

CANCIONES DE LOS KHMER ROJOS

JOHN MARSTON
El Colegio de México

IMPLÍCITA EN CUALQUIER intento por entender los excesos del periodo de la Kampuchea Democrática (KD), que transcurrió de 1975 a 1979, debe estar la intención de comprender el discurso público en relación con las particularmente violentas formas de dominación que se dieron. Una forma de texto público, que simbólicamente enlaza la organización del Estado central con el pueblo, fueron las canciones políticas. La mayoría de los estudiosos del periodo se han enfocado en la historia política de la KD, su brutal ejercicio del poder, cómo varió a lo largo del tiempo y el espacio, y las medidas por medio de las cuales la KD trató de redefinir las relaciones económicas y sociales. La comprensión de esto último debe preceder a cualquier interpretación de las canciones; pero las canciones en sí, creo yo, pueden también ayudar a dar luz a los procesos políticos y económicos al ser éstos puestos en práctica y mostrarlos entrelazados con la inscripción pública del significado. De ninguna manera este artículo intenta aislar el análisis literario de estas canciones de un análisis de los asuntos de poder que se encuentran detrás de ellas —un asunto dudoso en cualquier caso. Algunas de las canciones sí tienen cierto interés como una declaración ideológica en el más estricto sentido de la palabra —como una filosofía

La investigación para este trabajo fue financiada en parte por una beca del Programa de Estudios sobre Indochina del Joint Committee for Southeast Asia (Comité Mixto para el Sureste Asiático) de la Social Science Research Council (Consejo para la Investigación en Ciencias Sociales) y el American Council of Learned Societies (Consejo Americano de Sociedades Científicas), con fondos del National Endowment for the Humanities (Fondo Nacional para las Humanidades), la Fundación Ford, y la Fundación Henry Luce. Mi agradecimiento a las muchas personas que me han dado sus comentarios sobre este trabajo, y en particular, a Judy Ledgerwood y a Sam-Ang Sam, y muy especialmente a Henri Locard, quien me regaló una copia del libro de canciones de 1975. También de manera particular a los camboyanos que aportaron sus ideas en las entrevistas.

política explícita. En este caso, mi interés primordial es utilizar la canción como una ocasión para observar el papel que la ideología tuvo durante el periodo de la KD en un más amplio sentido de la palabra —aquel que consiste en un sistema simbólico negociado en su relación con el poder. En el siguiente ensayo, esbozaré algo de lo que se conoce acerca de las canciones de los khmer rojos como una forma de contextualizar tres canciones que he traducido aquí. Inevitablemente, este ensayo también versa acerca de lo que significa poner nuestra atención en el arte originado en el marco de un régimen represor.

El contexto social de las canciones de la KD

La evidencia documental escrita que existe acerca de la Kampuchea Democrática (1975-1979) se encuentra dentro de un número limitado de categorías: confesiones forzadas, documentos internos de los altos mandos y cuadernos de notas en los que los cuadros copiaron en folletos la información de las lecciones de las clases. La KD limitó conscientemente la producción de materiales impresos, por lo que existen muy pocos disponibles: el texto de un discurso de Pol Pot, dos libros de texto de primaria, un periódico destinado a los cuadros, y una revista, quizás impresa en Francia.¹ Entre este material impreso están tres folletos llamados *Canciones de la revolución* (*Camrián Pativatt*). Las copias de dos de estos folletos, el volumen 2 y el 3, en microfilm en la Echols Collection de la Cornell University, son de formato similar e indican que fueron distribuidos en Francia. No queda claro si los folletos reprodujeron el formato de los producidos en Camboya o fueron diseñados originalmente para ser usados en Francia, pero en ellos indudablemente se encontraban canciones usadas en el primero por los cuadros, probablemente aquellas tocadas en programas de radio. No queda claro con exactitud cuándo fueron

¹ En la portada (en khmer), el volumen 2 está identificado como distribuido por el comité del Frente Nacional Unido de Kampuchea (FUNK por sus siglas en francés) de Francia. El volumen 3 se identifica (en khmer en la portada y en francés en la contraportada) como distribuido por un "Comité de Patriotas de la Kampuchea Democrática en Francia".

publicados los folletos, excepto que éstos incluyen canciones escritas después de la revolución de 1975. Otro libro titulado *Canciones de la revolución*, que puede ser simplemente el volumen 1 en relación con los otros dos libros, se encontró en los archivos del Museo del Crimen Genocida en Phnom Penh. Está mucho más claramente rotulado —como una de las 2 000 copias impresas el 2 de septiembre de 1975. En la portada se lee “Las letras de las canciones están tomadas de la radio del Frente Nacional Unido de Kampuchea. Publicado por el Comité para la Cultura y el Servicio Social de la Zona Oriental”.

Además de estas versiones impresas de las canciones de los khmer rojos, me he topado con tres diferentes casetes de dichas canciones que circulan entre algunos refugiados camboyanos en Estados Unidos, quienes los copian y guardan como una curiosidad. Las circunstancias en las que las cintas fueron grabadas, quizás más que en el caso de los folletos, no son claras. Debido a la pobre calidad del sonido y algunas interrupciones irregulares en las grabaciones, dan la impresión de provenir de programas de radio.

El régimen de la Kampuchea Democrática inició con la evacuación masiva de la gente citadina al campo, y a lo largo de ese periodo una división social completamente rígida se mantuvo entre los evacuados —llamados “gente nueva”— y la “gente vieja”, también llamada “gente de base”, que ya se encontraba en el campo. La población se dividió en cooperativas hechas con equipos de trabajo y grupos de trabajo más grandes que fueron organizados según sexo, edad y estado civil, a las que algunas veces se les conocía como categorías de “fuerzas” (*kamlang*). El Estado hacía un esfuerzo explícito por controlar una gama de diferentes tipos de discurso, y el uso de la escritura estaba severamente restringido en todo el país. Relatos del periodo, y mis propias entrevistas, indican que la población en general tuvo poco o nulo acceso a materiales impresos —y no tuvo ninguna oportunidad de ver los folletos de los cuales fueron sacadas las canciones motivo de este análisis.² Fue pro-

² El hecho de que 2 000 copias del folleto de canciones fuera impreso en la zona este en 1975 pudo haber significado que ésta tenía más campañas activas para enseñar las canciones y organizar los recitales en los pueblos, sin embargo, es probable que sólo los cuadros tuvieran copias de los folletos.

bablemente al ser usadas en programas de radio que estas canciones tuvieron su mayor impacto en la mayor parte de la población, que vivía en cooperativas agrícolas. De nuevo, la mayoría de la gente no tenía un aparato de radio propio; los cuadros de las villas, sin embargo, sí lo tenían, y convirtieron los programas en una parte de la vida pública. Muchos camboyanos mencionan que mientras ellos trabajaban escuchaban programas de canciones y noticias por medio de altavoces. Haing Ngor (1987, pp. 206-207) escribe:

Ya avanzada la mañana, cuando ya no había sombra en el fondo del canal, ellos encendían el sistema de altavoces en la cocina común. La música llegaba a nosotros débil pero claramente a través de los campos. Comenzaba con el himno nacional [...] Después del himno nacional venía una canción llamada "Hurra por el bravo, fuerte y maravilloso grupo de soldados revolucionarios". Después de esto seguía "Nueva seguridad para el pequeño pueblo a la luz de la gloriosa revolución", y luego "Nuestros espléndidos camaradas combatientes se empeñan en el estudio de la forma de vida revolucionaria." Yo las conocía todas, y las odiaba. Eran todas tan anticamboyanas. Yo imaginaba un altavoz en el fondo del canal, blandía el azadón y lo destrozaba. Y entonces me di cuenta de que estaba blandiendo el azadón al ritmo de la música. No había manera de evitarlo. No cuando yo conocía cada frase, cada sonido.

En algunos lugares los sistemas de altavoces eran traídos regularmente a los sitios donde estaban trabajando equipos móviles de hombres y mujeres jóvenes y solteros. En otros pueblos no había programas mientras la gente trabajaba —quizá la disponibilidad de electricidad y de sistemas de altavoces era un problema— pero la gente escuchaba programas transmitidos por radio de canciones durante algunas de sus reuniones políticas regulares. Un hombre dijo que él asociaba las canciones de los khmer rojos con lo que escucharía cuando un cuadro con un radio pasara al lado en su bicicleta, o lo que escucharía al caminar cerca de la casa de un cuadro con un radio.

Menos frecuentemente, las canciones de los khmer rojos se escuchaban cuando los aldeanos veían espectáculos políticamente orientados puestos en escena por grupos artísticos, que viajaban a las diferentes cooperativas, y que algunas veces estaban relacionados con días de asueto del Estado u ocasiones especiales. Someth May (1986, pp. 177) escribe con ironía:

Para celebrar la terminación de la presa, un grupo artístico vino a entretenernos. Ellos cantaron canciones acerca de nuestro amor por el Angkar [la organización revolucionaria] —era tan profunda como el mar, no tenía límite. Éramos dueños de nuestro trabajo. No había más explotación. Podíamos hacer lo que quisiéramos. Los canales eran las venas del Angkar. Ya no dependíamos más de la lluvia. Podíamos producir todo el arroz que quisiéramos.

Estos grupos artísticos, de cerca de 30 miembros, estaban formados por cantantes, músicos y bailarines. Un músico que había sido parte de uno de ellos, entrevistado en Estados Unidos, dijo de su grupo que éste circulaba por las regiones (*tâmbân*) tres y cinco de Camboya noroccidental, que generalmente viajaba en camión a algún lugar y regresaba el mismo día, llevando su propio generador. El grupo hacía tanto música como teatro (existía por lo menos otro grupo artístico en el noroeste de Camboya, en *tâmbân* cuatro). Las funciones se llevaban a cabo principalmente en la temporada de sequía, y podían tener lugar cinco o seis veces al mes. El músico decía que, al igual que otros miembros de grupos artísticos, él trabajaba en proyectos para la construcción de diques cuando no estaba actuando o enseñando música a los niños. Los músicos aprendían su repertorio escuchando y copiando programas musicales de la radiodifusora de Phnom Penh. Decía que las piezas de teatro que se montaban se escribían en la localidad, pero eran revisadas por las autoridades centrales. Esta compañía se disolvió en 1978, cuando los cuadros del suroeste llegaron a “limpiar” el noroeste. En esa época, comenta, se le daba trabajo regular, primero acarreado madera y después cortando verduras.

Este músico nos dijo que uno de los objetivos de estas representaciones artísticas era “eliminar al enemigo que está adentro”. Decía que los miembros del auditorio eran observados mientras miraban las actuaciones, y si evidenciaban por sus expresiones faciales que no estaban de acuerdo con la revolución, peligrosaban. Después de las actuaciones, cuando los propios artistas eran juzgados por los líderes de la compañía acerca de qué tan bien habían actuado, la crítica se expresaba en términos del “éxito obtenido en la lucha por el partido”.

Otros camboyanos en Estados Unidos describen las danzas actuadas como deliberadamente rígidas, empleaban posiciones angulares del cuerpo, y enfatizaban los movimientos del trabajo. En *The Murderous Revolution* (Martin-Fox, 1985, pp. 134-135) se incluye un elaborado dibujo de Bunheang Ung de una actuación: la gente de la aldea está sentada en el suelo en hileras frente a una plataforma provisional, decorada con banderas con leyendas revolucionarias. En la plataforma, detrás de un micrófono, están dos hileras de actores. La hilera de atrás es de hombres, y cada uno de ellos sostiene una hoz elevada a un ángulo con el brazo en alto. En medio de la primera hilera frente al público está un hombre sosteniendo una bandera. A cada lado de él hay hombres con rifles, y junto a éstos, flanqueándolos, están cuatro mujeres con martillos. Podríamos decir que el evento, como Ung lo describe, es una combinación de símbolos militares y de trabajo —así como del comunismo internacional—, y fue escenificado de manera que enfatizaba la acción masiva del grupo más que el comportamiento individual.

Cotidianamente, a los niños pequeños se les enseñaban canciones políticas como parte de la rudimentaria instrucción que recibían. No se esperaba necesariamente que los adultos cantaran las canciones por iniciativa propia. Algunos camboyanos mencionan que existían grupos artísticos informales en los pueblos en los que los adultos podían participar si ellos querían —hacerlo sería una manera de demostrar a las autoridades su fervor revolucionario.

Parte del peso específico de dichas canciones tenía que ver con el notable hecho de que durante este periodo todas las canciones anteriores a 1975 fueron prohibidas.³ La prohibición incluía el canto en privado de las canciones así como su actuación en público. Por lo menos un hombre entrevistado dijo que las grabaciones de la música de antes de 1975 se tocaban en su pueblo a manera de examen. Se esperaba que la gen-

³ Una de las restricciones en el comportamiento de los monjes budistas en Camboya es que se les prohíbe cantar. Aunque sería peligroso referirnos mucho al paralelismo de este hecho, creo que vale la pena señalarlo para mostrar que en una sociedad tradicional la diferencia entre a quién se le permite cantar y a quién no, funciona como una delimitación social.

te reaccionara negativamente, y de no hacerlo así, era criticada. (Las reglas, por supuesto, adoptaban una definición social a partir de las circunstancias en las cuales eran rotas: una mujer joven recordó cómo ella y sus compañeros de trabajo, en un bote de pesca en Tonle Sap, lejos de las autoridades, podían cantar canciones de antes de 1975.) Sólo un número limitado de canciones revolucionarias se presentaban al año, quizás menos de 30.

Las canciones de los khmer rojos comenzaron siendo transmitidas desde las zonas liberadas a principios de los años setenta. Una pareja con la que hablé conceptualiza tres etapas de las canciones. Las primeras canciones, del periodo anterior a 1975, eran canciones sentimentales acerca de las naves que durante la guerra atacaron el imperialismo estadounidense. Mencionaron como un ejemplo de esto una canción acerca de campesinos que trabajaban en un campo alrededor del cráter de una bomba. Durante la mayor parte del periodo de la Kampuchea democrática —decían— las canciones se referían a tópicos como la descripción de la naturaleza en la campiña. Cerca de 1979, se dio un cambio de las canciones sentimentales a las canciones en contra de los vietnamitas.

La traducción de Kiernan (1985, p. 338) de una canción de 1972 cantada por las guerrillas de la zona suroccidental quizás podría servir como un ejemplo de la primera categoría. La canción, escribe Kiernan, “se cantaba en dos partes, con los hombres de un lado y las mujeres en el otro”.

Amigos que viajan por bosques montanos,
 las hojas son muy largas,
 hojas *khleng* y hojas *theng*,
 en el lugar que descansan los amigos.
 En el lugar que descansan los amigos.
 Tus ropas están rasgadas porque dormiste en el suelo.
 Tus ropas están rasgadas porque dormiste en el suelo.
 No hay nadie que las zurza por ti.
 Tú las zurces con tus propias manos.
 Tú las zurces con tus propias manos.
 Tú dependes de tus abuelos
 pero ellos están muy lejos.
 Tú dependes de tu madre
 pero tu madre está en casa.

Tu dependes de tu hermana mayor
 pero ella se ha casado con un soldado [Lon Nol]
 Tú dependes de tu hermana mayor
 pero ella se ha casado con un [Lon Nol] soldado.
 Tú dependes de la gente rica
 pero la gente rica oprime a la gente pobre.

Los periodistas chinos que visitaban las zonas liberadas en Kampong Cham a finales de 1974 o principios de 1975, poco antes de la caída del país, citan una canción que ya tiene algunas de las características de la categoría media. “En una tarde de función vimos plasmados en el escenario la construcción de los trabajos de irrigación y el gran impulso productivo. Un grupo de campesinos bailaba y cantaba.”

Nosotros no dependemos más del cielo para cultivar,
 sino de la fuerza colectiva.
 Y sea la estación seca o la de lluvias,
 ¡el arroz crece fragante durante todo el año!

Cavamos y usamos el azadón,
 para quitar piedras y arbustos.
 El yermo de ayer
 ¡hoy da lugar a fértiles campos!

Con varas en la espalda y canastas,
 luchamos realmente contra la naturaleza;
 vencemos al obstinado enemigo imperialista norteamericano
 y a sus aduladores,
 para ganar una buena cosecha y una mejor vida.

El arroz está maduro en los campos;
 se agita elegantemente en la brisa.
 El Sol de la revolución ilumina la Tierra,
 derramando sus rayos dorados y felices por todos lados.

(Foreing Languages Press, 1975)

Las canciones a las que he tenido acceso a partir de folletos y casetes, aunque van más allá de la descripción de la campaña, podrían probablemente ubicarse en la categoría intermedia. Otros camboyanos con los que hablé, al referirse a las canciones de los khmer rojos, decían en términos generales que éstas se referían al trabajo, o acerca de *bânka bânkaoet*

phâl (“organizando buenos resultados/incrementando la producción”). Casi invariablemente, los camboyanos con los que hablé comparaban las canciones de los khmer rojos con las canciones de amor que no se permitían más. Una manera de enunciar esto era señalar que no existía *bâng-aun* en las canciones (términos de dirección —literalmente “hermano mayor-hermana menor”— usado entre amantes, que también implica una interdependencia jerárquicamente marcada). Por lo menos algunas de las canciones de los folletos parecen ser reconocidas por los camboyanos que viven en Estados Unidos como canciones que recuerdan del periodo. Cuatro de las canciones —incluyendo la que he traducido: “En una mano sosteniendo una pistola, en la otra un azadón, defendiendo y construyendo la madre patria”—, están grabadas en el casete.

Una pieza de la cinta sobresale por ser muy diferente de las otras. Es un estilo tradicional de canción nacionalista en la que un solista canta acompañado de un instrumento parecido a un banjo llamado *chapey*. En este caso se narra la liberación de Phnom Penh. He identificado al intérprete como un reconocido cantante ciego que, de acuerdo con mi informante, canta desde los años cincuenta, y ha cantado, en su turno, en pro de Sihanouk, Lon Nol, el KD, y el gobierno PKR, que estaba en el poder cuando se realizó la entrevista.

Todos los demás cantantes de los programas eran anónimos para la población en general, y el resto de las canciones en los casetes se parecen unas a otras en formato y estilo. Muchas se cantan en coro, algunas veces distinguiendo las partes de los hombres de las de las mujeres. En otras, se alternan en el canto un hombre y una mujer, y en general al final de la canción, cantan al unísono. Hasta donde yo sé, las líneas cantadas por la mujer y las cantadas por el hombre son intercambiables y, a diferencia de los duetos camboyanos tradicionales *chlâng chlaeoy*, no sugieren un papel particular para la mujer y otro para el hombre. En la entrevista, el músico de la zona noroeste dijo que durante las actuaciones de los grupos artísticos, las canciones siempre eran interpretadas al unísono por un grupo de cantantes, aunque en el teatro lo hacían los solistas. Chandler (en Kiernan y Boua, 1982, p. 326), basado en su entrevista con Peang Sophi, también subraya que las canciones eran inter-

pretadas al unísono, y esto se veía como una representación de una posición ideológica a favor de la colectividad.

Los duetos del casete son acompañados por *tro* y *kheum*. Las canciones corales parecen ser acompañadas generalmente por un órgano, a veces también por alguna instrumentación nacionalista. El tono de las canciones es alegre, con un ritmo fuerte y rápido. Musicalmente hablando no son complicadas, y las letras son quizás más simples y directas de lo que sugiere mi traducción.⁴

Las canciones de los folletos corresponden en tono y son similares a las canciones que, aunque incluidas en el casete, no lo están en los folletos, así como a las canciones nacionalistas camboyanas que los refugiados han recordado de memoria, incluyendo las seis canciones recopiladas por Peang Sophi, que Chandler ha traducido (Kiernan y Boua, 1985, pp. 326-329). Todas estas canciones usan imágenes y vocabulario que generalmente es más conocido como característico de la retórica del periodo. Conocemos poco acerca de las circunstancias bajo las cuales fueron escritas ni tampoco cuándo fueron hechos los programas. Tanto en los folletos como en el casete, se trata de composiciones anónimas.

Interpretando las canciones de los khmer rojos

Encontrar un tono apropiado para analizar las canciones de los khmer rojos, no es fácil, y sí lo es, en cambio, asumir una postura crítica en relación con el khmer rojo. Por lo tanto, espero poder evitar usar las canciones, de manera simplista, para condenar la crueldad del khmer rojo; así mismo, tampoco deseo justificar o subestimar dicha crueldad. Me atraen estas canciones por la ironía de su contenido en relación con la brutalidad del régimen, y por el enigma de cómo puede existir una estética de cualquier tipo en relación con la guerra y la violencia social.

⁴ Mientras que en el folleto de 1975, publicado en la zona este, se hace una distinción entre diferentes géneros musicales, *brâpeni*, *ayay*, *mohori* y *yike*, estos géneros tradicionales no son evidentes en las grabaciones a las que he tenido acceso, si los términos están siendo usados con sus significados tradicionales.

Ricouer (1979) dice que “entender un texto no es replicar al autor”, esto es, que mientras la intención del autor puede o no interesarnos, lo que nos preocupa en última instancia es el mundo evocado por el texto y su conjunto de referencias. Así, hasta cierto punto el asunto que se presenta frente a nosotros *es* tratar de imaginar el significado que las canciones tenían para sus autores originales; pero el mundo evocado por las canciones es también lo que podemos imaginar acerca del significado social original de las canciones en práctica —tanto para los dominados como para los dominadores— y el drama de un texto, como cualquier texto, adquiere niveles de ironía al usarlo en relación con los campos del poder. Esto es, examinar las canciones y las maneras en las que eran usadas implica encontrar incongruencias, como las que se pueden dar en cualquier texto en relación con su uso social. Estamos buscando ironía, pero más allá de la ironía en sí misma, buscamos explorarla por las maneras en las que su crítica implícita sugiere actitudes al tiempo que moldean las relaciones sociales.

Las canciones, como cualquier canción, tenían un significado más allá de la aseveración explícita de las letras, en la forma en la que funcionaban para definir espacio y tiempo, así como las relaciones sociales a través de este tiempo y espacio. El argumento podría ser que lo más importante acerca de las canciones era que el cuadro de la aldea poseía el radio y por lo tanto podía determinar las circunstancias bajo las cuales éstas se escuchaban. Así, las canciones de los khmer rojos influyeron en la posición de los cuadros al mismo tiempo que en sí mismas definen y reafirman la posición de los cuadros. Desde cierta perspectiva, el hecho de que algunas canciones estuvieran prohibidas y otras permitidas tuvo menos que ver con la ideología que con propiciar una ocasión para que los cuadros ejercieran su poder al hacer esta distinción. De manera similar, las canciones definían ocasiones —ya sea de reuniones o simplemente de trabajo: lo que era importante no era la canción en sí misma sino la ocasión creada al usar la canción. La autoría textual final de las canciones como fueron usadas en la *radio* enfatizan el interés por el control último de la organización central del partido.

La historia de los músicos acerca de cómo las reacciones de los miembros del público fueron observadas para valorar su actitud frente a la revolución, o la historia similar acerca de cómo las canciones de antes de 1975 se tocaban para determinar la lealtad, ilustran la preocupación de los khmer rojos por encontrar la evidencia de la pureza intrínseca, y el grado en el cual para ellos el arte podía ser un tipo de prueba a tornasol. (Alguien que prueba la pureza de otros está ejerciendo su poder al mismo tiempo que legitima su propia pureza.) Las canciones revolucionarias fueron construidas como vinculadas con un reino del discurso que era puro en una forma en la que las canciones no revolucionarias no lo eran. (Y al respecto es interesante que en las mentes de la mayoría de los camboyanos con los que hablé, las canciones de los khmer rojos fueron concebidas en oposición a las canciones prohibidas que se refirieron a las relaciones entre hombres y mujeres.) Aparentemente, hasta los grupos artísticos cedieron ante el impulso de purificación cuando en 1978 llegaron los cuadros procedentes del suroeste a limpiar el noroeste.

La manera en la que las canciones, en las que no se distingue entre las líneas cantadas por hombres y las cantadas por mujeres, se actuaban, con grupos de mujeres que alternaban con grupos de hombres, puede indicar una conceptualización diferente de los roles sexuales que existían antes —de alguna manera a lo largo del trayecto del cambio descrito por Barlow que tiene lugar en China—, donde en lugar de hacer el énfasis en mujeres y hombres que interactúan entre ellos, como individuos, tenemos la imagen de una clase —la mujer— que interactúa con otra clase —el hombre.

Las letras de las canciones tienen una gran resonancia si se analizan en relación con las diferentes categorías de gente a cuyas acciones se referían. Me gustaría tener presentes tres de aquellas categorías de gente —la gente que las compone, los cuadros cuya posición era por lo menos en algún grado apoyada por ellas, y la población en general.

Tres canciones

“En una mano sosteniendo una pistola, en la otra un azadón, defendiendo y construyendo la madre patria”, escrita en la voz de las tropas de liberación, desarrolla el paralelismo entre la misión de defender el país y la de construirlo por medio del trabajo agrícola.⁵ En la primera mitad del poema los soldados celebran el trabajo y la actitud del soldado, más tarde, la canción cambia a una celebración de las rutinas del trabajo en el campo, y termina con una nota de resolución.

El uso que durante el periodo de la DK se hizo del vocabulario militar para referirse a actividades no militares constantemente ha sido señalado, de manera más notable por Ponchaud (1978), y podemos ver en el paralelismo de la canción el desarrollo del mismo marco conceptual. Es claro que la actitud de los soldados frente a luchar por la nación —un olvido heroico hacia su carne y su sangre— se presenta como la más apropiada a tomar también en lo que se refiere al desempeño del trabajo agrícola.

Las palabras “defender” y “construir” son frecuentes en los documentos generados por los khmer rojos y en su retórica, como ha sido informado por los camboyanos que recuerdan el periodo. Chandler (1976) señala que la frase “defendiendo y contruyendo la nación” es usada en cuatro ocasiones diferentes en la constitución de la Kampuchea Democrática. La manera en la que estas dos ideas, construir y defender, son desarrolladas en paralelo en la canción señala el grado en el cual estaban relacionadas conceptualmente. Este par de palabras, en parte, enlazan el pasado con el presente. El recuerdo de la guerra de liberación como tarea inminente. Para la gente que lo hizo, el acto de escribir la canción quizás pudo haber sido concebido por sí mismo como un acto de construcción, de cumplimiento del deber en servicio a la patria; de una labor que era al mismo tiempo “defensora” —una enérgica aserción de una postura.

⁵ Según Penny Edwards (comunicación personal) la imagen central de esta canción, “en una mano sosteniendo una pistola y en la otra un azadón”, está tomada directamente de una canción revolucionaria china.

Para aquellos cuadros que lucharon en la revolución, el escuchar la canción podría significar el establecimiento de una relación consciente entre lo que hicieron durante la guerra y lo que estaban haciendo ahora. Su posición actual era dignificada por el esfuerzo que habían hecho durante la guerra, al mismo tiempo que la autoridad que tenían ahora en el manejo de la labor, también servía para legitimar el papel que habían desempeñado en ésta. Hasta para los cuadros que no habían sido soldados, la canción dignificaba su trabajo como administradores, y apoyaba una postura emprendedora en el desempeño de dicho trabajo.

Mediante dicha canción se buscaba que la población en general identificara la campaña de trabajo, que era su experiencia más inmediata, con una campaña militar en la cual es posible que no hayan participado originalmente. Ellos podrían haberse identificado con el entusiasmo del trabajo o el esfuerzo militar exaltado por la canción; algunas personas por lo menos en ciertas ocasiones probablemente lo hicieron, y otras debieron haber experimentado sentimientos encontrados que incluían un grado de entusiasmo por el esfuerzo de los grupos. Entonces, en algunas ocasiones, particularmente entre la “gente nueva”, el entusiasmo representado en la canción pudo haber sido, no como una fuerza de la que ellos eran parte, sino como una fuerza dirigida contra ellos, hasta el punto de que el país estaba siendo “construido”, pero a sus expensas. Y un mensaje implícito en la celebración de aquellos que “defendían la madre patria” es que el país —o los cuadros que tocaban la canción en los pueblos— también tenía el poder de defenderse a sí mismo de la gente que escuchaba la canción.

La segunda canción, “La campiña de la nueva Kampuchea a la luz de la brillante revolución” es una oda a la campiña y a la vida del trabajador agrícola. En la parte media de la canción hay una descripción, hecha con amoroso detalle, del paisaje rural —arroz creciendo en diferentes etapas de cultivo, trabajos de irrigación, plantas de varios tipos. La campiña se describe como un lugar de abundancia y armonía. Al inicio de la canción se nos dice que es la revolución la que trajo dichas abundancia y armonía, donde antes sólo había “dolor”. Al final de la canción, de manera similar, se celebra la transforma-

ción y se expresa la resolución de “luchar cada vez más para incrementar la prosperidad”.

De nuevo se trata de una canción sobre el trabajo, y la gente que canta la canción, así como los compositores de ésta, pudieron haberse identificado con las líneas acerca de “hermanos y hermanas trabajando armoniosamente en equipos solidarios, trabajando y cantando de manera maravillosa”. La campaña descrita en la canción —pura, balanceada, “apropiada y amorosa”— se describe como si se tratara de una obra de arte, como la misma canción que se ha compuesto.

La canción, por supuesto, dignificaba el empeño que los cuadros ponían en el trabajo hecho en las localidades, así como la naturaleza cooperativa de aquel esfuerzo laboral. Más allá de que los cuadros pudieran tomar la canción seriamente, era una meta trabajar para ellos, así como para una visión idealizada de lo que estaba llevándose a cabo. Era, por así decirlo, la versión “oficial” de lo que estaba sucediendo, y no importaba lo irreal que fuera, era ésta la que se necesitaba para justificar las posturas de aquéllos que detentaban el poder. Para nosotros, por supuesto, observada desde la perspectiva de la penuria sufrida durante el periodo, esta canción adquiere una ironía feroz, la cual también debió con seguridad haber sido sentida por la gente que trabajaba en difíciles condiciones en las cooperativas, así como cada vez en mayor medida por los cuadros locales y por los mismos oficiales de alto rango.

La tercera canción, “Niños de la nueva Kampuchea”, tiene un interés especial en virtud de que adopta la voz de los niños. La canción inicia con una celebración del poder y la belleza de la “Nueva Kampuchea”. Cuando los niños hablan de pasar “el resto de nuestra vida en una armonía magnífica,/ bajo el afectuoso cuidado/de la revolución camboyana”, la imagen evocada es aquella de la revolución como una figura paternal. La canción prosigue con el canto de la determinación de los niños para trabajar; su trabajo es el estudio, pero incluida en el concepto de estudio está la idea del trabajo agrícola y en el pueblo. Como las otras dos canciones, la canción termina con una expresión de resolución.

Una vez más, pienso que el argumento que puede aducirse es que la labor descrita en la canción es como la labor de la

gente que escribió la canción. Lo que es interesante en esta canción es el fuerte tono pasivo de las dos primeras estrofas —en las que se describe que es alimentado por la revolución— y el tono activo que le sigue —donde los niños eran descritos como “alimentando” su posición ellos mismos. Esto puede establecer paralelos acerca de la manera en la que la canción se compuso, reflejando al mismo tiempo una apertura pasiva con respecto a la dirección marcada por la revolución y una actividad representada en el acto de composición en sí mismo. (Ésta es seguramente una paradoja básica del periodo Pol Pot, que un régimen que predicó el autodomínio debería estar tan interesado en ejercer control sobre la población.)

Obviamente, la canción no fue escrita por niños, pero es un indicador para los cuadros locales de cómo debería entenderse el papel de éstos. Decir que la labor es una forma de estudio es una manera de justificar la situación de quienes, como muchos cuadros que estaban en las localidades, habían tenido una pobre educación. El hecho de que se ponga en boca de los niños es una manera de decir no sólo que los niños deberían hacer el tipo de actividades descritas, sino también que ellos deberían querer hacerlas —algo más problemático de lograr para las autoridades.

Esta canción puede prestarse a la ironía de la gente que la escucha al igual que las otras canciones. Para los niños, podría haber habido cierto gusto al ser descritos como el futuro de la revolución; para los adultos, pudo haber representado la idea de que sus niños podrían ser movilizados contra ellos.

Las tres canciones exaltan una concepción idealizada del trabajo —particularmente en lo que se refiere al agrícola, así mismo, las tres emplean algún vocabulario militar para referirse a los procesos de trabajo y la actitud de los trabajadores. Esto es obvio en “En una mano sosteniendo una pistola,/en la otra un azadón,/defendiendo y construyendo la madre patria”, donde la comparación es básica en el significado de la canción, pero también ocasionalmente es verdad en las otras canciones —más obvio en el original khmer que en la traducción— donde las palabras que he traducido como “batalla” —*prâyut* o *viey samrok*— tienen un marcado tono militar.

A pesar de que el inicio del régimen de la Kampuchea Democrática ha sido generalmente representado desde el año cero, es interesante saber que existen referencias en dos de las canciones con un enlace al pasado —aquella canción se referiría a “defendiendo la herencia de nuestros abuelos, que es valiosa y buena—,” y de manera más sutil, pero más reveladora, otra canción se referiría al arroz como “un linaje de color dorado”; las canciones celebran lo que se concibe como la verdadera tradición nacional, en la cual se incluye el cultivo del arroz. Una canción traducida por Chandler, llamada “Grupo cultural” refleja la misma preocupación por el pasado:

Por la causa de la lucha cultural, y en el nombre de las bellas artes de los antiguos khmer, les pedimos que corrijan y mejoren nuestra actuación. Por favor ayúdenos a acabar de raíz con la corrupción y la cultura corrompida.

Si lo que nosotros hacemos está bien o mal, por favor, amigos, corrijanos y afinen los detalles, ayudándonos, de manera constructiva, a adecuarnos a las viejas tradiciones, y a lograr una cultura revolucionaria.⁶

El grado en el cual las canciones de los khmer rojos pueden haber tenido paralelo con sus canciones tradicionales nos lleva a un terreno pantanoso, y no intentaré ninguna afirmación general, excepto que la mayoría de los camboyanos con los que he hablado ven estas canciones como un rompimiento profundo con la tradición más antigua. Sin embargo, me gustaría compararlas con una canción folclórica titulada “Tierra natal khmer”, citada por Sam (1990), la cual como las tres canciones traducidas aquí es una celebración al trabajo. Ya que sólo he tenido acceso a la canción por medio de un manuscrito no publicado, la resumiré más que citarla. No se trata de una canción que esté libre de influencia política; probablemente represente actitudes asociadas de manera específica con la Camboya posindependentista, y los románticos intentos de reconstruir una cultura folclórica. El solo hecho de que en algún momento se le haya dado el título “Patria khmer” mues-

⁶ Kiernan y Boua, 1982, pp. 327-328.

tra que se asociaba con el nacionalismo khmer. Por lo tanto, mi intención es compararla someramente con lo que vino después. La canción describe a gente realizando variadas tareas a la luz de la Luna. Existe un romanticismo hacia el trabajo que no está relacionado con la actitud de las canciones de los khmer rojos. Pero la celebración del trabajo en estas últimas es distinto en varias formas: enfatizan el trabajo en diques y canales —proyectos comunales— en vez de los tipos de trabajo que se presentan en las primeras canciones —carpintería, limpieza del arroz, cavar, hacer azúcar, saludar—; son pequeñas en escala y generalmente representan empresas familiares. En la canción más antigua hay una referencia a la división del trabajo por sexo, a diferencia de las canciones de la KD, y se rinde homenaje a la belleza de la mujer. De mayor importancia es que no existe una expresión de propósito en la más antigua, mientras que las otras tres sí terminan de esta manera. Las canciones de la KD, entonces, representan una manera diferente de mirar las economías de escala, de observar las relaciones familiares, y una actitud diferente frente a la idea de la autodeterminación.

Las tres canciones, como muchas de las de los folletos, están llenas de imágenes en las que se hace referencia a la luz: la revolución es una fuerza que ilumina la oscuridad y la purifica; todavía más, es hermosa, imponente y deslumbrante, como el Sol. La imaginería transmite una extasiada, casi religiosa elevación de la revolución. Los camboyanos que viven en Estados Unidos no incluyen normalmente este tipo de imaginería cuando caracterizan el lenguaje nacionalista, y no lo he encontrado en otro escrito nacionalista. Creo que ésta es una de las más poderosas imaginerías de las canciones, y la fuente al mismo tiempo de una poderosa ironía.

Si aplicamos a estas canciones la idea occidental de que el arte es genuino en cuanto a que se trata de una reflexión espontánea de una personalidad individual, es obvio que no encajan; pero sería arbitrario aplicar este criterio a canciones que explícitamente tratan de evitar la celebración del individuo. Existe un sentido en el cual las canciones son concebidas; otra pregunta es el grado en el que fueron usadas fórmulas mecánicamente o con cínica manipulación. Posiblemente no existe

una respuesta para esta pregunta. Para la mayoría de la población que escuchaba estas canciones, que percibía la incongruencia entre lo que oía y lo que vivía, quizás no era de gran importancia si la gente que las componía creía en lo que escribía o no. Los cuadros locales pudieron en algún grado haber “creído” en las canciones simplemente porque les convenía hacerlo. Sin embargo, es verdad que incluso los cuadros no creían totalmente en las canciones, ya que se veían forzados a utilizarlas como parte de la legitimación de su posición. En última instancia, las canciones tenían un uso para ellos muy aparte de las ideas expresadas por las letras. Sospecho que en algún momento las fórmulas representadas por las canciones correspondían de manera genuina a las creencias de la gente que las compuso. Una fórmula, sin embargo, tiene vida propia, y de alguna manera enmascara o socava la intención del creador —que pudo, de hecho, a lo largo del tiempo, haber estado también cada vez más consciente de la falsedad de las canciones que estaba escribiendo. ❖

Traducción del inglés: GABRIELA LARA

Bibliografía

- BARLOW, Tani, “Theorizing Woman: *Funnu* [woman], *guojia* [state], *jiating* [family]”, manuscrito no publicado.
- CAMRIAN Pativatt (1975).
- CAMRIAN Pativatt, vol. 2.
- CAMRIAN Pativatt, vol. 3.
- Foreign Languages Press (1975), *Fighting Cambodia: Reports of the Chinese Journalists Delegation to Cambodia*, Pekín, Foreign Languages Press.
- KIERNAN, Ben (1982), *Hou Pol Pot Came to Power: A History Communism in Kampuchea, 1930-1975*, Londres, Routledge, Chapman and Hill.
- KIERNAN, Ben y Chanthou BOUA (1985), *Peasants and Politics in Kampuchea, 1942-1981*, Armonk, N.Y., M.E. Sharpe.
- MARSTON, John (1985) “Language reform in democratic Kampuchea”, trabajo no publicado, University of Minnesota.

- MARSTON, John (1989), *Metaphors of the Khmer Rouge*, Presentado en la reunión anual de la Association of Asian Scholars, Washington, 18 de marzo de 1989.
- MARSTON, John y Sotheary DUONG (1988) "Language use and language policy in democratic Kampuchea," trabajo presentado en el Coloquio de estudios sobre Indochina en *Language Use and Language Policy in Laos, Cambodia, and Vietnam: Modern Developments*, University of Hawaii, junio, 1988.
- MAY, Someth (1986), *Cambodian Witness: The Autobiography of Someth May*, Londres, Faber and Faber.
- NGOR, Haing (1987), *A Cambodian Odyssey*, Nueva York, Macmillan.
- PONCHAUD, Francois (1978), *Cambodia Year Zero*, Londres, Allen Lane.
- RICOEUR, Paul (1979 [1971]), "The Model of the Text", en *Interpretative Social Science*, Rabinow and Sullivan, Berkeley, University of California Press, pp. 73-101.
- SAM, Sam-Ang (1990), "Change of Meaning and Impulse in Traditional Khmer Songs: Past and Present, Old and New", trabajo presentado en el Northwest Regional Consortium for Southeast Asian Studies, Tercera Conferencia Anual, 19 de octubre, 1990.
- STUART-FOX, Martin (1985), *The Murderous Revolution*, Chippendale, N. S. W., Alternative Publishing Cooperative Limited.

ANEXO

Canciones de los khmer rojos

*En una mano sosteniendo una pistola, en la otra un azadón,
defendiendo y construyendo la madre patria*

Las tropas de liberación nos regocijamos con la lealtad
cumplimos con nuestro deber: (2 veces)
para juntos, paso a paso, servir a la madre patria,
buscando la verdadera senda de Angkar.

En una mano sosteniendo un arma, con vigorosa voluntad,
enérgicos y valientes, (2 veces)
preparándonos siempre para vencer al envidioso enemigo,
los insolentes vagabundos que invaden nuestra tierra—.

Para destruir los fantasmas ladrones en los que confían
salvaje, brutal poder, (2 veces)
que no les permite poner su amenazador pie
en nuestras sorprendentemente maravillosas tierras.

Defendiendo cada día la integridad territorial del país
como la niña de los ojos; (2 veces)
sacrificando carne y hueso, sin dudar,
defendiendo la preciada y buena herencia de nuestros abuelos.

Y construimos la nación, de manera diligente y con un gran esfuerzo,
nuestras piernas y brazos impulsándose hacia adelante, (2 veces)
en una mano un largo cuchillo para cortar arbustos, en la otra un azadón
o una canasta trenzada.
Esforzándonos hasta la fatiga para incrementar la producción.

Levantando diques, cavando canales, el agua fluye y salpica,
fluye y se persigue a sí misma, (2 veces)
mojando en abundancia los campos de arroz y los jardines.
Dejamos de pensar en oraciones y súplicas.

Presionamos para incrementar la producción; producir tanto que exista
más sobrante,
tanto en la estación seca como en la lluviosa: (2 veces)
plantando moreras, algodón, maíz, piña, cocoteros, arecas,
plantando verduras, cuidando vacas y búfalos.

Luchamos sin descanso, fuertemente, para transformar
y construir un nuevo país, (2 veces)

con una vida próspera en cada dirección y cada lugar,
hermanos y hermanas con brillantes sonrisas.

Luchamos para defender y construir una Kampuchea
plena y feliz, (2 veces)
una luz brillante, tan poderosa,
que su fama será conocida para siempre por todo el mundo.

La campiña de la nueva Kampuchea a la luz de la brillante revolución

HM: ¡Luz de la revolución que trae pureza al orden de las camarillas traidoras;
en campos, pueblos, todo el campo camboyano,
en cualquier lugar donde viva gente y haya campos de arroz, donde
antes había dolor,
ahora las caras empezarán a alegrarse.
Agua y tierra, bosque y tierra, después de la liberación,
brilla clara y serena, bella, encantadora.
Aquí los bulliciosos gritos de hermanos y hermanas trabajando en
armonía.
en equipos solidarios, trabajando y cantando al mismo tiempo.

H: Mira los campos de arroz que se extienden a un amplio espacio;
observa, más adelante, a la distancia, el arroz, maduro, como un
linaje dorado.

M: Voltea hacia la izquierda, las nuevas plantas están floreciendo.

HM: Y a la derecha, por allá, florece el arroz trasplantado, compitiendo.
El agua fluye, derramándose en los canales de irrigación hasta
abreviar en los campos.
Los diques se levantan, largos y pequeños, enlazados, cruzados.
Nuestros ojos se percatan de esto, y nuestros corazones sienten una
profunda satisfacción:
¡el campo brilla, y la senda de la revolución se ilumina con muchos
colores!
regresar al pasado donde, aquí y allá, los plátanos y los cocoteros
están creciendo,
floreciendo, en competencia con los papayos, las nanjeas, las
guanábanas, los mangos,
frutos que, tanto verdes como maduros, despiden una picante
fragancia:
frente a la casa están los limoneros, las coles, la menta, el ajo, el
pimiento verde fresco.

H Sentimos una gran alegría de vivir en este país,
un gran orgullo y una gran felicidad.

M: Luchamos por incrementar la prosperidad una y otra vez.

HM: Presionamos para construir la economía de la nueva Kampuchea,

H: para transformar la agricultura atrasada
rápidamente en una agricultura moderna,

M: Para construir, confiando en nosotros mismos, rápida y
progresivamente,

HM: para reformar la manera de vivir de la gente y hacerlos felices,
para reformar la manera de vivir de la gente y hacerlos felices.

Niños de la nueva Kampuchea

El Sol, en toda la nación, rojo hermoso,
brillando, resplandeciendo en los cielos,
bañando el mundo de la nueva Kampuchea,
brilla y resplandece de manera prodigiosa, sorprendente
y maravillosa.

Nosotros los niños estamos felices
porque sabemos que viviremos toda nuestra vida en armonía,
bajo el afectuoso cuidado
de la revolución camboyana, inmensa, tan clara y brillante.

Perseveramos en nuestros estudios de política,
alimentando cada día nuestro puesto revolucionario,
estudiando con ahínco la gramática, la aritmética y la alta cultura,
peleando en la batalla para incrementar la comprensión y el
conocimiento.

Estudiando la práctica concreta de nuestra labor:
cosechar, cavar, acarrear, plantar, crecer, transplantar,
levantar diques, cavar canales y pozos,
extendiendo las semillas trasplantadas, extendiendo la prosperidad.

Juntos barriendo, cepillando, limpiando, fomentando la higiene,
arreglando los asuntos del pueblo, luchando vigorosamente,
esforzándonos para construirnos a nosotros mismos
en el movimiento,
para asegurar el futuro de la revolución.

-música-

Nosotros, los niños de la revolución,
 tomamos la suprema decisión
 de esforzarnos para incrementar nuestra habilidad para luchar,
 y hacer florecer nuestro puesto revolucionario,

con la decisión de defender y construir
 una nueva Kampuchea, hacerla crecer e impulsarla hacia adelante,
 con felicidad, magnificencia y honor. (dos veces)
 Llevándola siempre cada vez más lejos.

Traducción del khmer al inglés: JOHN MARSTON

Títulos de las canciones de los tres libros

Camrian Pativatt (1975, libro de la zona este)

I. *Piezas tradicionales*

1. Los camboyanos expresan su profundo agradecimiento a la organización revolucionaria de Kampuchea.
2. La gente del barrio ribereño está decidida a incrementar la producción.
3. Las nuevas caras de los trabajadores de Hilltribe.
4. Todo el respeto a la valiosa conciencia de los camaradas combatientes.
5. Los niños y las niñas progresan a la luz de la revolución.
6. Estamos determinados a continuar con la revolución sin desfallecer y a defender la senda de la independencia y la confianza en uno mismo.

II. *Piezas modernas*

7. Viva el 17 de abril, Cuando liberamos Phnom Penh.
8. Viva el impresionante heroísmo de las fuerzas armadas de la gente que liberó a la nación camboyana en los campos de batalla que rodean Phnom Penh y en Phnom Penh.
9. Las heroicas tropas revolucionarias reparan caminos y sistemas de transportación.

10. Larga vida a la grandiosa campaña militar que rodeó Phnom Penh, 1 de enero de 1975.
11. Nosotros hombres y mujeres jóvenes estamos decididos a construirnos a nosotros mismos para continuar con el periodo revolucionario.
12. Los hombres y mujeres soldados se agitan al construir un nuevo país.
13. El heroísmo de los niños en las líneas de fuego.
14. Los niños de los equipos solidarios incrementan la producción al ahorrar cada grano de arroz.
15. Nosotros los niños pastoreamos las vacas y los búfalos de agua de los grupos de solidaridad.
16. Damos nuestras bendiciones a la gran revolución camboyan y deseamos su victoria.
17. Los niños de los equipos solidarios estudian y trabajan al unísono llenos de alegría.

III. *Piezas para yike*
(*instrumento musical*)

18. Los hombres y mujeres jóvenes resueltos a reconstruir por la sangre de su gente.
19. Las mujeres de los grupos de solidaridad incrementan la producción.
20. Bendiciones victoriosas a las valientes tropas de la revolución camboyana.

IV. *Piezas para ayay*
(*género musical*)

21. Las madres aconsejan a sus hijos esforzarse para construir una nueva Kampuchea.
22. La grandiosa y espléndida victoria de más de cinco años.

V. *Piezas para mohori*
(*género musical*)

23. La organización revolucionaria es el alma de la gente camboyan de razas diferentes.

24. Nosotras las mujeres de la nueva Kampuchea.

VI. *Piezas nuevas*

25. Nosotros, los recientemente liberados hombres y mujeres jóvenes, estamos decididos.
26. Por favor niños, no olviden nunca la sangre perdida por nuestros camaradas militares.
27. Estamos decididos a estudiar el extraordinario heroísmo de la revolución de la gente de Kampuchea.
28. El amor vive en el sonido de la solidaridad de todos los grupos étnicos, toda la gente y todas las tropas.
29. El espíritu del esfuerzo determinado de los grupos de solidaridad para incrementar la producción.

Camrian Pativatt, libro 2 (Francia):

1. Diecisiete de abril, gran victoria: Himno Nacional de la Kampuchea Democrática.
2. Larga vida a la Constitución de la Kampuchea Democrática.
3. Decididos a defender y construir la nueva Kampuchea.
4. La bandera revolucionaria, refulgiendo en rojo brillante, sobre la Phnom Penh liberada.
5. En una mano sosteniendo una pistola, en la otra mano un azadón, defendiendo y construyendo la madre patria.
6. Canción de los trabajadores de los muelles de Phnom Penh.
7. Estamos decididos a esforzarnos para crear un todavía mayor beneficio, de acuerdo con la senda de la Gran Organización Revolucionaria.
8. La vanguardia y la retaguardia luchan juntas contra los imperialistas norteamericanos y sus aliados.
9. La bandera roja de la revolución
10. Esforzándose para cuidar las vacas y los búfalos, los equipos solidarios crean cada vez más beneficio
11. Chocamos contra la atmósfera de guerra de los americanos imperialistas y la rompemos.
12. Resueltos a estudiar el heroísmo de la gente de la gran Kampuchea.

13. Larga vida a los trabajadores de la gran Kampuchea.
14. Decididos a estudiar el heroísmo revolucionario de nuestros admirables camaradas combatientes.

Volumen 3 (Francia):

1. Himno Nacional de la Kampuchea Democrática.
2. Diecisiete de abril, Gran victoria.
3. La gran victoria del mes de abril abre una nueva página de la historia.
4. Decidimos luchar para construir y defender la Kampuchea Democrática.
5. La campaña de la nueva Kampuchea a la luz de la brillante revolución.
6. El equipo infantil levanta diques.
7. Las tropas -hombres y mujeres- reparan los rieles del tren.
8. La gran victoria del diecisiete de abril tiene una gran importancia, que sobrepasa la del periodo Angkor.
9. Decidimos hacer sacrificios de sangre para defender y construir nuestra madre patria
10. La gran victoria de abril es la tarea de nuestros trabajadores y campesinos
11. Los camboyanos son muy trabajadores, diligentes y valientes
12. Luchamos para terminar rápidamente de cosechar el arroz
13. Nosotros hombres y mujeres jóvenes, combatientes y trabajadores en las fábricas, decidimos luchar por incrementar la producción
14. La bandera revolucionaria ondea sobre el Río de las cuatro caras?
15. Continuamos sosteniendo la bandera con gran solidaridad para construir una nueva Kampuchea revolucionaria
16. Niños de la nueva Kampuchea
17. Bendiciones a la gran victoria del 17 de abril
18. Bandera roja revolucionaria.

