laFuga

Una hermosa película familiar

Violencia, recreación y conocimiento en The Act of Killing

Por Lior Zylberman

Tags | **Cine documental | Cultura visual- visualidad | Memoria | Estética - Filosofía | Indonesia**

Lior Zylberman es Doctor en Ciencias Sociales (UBA), Magister en Comunicación y Cultura (UBA) y Licenciado en Sociología (UBA). Es profesor titular en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Actualmente es becario posdoctoral del CONICET y forma parte del equipo de investigación del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es secretario general de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, y miembro del Advisory Board de la International Association of Genocide Scholars. Forma parte de los equipos editoriales de la "Revista Cine Documental" y de la "Revista de Estudios sobre Genocidio". En sus investigaciones, artículos y capítulos de libros ha abordado las relaciones entre cine, imagen, memoria, dictaduras y genocidios Una primera versión de las ideas aquí escritas fue presentadas en la mesa de discusión "La imaginación política en el audiovisual contemporáneo" en el marco del IV Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, Rosario, marzo de 2014

Introducción

Quizá uno de los tópicos más polémicos en el arte sea la representación de la violencia en general, y el genocidio en particular. Desde la liberación de los campos de concentración nazis hasta nuestros días, se ha teorizado, prohibido, y debatido sobre los límites y posibilidades de su representación; asimismo, como contrapartida, se han producido, con mayor o menor cantidad con el correr de los años, obras de diversa calidad artística que hoy día conforman nuestra memoria cultural sobre dichos eventos.

Si bien el cine se interesó tempranamente con la problemática del genocidio en 1918 con *Ravished Armenia* (Oscar Apfel, 1918), será recién con el genocidio judío que emerjan tanto dicha categoría analítica, "cine sobre genocidio", como los problemas que ello conlleva. Revisando este tipo de producciones, nos encontramos que en cierto momento irrumpen títulos que se posicionan como hitos, trayendo consigo, y a la vez revitalizándolas, diversas polémicas. De este modo, al acercarnos a *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) partimos de la base de que estamos ante una película problemática.

Este documental posee numerosas capas de análisis, las cuales, cada una de ellas a su modo, reavivan la controversia. Ya sea por retratar a un asesino en masa, por su método de representación de la violencia, por introducir, y arrojar luz, a lo acontecido en Indonesia en 1965 y exhibirlo, además, como un genocidio; en fin, la película de Oppenheimer exuda polémica desde donde se la mire. Sin embargo, no creemos que sea una película "sensacionalista" que busque el escándalo fácil, sino todo lo contrario: es una película que se vuelve una poderosa herramienta de conocimiento y de denuncia; en cierto sentido, *The Act of Killing* también es una película política. Una primera pregunta, compleja con sólo pensarla, que surge es: ¿por qué si se realiza una película sobre un genocidio, se le da exclusivamente voz a los *génocidaires*?

Si bien ya otros como Rithy Pahn, Basilio Martín Patino o Claude Lanzmann se habían aproximado a asesinos anteriormente, la película de Oppenheimer parte de una imposibilidad, una imposibilidad sociopolítica por llamarla de algún modo: los efectos del genocidio se han encarnado de tal manera en la sociedad indonesia que los sobrevivientes y descendientes de las víctimas guardan un pacto de silencio total. Éstos no tienen la posibilidad de hablar en público y, al mismo tiempo, pueden ser reprimidos en el caso de manifestarse por "abrir el pasado". El origen de esta película se remonta

tiempo atrás, mientras el director se encontraba en el archipiélago realizando otra película; pronto notó que la problemática del genocidio emergía en forma latente. Así, comenzó a entrevistar a algunos sobrevivientes, pero éstos hablaban con temor a ser reprendidos; como contrapartida, le aconsejaron que si quería saber sobre aquel acontecimiento podía filmar a los asesinos, que con gusto hablarían. Y así fue, cuando Oppenheimer se encontró con Anwar Congo, el protagonista de *The Act of Killing*, ya llevaba entrevistado a casi cuarenta victimarios.

Este genocidio, silenciado en la historia de la humanidad, poco estudiado en la academia –se ha investigado más los crímenes cometidos por ese país en Timor Oriental que los que llevó a cabo en su propio territorio–, continúa, en cierto sentido "realizándose" hasta nuestros días: no sólo por la falta de justicia, por la impunidad, sino por la negación de este tipo de crimen como tal. Ahora bien, la paradoja es que en Indonesia se habla sobre él como moneda corriente, tal es así que Anwar Congo no sólo no tiene problema en mostrarnos cómo mataba sino también de presentar a sus compañeros de crimen. En ese sentido, la cámara de Oppenheimer se introduce en una especie de Leviatán indonesio –esa imagen del gran pez con el que inicia bien podría serlo–, y gracias a Congo, una especie de Caronte, podrá contemplar el "infierno" indonesio, a la bestia, desde su interior.

¿Qué sabemos de Indonesia?

La República de Indonesia es un archipiélago conformado por más de 17.000 islas; ubicado en el continente asiático, cuenta con una población de más de 200 millones de habitantes, siendo el país de origen musulmán más poblado. Antigua colonia holandesa, obtuvo su independencia luego de la Segunda Guerra Mundial, siendo el líder de aquella gesta, y su primer presidente, Sukarno. Ante el creciente apoyo social al Partido Comunista de Indonesia (PKI) y los constantes enfrentamientos con las fuerzas armadas, Sukarno fue girando su gobierno hacia uno más autoritario. Con el correr del tiempo, el PKI, el primer partido comunista de Asia, se convirtió en el mayor partido comunista luego de los de la Unión Soviética y China. Las tensiones en ambos frentes llevaron a que Sukarno fuera derrocado en un confuso golpe militar en septiembre de 1965; apoyado por los Estados Unidos, que no deseaba un mayor avance del PKI, y otras potencias occidentales, el general Suharto se alzó con el poder, iniciando el denominado Nuevo Orden y que lo llevaría a mantenerse en el cargo de presidente hasta 1998. A poco de iniciarse este Nuevo Orden, se produjo la eliminación sistemática de los comunistas, de todo aquel sospechado de comunista o de brindar su apoyo, como también de los chinos comunistas [1]. Ese enemigo que fuera caracterizado en la década de 1960 continúa ocupando el mismo lugar de enemigo hasta nuestros días. Lo particular de este genocidio es que el mismo no fue perpetrado exclusivamente por el Estado a través de sus fuerzas armadas sino a través de bandas de gánsteres civiles y grupos paramilitares que, con el tiempo, y con el objetivo de sostener el Nuevo Orden, derivarán en la organización *Pancasila*. Esta organización paramilitar, que cuenta en la actualidad con casi tres millones de miembros, se encuentra íntimamente ligada y apoyada por el gobierno (tanto el actual como por el régimen de Suharto), haciendo que los límites entre dicha organización y el Estado sean difusos. Asimismo, el gobierno de Suharto ha sido el responsable del mencionado genocidio en Timor Oriental, país que ocupó cuando en 1975 declaró su independencia [2]; recién en el año 1999, al caer el régimen, Indonesia abandonó la antigua colonia portuguesa.

Los crímenes de 1965, como también los de 1975, han permanecido impunes a lo largo del tiempo; nadie ha sido juzgado por ellos ya que el propio Estado indonesio ha tomado dichos asesinatos como una acción necesaria y justificada. De este modo, se ha llevado adelante un importante número de políticas para evitar cualquier tipo de reparación, revisión, reconciliación o estudio del pasado indonesio. Al contrario, los gánsteres, los asesinos, son vistos como héroes nacionales. En consonancia con esas políticas, el gobierno impulsó en 1984 la película *Pengkhianatan G 30 S-PKI*, dirigida por Arifin C. Noer. Dado que no han quedado imágenes de los crímenes perpetrados en aquel momento, podría entenderse la producción de ese film como una fuerte apuesta por parte del régimen para consolidar un imaginario, una visión particular y unívoca sobre el pasado. Este film, una verdadera obra de propaganda, pasó a ser de visión obligatoria en todas las escuelas y de proyección pública en canales de televisión hasta la caída del Suharto. Con el objetivo de sostener el relato oficial y de crear un imaginario preciso, la película caracteriza a los comunistas como verdaderos sádicos, mientras que los militares son mostrados como salvadores del país. Es en contraste con esa versión y con ese imaginario que Oppenheimer lleva adelante el proyecto de *The Act of Killing*.

El manto colocado sobre los crímenes, que bien podría pensarse en términos de Paul Ricoeur como un olvido impuesto, llevó a que los sobrevivientes y los hijos de víctimas se socializaran en el silencio y en el olvido; hasta la fecha, como ya fuera señalado, éstos no tienen reconocimiento ni voz pública [3] : el terror, el miedo a hablar públicamente. De este modo, paradójicamente pero en consonancia con el tipo de régimen, los que sí han tenido voz y reconocimiento son los perpetradores.

Como recién fuera dicho, la película nace de una imposibilidad y abre el camino para una nueva introspección: el retrato de un asesino, y al describirlo también representa al régimen que lo sustenta. A diferencia de otros films, donde el victimario es entrevistado a partir de una cámara oculta, o con cierta incomodidad o bajo el engaño, en *The Act of Killing* no se necesitó ninguno de estos procedimientos: los asesinos hablaron a cámara "limpia", sin preocupación y, sobre todo, con total impunidad, sabiendo que sus dichos no iban a ser castigados.

La paradoja con la que se encontró Oppenheimer es que al focalizar su película en los victimarios en lugar de las víctimas, pudo contar con el apoyo de toda la estructura estatal. En vez de ser reprimido, lo que hubiera sucedido de haberse centrado en los sobrevivientes, los victimarios colaboraron en la realización de la película. Pero Anwar Congo, el asesino protagonista del film, no estaba dispuesto a dar simplemente su testimonio, quería algo más, quería que la película de Oppenheimer se convirtiera en una "hermosa película familia"; así es como se decidió "dramatizar", recrear, las memorias de Anwar y de sus amigos. Es que Anwar es fanático del cine clásico, del cine de gánsteres, de John Wayne y de Al Pacino, y es esta relación entre cine y violencia, la espectacularización de la violencia, la que también es puesta en forma crítica a lo largo de *The Act of Killing*. Lógicamente que la elección estética también conlleva sus riesgos tanto éticos como empáticos: ¿Podemos empatizar con un asesino? ¿Podemos sentir, "querer", a un criminal? Anwar, como tantos otros genocidas, puede ser un abuelo tierno y dulce –aunque obligue a sus nietos a mirar las recreaciones filmadas por Oppenheimer–, pero ante él no debemos dejarnos llevar por los afectos o identificaciones ya que no estamos juzgando su incapacidad o capacidad afectiva, sino sus actos criminales. En pocas palabras, la intención de Oppenheimer es intentar romper, en términos de Stanley Cohen, los *"estados de negación"* sobre el genocidio indonesio [4] .

El acto de recrear

Con anterioridad, numerosos documentales recogieron el testimonio de genocidas o de responsables de crímenes de masa. Sin ir más lejos podemos mencionar a Franz Suchomel, el SS que detalla el funcionamiento del campo de exterminio de Treblinka en *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) o a Ramón Genaro Díaz Bessone, Comandante del II Cuerpo y ministro de planeamiento durante la última dictadura militar argentina y "teórico" del Proceso de Reorganización Nacional, en *Escadrons de la mort: L'école française* (Marie-Monique Robin, 2003). En los mencionados títulos, los testimonios de estos asesinos de escritorio se caracterizan por ser testimonios clásicos [5] , una entrevista donde los interlocutores se encuentran sentados cara a cara con su entrevistador. En ambos casos se habla de los crímenes, pero no en primera persona. Por otro lado, para *The Act of Killing* debemos tomar en consideración algunas características del docudrama como también del cine de Errol Morris, donde la recreación le permite al director crear "*paisajes mentales*" (Plantinga, 2009), una interpretación de los hechos narrados y, a su vez, la creación del archivo de cada film. En estos casos, en el docudrama y en los paisajes mentales morriseanos, suelen emplearse actores o figurantes para las recreaciones.

En *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) Rithy Panh da un paso más allá: los ex-guardias de la antigua prisión y campo de muerte de los Khmer rouge en Camboya recrean el trato y el accionar en dicho lugar. Ya no son actores sino que son los propios protagonistas, los propios testimoniantes, quienes recrean las acciones pasadas. De este último film parte Oppenheimer con Anwar Congo ya que en *The Act of Killing* se conjuga el testimonio clásico con la recreación, pero en otro nivel: podríamos afirmar que retoma la senda de la estilización iniciada por Morris pero no para asemejarse a la de él. En la de Oppenheimer hay dos tipos de recreaciones: aquellas que buscan parecerse al hecho pasado, como la primera del film, donde Anwar observa cómo la milicia irrumpe en una casa buscando matar a los comunistas; y las filmadas en forma más estilizada, en un estudio o en las locaciones donde sucedieron los hechos, con el propio Anwar como actor. Ambos tipos de recreaciones cuentan con una característica primordial: son los propios asesinos quienes toman el rol de asesinos. Mientras que con las primeras se busca una semejanza a los acontecimientos pasados –lo vemos, por ejemplo, cuando Herman Koto, compañero Anwar, le señala a una mujer cómo debe reaccionar con el

objetivo de parecerse a la víctima– , en las segundas, donde en ocasiones se bordea lo kitsch, se pretende bucear por el imaginario de Congo. Es que es el propio protagonista quien organiza las escenas a recrear, quien "dirige" la película junto a Oppenheimer, y con estas puestas, en ocasiones alegóricas, el realizador de *The Act of Killing* no hace sino llegar al imaginario del asesino. Así, el propio Anwar Congo actúa en las recreaciones de algunos de sus asesinatos, mostrándonos su técnica y contándonos cómo se sentía y qué pensaba.

Una primera observación podría centrarse en el manto de burla y sarcasmo que Oppenheimer ciñe a toda la película, pareciera así que los asesinos son ridiculizados; sin embargo, es en esas parodias a las películas de gánsteres donde los asesinos despliegan toda su impunidad. Por otro lado, es sólo a partir de estas recreaciones donde Anwar y sus compañeros son capaces de ensanchar sus recuerdos y testimoniar sobre sus propias acciones. Lo que en un primer visionado puede parecer grotesco no es sino la primera capa de las múltiples que posee esta película: debajo de esas sonrisas bonachonas se esconden los rostros de asesinos a sangre fría. De este modo, las recreaciones resultan ser una manera de exhibir a los asesinos y de quebrar su impunidad.

Quizá deberíamos hacernos una pregunta fundamental al indagar *The Act of Killing*: ¿qué es lo que se está recreando? Es decir, observamos una recreación ¿pero qué se recrea? ¿Cómo establecer cierta semejanza entre esta recreación cuando no hay imágenes con qué compararlas? ¿Acaso reproduce "fidedignamente" el original? ¿Qué replican las escenas donde Anwar despliega sus métodos criminales? ¿Resulta ser una recreación histórica, por la cual se trae la historia a la "vida"? ¿No será, en todo caso, una forma de producir algo nuevo? No de *volver a crear* sino, lisa y llanamente, *de crear*. En esa dirección, las recreaciones vuelven a parecerse a los paisajes mentales del cine de Errol Morris, recreaciones imaginarias por medio de las cuales Anwar Congo se expresa, ya no sólo con su voz o con sus gestos sino con todo su cuerpo. El lema, entonces, de *The Act of Killing* podría llegar a ser "recrear pese a todo".

En el cine de ficción la recreación del pasado se presenta en ocasiones como una "ventana al pasado", creando ilusiones y efectos de realidad que en diversas oportunidades resultan complejas de observar bajo una mirada crítica. En el documental, en cambio, la recreación puede tomar otras formas. *The Act of Killing* lógicamente no recrea el pasado, necesariamente, como una búsqueda de "autenticidad" sino para generar un análisis crítico; en esa dirección, la recreación por el mero regocijo estético no cumpliría la función crítica deseada. Así, al emplear como actores de las recreaciones a los mismos protagonistas, la cámara activa un elemento más: la memoria corporal. Como lo hiciera Lanzmann en la polémica escena de *Shoah* con Abraham Bomba o Rithy Panh en *S21*, la recreación permite acceder a recuerdos a los que el testimoniante quizá no hubiera podido llegar por medio de la palabra. Como en todos los casos, la violencia es tan fuerte, ya sea la soportada como la infligida, que las palabras no alcanzan, arrojando, quizá, un testimonio inaudible. Después de décadas en las que tuvieron lugar los acontecimientos, parecería que es el propio cuerpo el que lleva la voz del recuerdo. De este modo, no se trata solamente de intentar recordar "el hecho tal cual": al hacer que los protagonistas recreen sus movimientos, lo que estos films hacen es desplegar una cronología; es decir, una metodología que se desenvuelve en el tiempo y que moldea hasta los más mínimos movimientos y gestos corporales. Esta memoria corporal es la que también permite que Anwar Congo testimonie sobre su pasado y sus acciones, que vaya desmenuzando la metodología criminal, "los actos de matar". De este modo, en su labor de actor, Anwar se toma su tarea con responsabilidad en cada recreación, no como si estuviera reviviendo el pasado sino viviéndolo: el asesino no tiene forma de esconderse, queda desnudo ante la cámara.

El acto de conocer

Sobre lo ocurrido en Indonesia en 1965 persiste un manto de silencio que aún no ha sido develado del todo, y el cine no se encuentra al margen. Quizá haya sido en el film de Peter Weir, *The Year of Living Dangerously* (1982) donde podamos encontrar una primera descripción cinematográfica sobre la caída de Sukarno. Al igual que la obra de Weir, *The Act of Killing* es obra de una mirada extranjera, pero a diferencia de la película realizada en 1982, la de Oppenheimer es un documental. Entre los dos títulos, hay una diferencia sustancial: en *The Act of Killing* son los propios protagonistas de la historia los que ponen sus rostros y cuerpos, son ellos mismos los que iluminan la historia y los que permiten hacer caer el manto. De este modo, el film hace circular un conocimiento silenciado, subterráneo, encubierto, que está presente pero del cual no se habla. ¿Es, entonces, una película contra el olvido?

¿Es una película que intenta convertirse en un vector de memoria?

Primero deberíamos preguntar quién recuerda y quién olvida. Podemos responder rápidamente que los protagonistas no han olvidado nada de lo que ha sucedido; es más, las recreaciones le han permitido a sus protagonistas recordar en forma más coherente el pasado. Entonces, ¿es una película sobre el olvido? La respuesta es no. Ante todo, *The Act of Killing* es una película sobre crímenes impunes, una película que nos brinda detalles sobre la impunidad y las razones e intereses de ésta; en ese sentido, esa es la base del conocimiento que hace circular el film de Oppenheimer. No es una película sobre el olvido porque los protagonistas de la historia no sólo no han olvidado sino que día a día se esfuerzan para que su narrativa sea la que perdure: en esa dirección, *The Act of Killing* deconstruye la memoria de los victimarios.

En términos de Paul Ricoeur (2003), podríamos decir que hay un olvido por destrucción de las huellas. Al arrasar con todo rastro de sus enemigos, los sobrevivientes e hijos de las víctimas se encuentran impedidos de rememorar y las víctimas, de ser recordadas: "Ahora los hijos de los comunistas empezaron a hablar pero no durará mucho", dice Anwar. En un programa de televisión cuando una periodista le pregunta por qué los hijos de las víctimas nunca quisieron vengarse, Anwar le responde sinceramente: no es que nunca hayan querido sino que no pueden, siendo su respuesta interrumpida por Ali Usman, miembro de *Pancasila*, al grito: "porque los exterminaríamos". La película manifiesta, así, la tensión permanente entre olvido y memoria [6] .

Siguiendo con los términos de Ricoeur, podríamos pensar en la memoria manipulada. Al autojustificarse en forma constante, los asesinos han tejido sus propias estrategias de olvido: siempre se puede narrar de otro modo, suprimiendo, desplazando los énfasis, refigurando de modo diferente a los protagonistas de la acción. Como señalara el filósofo francés, vemos cómo el relato moldeado por los victimarios indonesios se vuelve una especie de trampa, una trampa forjada por poderes superiores que toman la dirección de la configuración de esta trama e imponen un relato canónico mediante la intimidación o el miedo: "se utiliza una forma ladina de olvido, que proviene de desposeer a los actores sociales de su poder originario de narrarse a sí mismos" (Ricoeur, 2003, p. 582), así *The Act of Killing* es también una película sobre la "organización del olvido".

Quizá sea el tercer nivel del olvido pensado por Ricoeur el que prime en Indonesia: el olvido impuesto, manifestándose a través de la amnistía. Si bien existe una proximidad semántica entre amnistía y amnesia, en ese país la primera no significa perdón o indulto, tal como Ricoeur trata de indagar este nivel. No hay un jefe de Estado que haya otorgado una gracia ni tampoco surge la misma por una decisión de apaciguar los desórdenes políticos. Aquí podríamos pensar que el olvido impuesto es impunidad ya que ha sido el régimen el que fuera fundado con esa violencia. El régimen iniciado en el confuso golpe de 1965 nace con sangre, y esa impunidad es lo que lo ha mantenido cohesionado a lo largo de las décadas. Lo que Oppenheimer nos permite conocer son las entrañas de ese régimen de terror, corrupción y vandalismo que los victimarios han construido y que continúan presidiendo. La película se focaliza en Anwar Congo, un "hombre gris", un hombre que no perteneció a los cargos de primera línea, un hombre que no es un ideólogo: él es de los que se "ensuciaron las manos" (Ternon, 1995, pp. 120-124). Sin embargo, es a través suyo que ingresamos al corazón del régimen; por su inmunidad y por cómo se maneja en su cotidianeidad, Anwar despliega la impunidad en su relación con compañeros, empresarios y políticos.

Al recrear las pesadillas de Anwar, Oppenheimer encontrará su flanco débil y una forma de intentar restituir la humanidad del asesino. Esa posibilidad ya se encuentra en la escena en que juega con unos niños y unos patos bebés: cuando uno de los niños lastima a un pato, Anwar lo insta a que le pida perdón, a que le pida disculpas, que le diga que lo lastimó porque le tenía miedo. Esta escena resulta ser el prólogo para algo mucho más complejo que terminará de cobrar forma hacia el final del film. Hasta ese momento, Congo recreaba las situaciones actuando como sí mismo, es decir como el asesino. Ahora bien, ¿qué sucede si él hace de víctima?

En una primera escena, Anwar ocupa el rol de comunista, empleando el nombre de Jalaludin Yusuf, y lo interrogan. Al finalizar, ya no hay sonrisa en su rostro, "sentí que estaba muerto por un momento", afirma; y cuando Herman intente volver a colocarle el alambre para ahorcarlo, Anwar no puede volver a hacerlo. La siguiente escena, que funciona como un motivo que se repite a lo largo del film (de hecho, es con ella que empieza) es su visión del Cielo: Anwar entre unas musas, una cascada

y Herman como una especie de *drag queen*. Anwar mira la escena encantado, afirmando que "expresa sentimientos profundos".

Cuando les muestre a sus nietos la escena en que lo torturan y matan, su rostro comienza a cambiar. Ve algo distinto, siente algo distinto, unas lágrimas caen de sus ojos: ¿la gente que yo torturaba se sentía como yo aquí?, le pregunta a Oppenheimer. Éste le responde con brutal sinceridad que la gente que él torturaba se sentía mucho peor porque lo que ellos están viendo es una película y la gente que él torturaba sabía que la iban a matar. Anwar asevera que ahora puede sentirlo, "¿he pecado?, ¿mi *karma* ha sido afectado?, ¿todo lo que he hecho a tanta gente está volviendo?", se pregunta. Entre lágrimas afirma esperanzado que no. En forma circular, la película finaliza casi donde se inició: en la terraza donde Anwar da cuenta de su metodología. La escena se repite, pero el hombre ha cambiado: sube con pasos cansinos, explica que "aquí es donde matábamos" pero ahora añade "sé que estaba mal, pero teníamos que hacerlo". Cuando su cuerpo comienza con el acto de matar, notamos que éste se ha modificado sustancialmente, se lo ve abatido, con malestar, le dan arcadas como si estuviera por vomitar. ¿Por qué tenía que matarlos?, se pregunta; "tenía que matar, mi conciencia me decía que había que matarlos". Vuelve al acto de matar y las arcadas regresan.

Ricoeur señala que una memoria olvidadiza es la memoria impedida. En ese sentido, la repetición impide toda toma de conciencia del acontecimiento traumático ya que la repetición equivale al olvido. Al repetir sus acciones como asesino, en lo profundo no suponía ninguna novedad en Anwar; es más, disfrutaba verse como un gánster de película. Sólo al cambiar de posición, al volver a Anwar su propia víctima, puede comenzar a comprender la dimensión de sus actos y las consecuencias que causó. Si a lo largo de la película el crimen le resultaba "divertido", verse como víctima le supone comprender la fragilidad de la vida. En este cambio de rol pareciera que Oppenheimer le da la posibilidad a Anwar Congo de comenzar un proceso de elaboración, de restituir, finalmente, su humanidad.

A modo de cierre

The Act of Killing bien podría ser pensada como una película de denuncia, sobre cómo un determinado, y horrendo, crimen ha permanecido impune. Así, La película de Oppenheimer posee ciertas características que la emparentan con otros documentales: se asemeja no sólo a *S21* la mencionada película de Rithy Panh sino también a *Duch, le maître des forges de l'enfer* (2011), la siguiente película del director camboyano, un extenso testimonio del antiguo director de la prisión S21, Kaing Guek Eav, mejor conocido como Duch. Así, Panh y Oppenheimer comparten una visión respecto a la necesidad de entrevistar a un genocida. Con sus films, ambos deseaban darle lugar a los asesinos para que hablaran y explicaran, que contaran, finalmente, su verdad, lo que fueron y lo que creyeron, y que al hacerlo se encaminaran hacia la humanidad (Panh & Bataille, 2013, p. 14).

Ahora bien, ¿qué significa encaminarlo hacia la humanidad? ¿Cuál puede ser la humanidad de un genocida? ¿Cómo hablar de humanidad en un régimen que apaña la impunidad? Esta restauración de la humanidad no puede hacerse en una corte penal ni en los estrados de la justicia, sobre todo teniendo en cuenta las condiciones políticas en Indonesia [7] . Esta humanidad no se refiere a exculparlos sino a la responsabilidad, lograr que los asesinos se responsabilicen por sus crímenes y las consecuencias de éstos.

No sabemos qué sucedió *a posteriori* con Anwar Congo, en las escenas finales vimos un camino hacia esa humanidad deseada; fue a través del cine, del cine que tanto amó, que pudo también comenzar a comprender la magnitud de sus acciones. Quizá en esas escenas Anwar haya tomado conciencia de sí y la culpa lo haya afectado. Siguiendo a Karl Jaspers (1998), quizá Anwar haya tomado conciencia de su culpa moral, que lo podrá llevar a un arrepentimiento y a una *renovación*: un proceso interno que tendrá consecuencias reales en el mundo. O quizá más que una verdad, *The Act of Killing* nos reveló *un instante* de verdad, un instante de *responsabilidad*: su máscara, momentáneamente, cayó.

Finalmente, *The Act of Killing* no se coloca como un film de culto a la memoria o al olvido sino que busca la comprensión de un crimen de estas proporciones, para conjurar, para evitar, su repetición.

Bibliografía

Cohen, S. (2005). *Estados de negación. Ensayo sobre atrocidades y sufrimiento*. Buenos Aires: Facultad de Derecho UBA.

Chalk, F. & Jonassohn, K. (2010). *Historia y sociología del genocidio*. Buenos Aires: Prometeo.

Dwyer, L. & Santikarma, D. (2003). "When the World Turned to Chaos": 1965 and Its Aftermath in Bali, Indonesia. En R. Gellately & B. Kiernan (Eds.). *The Specter of Genocide. Mass Murder in Historical Perspective*. New York: Cambridge University Press.

Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Jaspers, K. (1998). *El problema de la culpa*. Barcelona: Paidós.

Panh, R. & Bataille, C. (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.

Plantinga, C. (2009). The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons. En W. Rothman (Ed.). *Three Documentary Filmmakers. Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*. New York: SUNY.

Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.

Shaw, M. (2007). *What is Genocide?*. Cambridge: Polity Press.

Ternon, Y. (1995). *El estado criminal. Los genocidios en el siglo XX*. Barcelona: Península.

Notas

1

Esta doble característica hacía al enemigo más "peligroso". Para más información sobre el genocidio en Indonesia véase Chalk y Jonassohn (2010), Dwyer y Santikarma (2003), Ternon (1995).

2

Al respecto, véase Jardine (1995).

3

El impacto de *The Act of Killing* ha sido muy fuerte en Indonesia, tal es así que gracias a este film se comenzó a debatir en forma pública sobre el pasado. Al respecto véase http://www.ultimahora.com/the-act-of-killing-nominada-al-oscar-remueve-conciencias-indonesia-n771096.html fecha de consulta: 2/3/14. Vemos así los efectos del genocidio y la realización simbólica del mismo Este concepto nos ayuda a pensar que un genocidio no finaliza con el aniquilamiento de los cuerpos sino que, en una instancia siguiente, continúa a partir de los modos de recordar, de reconfigurar y de explicar el pasado. Sobre las consecuencias del genocidio, véase Feierstein (2012) y Shaw (2007).

4

En términos de Cohen, podríamos referirnos a una negación interpretativa, cultural y oficial, tanto histórica como contemporánea, cuyo agente es el propio Estado. Véase Cohen (2005).

5

Aunque Suchomel fue entrevistado con una cámara oculta y los militares entrevistados por Robin fueron engañados con el fin de registrar sus palabras, estos registros visuales respetan las características clásicas del testimonio.

6

Si bien la secuencia del *talk show* en la cadena TVRI (*Televisi Republik Indonesia*), el canal nacional de televisión, fue parte de las dramatizaciones-recreaciones hechas para la película, lo cierto es que el

mismo fue televisado. Lo sugerente es que el mismo no tuvo respuestas críticas ni tampoco generó shock alguno a los televidentes. Véase las declaraciones de Joshua Oppenheimer en http://theactofkilling.com/background/ fecha de consulta: 8/4/14).

7

Como ya fuera señalado, la repercusión que tuvo la película en Indonesia hizo que *The Jakarta Globe* editorialice la necesidad de revisar el pasado http://www.thejakartaglobe.com/opinion/editorial-the-nation-needs-an-act-of-restitution fecha de consulta: 4/3/14. Asimismo, la nominación al Oscar 2014 como mejor documental funcionó en Indonesia como un elemento de presión política http://www.thejakartaglobe.com/news/no-inquiry-into-65-on-sbys-watch/ fecha de consulta: 4/3/14).

Como citar: Zylberman, L. (2014). Una hermosa película familiar, *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2026-11-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/una-hermosa-pelicula-familiar/674