuando fotografiaban? ¿Para qué lo hacían? Dado que esas fotografías no eran solo representaciones de quienes iban a morir, sino *actos* en sí mismos, debemos concluir que los artífices de estas instantáneas que trabajaban en el laboratorio (aunque no todas las fotos fueron tomadas en su interior) *construían fotográficamente enemigos*, siguiendo un sistema de prescripciones y cánones heredados de la tradición policial colonial adaptado a las nuevas necesidades. De acuerdo con este, en el curso del ejercicio de las instantáneas, ejercían presión, violencia y aprovechaban el clima de terror que experimentaban aquellos seres que llegaban con los ojos vendados y eran sometidos a un deslumbramiento por el flash al tiempo que se les fotografiaba para pasar, atados o encadenados, a sufrir su cautiverio, tortura y muerte. Pero la vida de estas fotografías no concluía ahí, sino que acompañaba los compases y actos siguientes de la vida de las víctimas.

El resultado de la operación visual (la toma fotográfica), recortado sobre papel, se adhería por parte de la unidad de documentación a una ficha de formato vertical rectangular; lo que se conocía como “biografía”. En el tránsito entre la toma (que se conserva en el negativo) y su versión recortada para los objetivos de represión, se escurría una porción de imagen, quedaba suprimido aquello que, para los represores, carecía de relevancia y, por tanto, era considerado “ruido de fondo”, distractor e innecesario. Es esa diferencia precisamente la que aporta a los historiadores un valor fundamental para acceder a detalles potenciales como los señalados más arriba: prisioneros atados todavía en el momento de ser fotografiados, que expresan lo frenético del procedimiento en ciertos períodos; cuerpos, brazos o cabezas de bebés acompañando a las madres; fondos diversos al laboratorio fotográfico donde supuestamente se tomaban las instantáneas. Solo el rostro parecía interesar a la maquinaria de perpetración una vez llegados a este punto y la biografía quedaba por tanto así:

29 110142

အမည် : ၃၄

အမျိုးအမည် : မြန်မာ

၁ - ချားအိမ် နှင့် မိသားစု အဖေ ဦးစိုးလှိုင်

- ချားအိမ်

၂ - နာမည် ၈၀ နှစ် မိသားစု နာမည် အဖေ ဦးစိုးလှိုင်

၃ - ဖိတ်ခေါ်ခံရသောနေ့ရက် နှင့် နေရာ

မိမိ နာမည် - မြန်မာ အဖေ ဦးစိုးလှိုင်

၄ - နာမည်အတိုင်း အဖေအမည်အတိုင်း (၁၉၈၈) ခုနှစ် နှစ်က နာမည် မြန်မာအဖေအမည်

၅ - နာမည်အတိုင်း အဖေအမည်အတိုင်း (၁၉၈၈) ခုနှစ် နှစ်က နာမည် မြန်မာအဖေအမည်

၆ - နာမည်အတိုင်း အဖေအမည်အတိုင်း (၁၉၈၈) ခုနှစ် နှစ်က နာမည် မြန်မာအဖေအမည်

၇ - နာမည်အတိုင်း အဖေအမည်အတိုင်း (၁၉၈၈) ခုနှစ် နှစ်က နာမည် မြန်မာအဖေအမည်

၈ - နာမည်အတိုင်း အဖေအမည်အတိုင်း (၁၉၈၈) ခုနှစ် နှစ်က နာမည် မြန်မာအဖေအမည်

၉ - နာမည်အတိုင်း အဖေအမည်အတိုင်း (၁၉၈၈) ခုနှစ် နှစ်က နာမည် မြန်မာအဖေအမည်

၁၀ - နာမည်အတိုင်း အဖေအမည်အတိုင်း (၁၉၈၈) ခုနှစ် နှစ်က နာမည် မြန်မာအဖေအမည်

၁၁ - နာမည်အတိုင်း အဖေအမည်အတိုင်း (၁၉၈၈) ခုနှစ် နှစ်က နာမည် မြန်မာအဖေအမည်

၁၂ - နာမည်အတိုင်း အဖေအမည်အတိုင်း (၁၉၈၈) ခုနှစ် နှစ်က နာမည် မြန်မာအဖေအမည်

Figura 15. Modelo de “biografía” utilizada por la unidad documentación de S-21, donde se consignaban los datos de los detenidos y se pegaba o grapaba la fotografía de perpetrador, una vez recortada verticalmente respecto al negativo y la toma. Archivos del TSGM.

Después de este momento, la vida de la fotografía quedaría fijada, mientras el cuerpo del ser ahí representado era violentado hasta el límite y nuevos documentos entrarían a formar parte del destino paralelo del dossier: la confesión, reelaborada una y otra vez y las delaciones, todo ello bajo la mirada severa y rigurosa del director de la prisión, que anotaba el documento confesional y daba a su vez instrucciones al interrogador para el ejercicio de la tortura y la presión psicológica. Regresemos ahora a nuestra foto.

¿Qué habría sucedido con la foto de Chan Kim Srun —esta biografía no ha sido encontrada— cuando fuese sometida a este corte rectangular y vertical? Lo superfluo para el sistema de represión habría sido sacrificado. Y, precisamente, el elemento más prescindible desde su óptica es aquí el bebé que mece la mujer en su regazo; su presencia habría sido extirpada de la fotografía por impertinente con el fin de concentrar la mirada del observador y el represor sobre el rostro de la *enemiga*, la mujer. El niño, aunque

condenado a morir, carecía de relevancia para los servicios de inteligencia y este detalle posee para el historiador una importancia indudable. En suma, la imagen producida por la cámara, la que vieron los fotógrafos desde el visor, la imagen tratada y “editada” por los servicios de documentación y la imagen que ven los visitantes del museo no es exactamente la misma, aunque su origen (el disparo fotográfico) sí lo sea.⁸ ¿En qué difiere el sentido, a fin de cuentas? Quizá, se nos repondrá que en bien poco. ¿Qué importan, nos dirá el lector, esas pequeñas diferencias en comparación con la magnitud del crimen? Esta pregunta en realidad nos aproxima a lo que aporta al conocimiento histórico el documento visual, sobre todo en la socialización de la memoria. Los detalles son, desde luego, de desigual valía, pero su consideración resulta fundamental. Piénsese, por ejemplo, qué habría sido de la foto de Chan Kim Srun si nos hubiese llegado tan solo en la forma de una imagen recortada pegada a la biografía donde el bebé hubiese desaparecido de la representación. Sin el negativo o la impresión en papel fiel al formato cuadrado original, la instantánea del rostro despojado de esta mujer nos habría hurtado de una vital información —cierto que en forma indicio— sobre el destino de los niños de los enemigos en la concepción jemer roja y habría privado a la foto de la bipolaridad que hemos detectado en ella, con sus dos focos de atención *involuntaria*.

6 · Si conclusión hubiere

Cerremos el presente itinerario sobre esta pista de vida de la imagen que hemos escogido: una imagen creada para matar (no tenía otro objeto que registrar al que iba a morir, y era, en palabras del también fotógrafo Nic Dunlop (2006, 148), “un juicio por la cámara”) sería esgrimida casi inmediatamente después de caer el régimen que la creó para criminalizar a quienes cometieron las atrocidades y provocar la empatía con los sacrificados. A medida que las estrategias variaban, los encuadres cambiaron, se recortaron para, más tarde, recuperarse sus zonas perdidas, limpiarlas y restituir al mundo de lo visible aquello que, habiendo sido captado por la cámara, resultaba hasta entonces

⁸ Por no añadir a ello, las modulaciones de cada una de sus apariciones o migraciones en museos, libros, exposiciones o internet, con sucesivos recortes, énfasis, ampliaciones.

invisible. Ámbitos del arte, del activismo, de los Derechos Humanos o figurando como reducto humano en pequeños santuarios que convertían las fotos en reliquias, esta identificación de variantes y apropiaciones encarnan una fértil vida de la fotografía que *mutatis mutandis* puede encontrarse en países plagados de desaparecidos.

Todas estas formas conviven o se superponen en la actualidad, pues sus temporalidades no son sucesivas ni tampoco simultáneas, sino de una aparente caprichosa o caótica multidireccionalidad. La imagen (la abstracción icónica) y la fotografía (la materia que le da forma y se inscribe en los espacios) poseen vidas paralelas. De ahí la minuciosa, pero también modesta, tarea del historiador de las imágenes: anotar, marcar, reconocer filiaciones, orden cronológico, canales de difusión y, sobre todo y más complejo todavía, capacidad de involucrar un imaginario colectivo que, por una parte, se iguala y globaliza y por otra adquiere acentos distintos según las regiones y tradiciones culturales. Reconocer los diálogos entre imágenes, entre estas y otros documentos: ese es el trabajo de orfebre incesante y jamás concluso en el que nos encontramos.

7 · Bibliografía

- About, Ilse. "Le service photographique de la préfecture de police". *Fichés? Photographie et identification 1850–1960*. ed. Marguerite de Marcillac. París: Perrin, 2011. 60–65.
- Becker, Elizabeth. *When the War Was Over: Cambodia and the Khmer Rouge Revolution*. New York: Public Affairs, 1986.
- Becker, Elizabeth. *Bophana*. Phnom Penh: Cambodia Daily Press, 2010.
- Dubois, Philippe. *L'acte photographique*, París & Bruselas: Nathan & Labor, 1983.
- Dunlop, Nic. *The Lost Executioner. A Journey to the Heart of the Killing Fields*. Nueva York: Walker Publishing Company, 2006.
- Hirsch, Marianne. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", *The Yale Journal of Criticism* 14–1 (2001): 5–37.
- Locard, Henri. "State Violence in Democratic Kampuchea (1975–1979) and Retribution (1979–2004)", *European Review of History–Revue européenne d'Histoire* 12–1 (2005): 121–143.

- Caujolle, Christian. "Sin título". *Éthique, esthétique, politique. Rencontres internationales de la Photographie d'Arles*. Arles: Actes Sud, 1997. 71-72.
- Mérigard, Dominique. *Témoin S-21: Faceau génocide des Cambodgiens / Confronted with the Genocide of the Cambodians*. Manosque: Le bec en l'air, 2008.
- Riley, Chris y Niven, Douglas. *The Killing Fields*. Santa Fe: Twin Palms, 1996.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *La muerte en los ojos: ¿qué perpetrán las imágenes de perpetrador?* Madrid: Alianza, 2021.
- Sánchez-Biosca, Vicente. "Bophana's Image and Narrative: Tragedy, Accusatory Gaze, and Hidden Treasure". *The Cinema of Rithy Panh. Everything Has a Soul*, eds. Leslie Barnes and Joseph Mai. New Brunswick, Camden, and Newark-New Jersey, and Londres: Rutgers University Press, 2021. 173-187.
- Schaack, Beth Van, Reicherter, Daryn y Chhang, Youk. *Cambodia's hidden scars. Trauma Psychology in the Wake of the Khmer Rouge. An Edited Volume on Cambodia's Mental Health*. Phnom Penh: DC-Cam, 2011.
- Tuol Sleng Genocide Museum. *No Way Out. A Khmer Rouge Institution of Death*. Phnom Penh: Tuol Sleng Genocide Museum, 2023.
- Zelizer, Barbie. *About to Die. How Images Move the Public*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.

Thémata.

Revista de Filosofía

72

segundo semestre
julio • diciembre 2025

ISSN 0212-8365
e-ISSN 2253-900X

Thémata. Revista de Filosofía nace en el año 1983 con la intención de proporcionar a quienes investigan y producen en filosofía un cauce para publicar sus trabajos y fomentar un diálogo abierto sin condicionamientos ideológicos. En sus inicios participaron en el proyecto las Universidades de Murcia, Málaga y Sevilla, pero pronto quedaron como gestores de la revista un grupo de docentes de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla.

Una preocupación constante de sus realizadores ha sido fomentar los planteamientos interdisciplinares. La revista ha estado abierta siempre a colaboradores de todas las latitudes y ha cubierto toda la gama del espectro filosófico, de lo que constituye una buena prueba la extensa nómina de autores que han publicado en sus páginas. En sus páginas pueden encontrarse trabajos de todas las disciplinas filosóficas: Historia de la Filosofía, Metafísica, Gnoseología, Epistemología, Lógica, Ética, Estética, Filosofía Política, Filosofía del Lenguaje, Filosofía de la Mente, Filosofía de la Ciencia, Filosofía de la Historia, Filosofía de la Cultura, etc. También ha querido ser muy flexible a la hora de acoger nuevos proyectos, fomentar discusiones sobre temas controvertidos y abrirse a nuevos valores filosóficos. Por esta razón, los investigadores jóvenes siempre han encontrado bien abiertas las puertas de la revista.

Equipo editorial / Editorial Team

Director honorario

Jacinto Chozo Armenta
jchoza@us.es

Director

Fernando Infante del Rosal
finfante@us.es

Directora Adjunta

María Jesús Godoy Domínguez
godoydom@us.es

Subdirectores

Jesús Navarro Reyes
jnr@us.es

Inmaculada Murcia Serrano
imurcia@us.es

Jesús de Garay Suárez-Llanos
jgaray@us.es

Secretario

Guillermo Ramírez Torres
grtorres@us.es

Secretaria de Redacción

Ma Piedad Retamal Delgado
marretdel@alum.us.es



Facultad de Filosofía. Universidad de Sevilla
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía
Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia
Departamento de Metafísica y Corrientes Actuales de la Filosofía, Ética y Filosofía Política
Camilo José Cela s/n, 41018 Sevilla (España)
e-mail: themata@us.es

Bases de Datos y Repertorios

Bibliográficas internacionales

Emerging Sources Citation Index (Web of Science Group–Clarivate Analytics)
Dialnet (España)
Francis, Philosophie. INIST-CNRS (France)
Philosopher's Index (Bowling Green, OH, USA)
Directory of Open Access Journals (DOAJ)
Repertoire Bibliographique de Philosophie (Louvain, Belgique)
Ulrich's International Periodicals Directory (New York, USA)
DialogJournalNameFinder (Palo Alto, CA, USA)
Periodicals Index Online (Michigan, USA)
Index Copernicus World of Journals
Gale–Cengage Learning–Informe Académico Academic Journal Database
DULCINEA
Google Scholar
Electra
Bulletin signaletique. Philosophie, CNRS (France)

Bibliográficas nacionales

ISOC – Filosofía. CINDOC (España)

De evaluación de la calidad de revistas

CARHUS Plus
ERIH PLUS Philosophy (2016)
REDIB
Latindex
MIAR
CIRC
DICE
FECYT

Política editorial y directrices para autores/as, al final de la revista.



Consejo Editor / Editorial Board

ARGENTINA

Flavia Dezzuto, Universidad Nacional de Córdoba

ALEMANIA

Alberto Ciria, Munich

CANADÁ

Óscar Moro, University of New Found Land

CHILE

Mariano De la Maza, Universidad Católica de Chile

José Santos Herceg, Universidad de Santiago de Chile

COLOMBIA

Martha Cecilia Betancur García, Universidad de Caldas

Víctor Hugo Gómez Yepes, Universidad Pontificia Bolivariana

Gustavo Adolfo Muñoz Marín, Universidad Pontificia Bolivariana

ESPAÑA

Alfonso García Marqués, Universidad de Murcia

Antonio De Diego González, Universidad de Sevilla

Avelina Cecilia Lafuente, Universidad de Sevilla

Carlos Ortiz Landázuri, Universidad de Navarra

Celso Sánchez Capdequí, Universidad Pública de Navarra

Elena Ronzón Fernández, Universidad de Oviedo

Enrique Anruba, Universidad CEU Cardenal Herrera

Federico Basáñez, Universidad de Sevilla

Fernando Wulff, Universidad de Málaga

Fernando M. Pérez Herranz, Universidad de Alicante

Fernando Pérez-Borbujo, Universitat Pompeu Fabra

Francisco Rodríguez Valls, Universidad de Sevilla

Ildefonso Murillo, Universidad Pontificia de Salamanca

Irene Comins Mingol, Universitat Jaume I

Jacinto Rivera de Rosales Chacón, UNED

Joan B. Llinares, Universitat de València

Jorge Ayala, Universidad de Zaragoza

José Manuel Chillón Lorenzo, Universidad de Valladolid

Juan García González, Universidad de Málaga

Juan José Padial Benticuaga, Universidad de Málaga

Luis Miguel Arroyo Arrayás, Universidad de Huelva

M^a Luz Pintos Peñaranda, Universidad de Santiago de Compostela

Marcelo López Cambroner, Instituto de Filosofía Edith Stein

María del Carmen Paredes, Universidad de Salamanca

Octavi Piulats Riu, Universitat de Barcelona

Óscar Barroso Fernández, Universidad de Granada

Pedro Jesús Teruel, Universitat de València

Ramón Román Alcalá, Universidad de Córdoba

Ricardo Parellada, Universidad Complutense de Madrid

Sonia París Albert, Universitat Jaume I

Tomás Domingo Moratalla, UNED

ESTADOS UNIDOS

Witold Wolny, University of Virginia)

Thao Theresa Phuong Phan, University of Maryland

REINO UNIDO

Beatriz Caballero Rodríguez, University of Strathclyde

ITALIA

Luigi Bonanate, Università di Torino

MÉXICO

Rafael De Gasperín, Instituto Tecnológico de Monterrey

Julio Quesada, Universidad Veracruzana

Adriana Rodríguez Barraza, Universidad Veracruzana

PERÚ

Ananí Gutiérrez Aguilar, Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa y Universidad Católica de Santa María

Nicanor Wong Ortiz, Universidad San Ignacio de Loyola

PORTUGAL

Yolanda Espiña, Universidade Católica Portuguesa

TURQUÍA

Mehmet Özkan, SETA Foundation for Political, Economic and Social Research

Comité Científico Asesor / Advisory Board

ARGENTINA

Graciela Maturo, Universidad de Buenos Aires
- CONICET

Jaime Peire, Universidad Nacional de Tres de
Febrero- CONICET

ALEMANIA

Tomás Gil, Freie Universität Berlin

Fernando Inciarte, † Westfälische Wilhelms-
Universität

Otto Saame, † Universität Mainz

BULGARIA

Lazar Koprinarov, South-West University
'Neofit Rilski'

CHILE

Carla Corduá, Universidad de Chile

Roberto Torreti, Universidad de Chile

COLOMBIA

Carlos Másmela, Universidad de Antioquía

Fernando Zalamea, Universidad Nacional de
Colombia

ESPAÑA

Agustín González Gallego, Universitat de
Barcelona

Alejandro Llano, Universidad de Navarra

Andrés Ortiz-Osés, Universidad de Deusto

Ángel D'ors, † Universidad Complutense de
Madrid

Antonio Hermosa Andújar, Universidad de
Sevilla

Carlos Beorlegui Rodríguez, Universidad de
Deusto

Concha Roldán Panadero, Instituto de
Filosofía, CCHS-CSIC

Daniel Innerarity Grau, Ikerbasque, Basque
Foundation for Science

Francisco Soler, Universidad de Sevilla

Ignacio Falgueras, Universidad de Málaga

Javier San Martín, UNED

Jesús Arellano Catalán, † Universidad de
Sevilla

Joaquín Lomba Fuentes, Universidad de
Zaragoza

Jorge Vicente Arregui, † Universidad de Málaga

José María Prieto Soler, † Universidad de Sevilla

José Rubio, Universidad de Málaga

Juan Antonio Estrada Díaz, Universidad de
Granada

Juan Arana Cañedo-Argüelles, Universidad de
Sevilla

Luis Girón, Universidad Complutense de
Madrid

Manuel Fontán Del Junco, Fundación March

Manuel Jiménez Redondo, Universitat de
València

Marcelino Rodríguez Donís, Universidad de
Sevilla

Miguel García-Baró López, Universidad
Pontificia Comillas

Modesto Berciano, Universidad de Oviedo

Pascual Martínez-Freire, Universidad de
Málaga

Rafael Alvira, Universidad de Navarra

Teresa Bejarano Fernández, Universidad de
Sevilla

Vicente San Félix Vidarte, Universitat de
València

ESTADOS UNIDOS

Lawrence Cahoone, University of Boston

FRANCIA

Nicolás Grimaldi, Université Paris IV-Sorbonne

PARAGUAY

Mario Ramos Reyes, Universidad Católica de
Asunción

REINO UNIDO

Alexander Broadie, University of Glasgow

ISRAEL

Marcelo Dascal, † Tel Aviv University

ITALIA

Massimo Campanini, Università di Napoli
l'Orientale

Maurizio Pagano, Università degli Studi del
Piemonte Orientale. Amedeo Avogadro

JAPÓN

Juan Masiá, Sophia University, Tokio

MÉXICO

Jaime Méndez Jiménez, Universidad
Veracruzana

Ana Laura Santamaría, Instituto Tecnológico
de Monterrey

Héctor Zagal, Universidad Panamericana

VENEZUELA

Seny Hernández Ledezma, Universidad Central
de Venezuela

MONOGRÁFICO_CONFLUENCIAS ESTÉTICAS ENTRE COTIDIANIDAD Y NATURALEZA.

Coordinadora: Rosa Fernández Gómez

- 10 ***Confluencias estéticas entre cotidianidad y naturaleza. Presentación***
Rosa Fernández Gómez
- 17 ***Aesthetic Confluences between Everyday Life and Nature. Introduction***
Rosa Fernández Gómez
- 24 ***"Wild Things". Perspectivas estéticas acerca de lo salvaje. Arto Haapala***
Traducción de Laura Maillo Palma
- 45 ***Belleza sostenible: pensar el diseño del paisaje desde la estética del cuidado***
Matilde Carrasco Barranco
- 68 ***Respecting the Hexagon: Honeycomb Ornament and Attentive Practices in Bee-Art***
Lenka Lee
- 94 ***Turistas de lo cotidiano: la pertenencia estética y la desconexión con el entorno***
Alejandro Jiménez Delgado
- 115 ***Explorando otras vías para habitar la Tierra: el confucianismo y la emoción estética***
Gloria Luque Moya
- 136 ***Construyendo la estética ambiental japonesa***
María del Carmen Molina Barea

- 162 ***De lo sublime excepcional a lo sublime común: una revisión crítica de la estética ambiental***
Alicia Macías Recio
- 187 ***Todos los días bailamos. Una exploración somaestética de los movimientos cotidianos***
Laura Maillo Palma
- 210 ***Estética ambiental y estética ecológica: del compromiso al entrelazamiento***
Albert Moya Ruiz
- 233 ***Lo cotidiano y lo excepcional: la dimensión estética en dos controversias medioambientales en Uruguay***
Marcos Rostan Davyt; Nahuel Roel Aspeé

ESTUDIOS_ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- 260 ***Las pasiones de El corazón de las tinieblas; estoicismo antiguo, imperialismo europeo y katabasis viciosa en África***
Francisco Miguel Ortiz Delgado
- 284 ***La figura del flâneur: una mirada histórica-crítica desde Jean-Jacques Rousseau hasta Dorde Cuvardic***
David Martínez Martínez
- 305 ***La noción de profundidad en Ortega y Gasset***
Nolo Ruiz
- 327 ***El Sujeto “Mujer” en la transformación del pensamiento de liberación. Un acercamiento desde la filosofía de la liberación***
Jennifer Aceituno Jiménez
- 354 ***La transformación pragmática de los fines de los estudios académicos***
Francisco Rodríguez Valls
- 372 ***Secretos del rostro, enigmas de la mirada. Las vidas de una imagen de perpetrador***
Vicente Sánchez-Biosca

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

- 396 **Peterson, Jordan B. *We Who Wrestle with God: Perceptions of the Divine***
Eugénio Lopes
- 402 **Xun, Jianwei. *Hipnocracia: Trump, Musk y la nueva arquitectura de la realidad***
Francisco Sereño
- 408 **Godoy Domínguez, María Jesús; Infante del Rosal, Fernando (eds.). *Estéticas perdidas: Un encuentro con las sensibilidades olvidadas***
Mikel Martínez Ciriero
- 412 **Piñeiro Moral, Ricardo; Cascales Torner, Raquel (coords.). *Cuidado con la estética. Reflexiones entre el arte y la vida***
Marta Zamora Troncoso
- 416 Política editorial.
- 419 Directrices para autores/as.