

EL ARCHIVO DE LOS VERDUGOS: *THE ACT OF KILLING* DE JOSHUA OPPENHEIMER

“Lo que es claro es que ningún film ha usado nunca nuestro método”
Anwar Congo, ejecutor indonesio

1. *The Act of Killing* (2013), de Joshua Oppenheimer, perturba nuestras nociones de archivo y testimonio. Este trastocamiento se debe en gran medida a que desde hace décadas la discusión sobre la memoria vuelve una y otra vez a la noción de silencio. Ya sea porque los nazis pretendieron esconder sus masacres, o porque el testimonio del testigo es a la vez un desafío y una impugnación del inhumano ocultamiento de los crímenes, o bien porque un lenguaje cercano al mutismo se considera la única actitud posible frente al hecho inaudito de la eliminación de millones de seres humanos, el silencio ha estado en el centro de toda la discusión sobre la naturaleza de los campos de exterminio y sobre la posibilidad de representar o no la experiencia que en ellos tuvo lugar. Desde Primo Levi hasta Giorgio Agamben, pasando por Jean-François Lyotard, Dominick LaCapra o Georges Didi-Huberman, reflexionar sobre el genocidio es reflexionar sobre las complejas relaciones que se dan entre silencio y exterminio, tanto del lado de las víctimas como del lado de los victimarios. Qué significa representar un hecho irrepresentable como el genocidio, y cómo debe hablarse de él; cómo es posible que se hayan silenciado literalmente a millones de seres, y qué implicancia tiene el mutismo de los verdugos sobre sus crímenes; cuál es la relación entre silencio y lenguaje que se da en obras como la de Paul Celan, Jean Améry o Primo Levi, son tópicos que han dado lugar a innumerables debates. En el ámbito del cine, la expresión más arquetípica de esta actitud es *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann: la falta de filmaciones de archivo, el detenido laconismo de las tomas, son parte de ese dispositivo de carácter casi religioso que hace del mutismo uno de sus principales elementos. Podemos afirmar que para el sentido común de nuestra época, hablar del genocidio es hablar del silencio, incluso hablar desde el silencio. Se comprende, frente a este panorama, lo revulsivo de una película como *TAoK*, un film en el que los verdugos representan de buen grado sus asesinatos. No ya las estrategias del silencio y la desaparición, sino la locuaz obscenidad de los perpetradores. No ya el ocultamiento del genocidio, sino la complicidad de las imágenes con la masacre. *TAoK* es una exploración del imaginario de los verdugos: allí reside su originalidad y, tal como veremos, también su extraña ambigüedad.

2. Podemos pensar que *TAoK* nos muestra un desgraciado experimento social: no en todos los países vemos a conductoras de televisión felicitando a los asesinos por la cantidad de comunistas que han eliminado, ni en todas las regiones del globo encontramos hombres dispuestos a recibir públicamente tales honores. Una primera reacción posible es la localización defensiva del mal en un determinado tiempo y lugar: nadie podría enorgullecerse de matar con sus propias manos a los vecinos, esto no pasa en ningún lugar civilizado, son apenas unos bárbaros, pensamos. Sin embargo, las resonancias de *TAoK* van mucho más allá de las matanzas de Indonesia en 1965-6. El verdugo Adi Zulkadry explicita ese salto de lo particular a lo general que demanda de forma latente toda la película:

-No acuerdo con las leyes de la convención de Ginebra. Cuando Bush estaba en el poder, Guantánamo estaba bien, Saddam Hussein tenía armas de destrucción masiva. Eso estaba bien según Bush, pero ahora está mal. Las convenciones de Ginebra pueden ser la moralidad de hoy, pero mañana... Tendremos las leyes de la Convención de Yakarta, y dejaremos a un lado las leyes de Ginebra... Los crímenes de Guerra son definidos por los vencedores. Soy un ganador, por eso puedo hacer mi propia definición. No tengo necesidad de seguir las leyes internacionales. Y más importante, no todo lo verdadero es bueno. Algunas verdades no son

buenas, como reabrir este caso. Incluso si lo que encuentran es verdadero, eso no tiene por qué ser bueno.

-Pero para millones de víctimas y para sus familiares eso podría ser bueno.

-Pero empezamos con el primer crimen, el de Caín y Abel. ¿Por qué concentrarse en los asesinatos cometidos contra los comunistas? Los americanos mataron a los indios. ¿Alguien los castigó por eso? ¡Que los castiguen primero a ellos! Para mí, reabrir este caso es una provocación, una incitación a la lucha. Estoy listo. Si el mundo quiere una guerra constante, estoy listo. Si quieren hacernos pelear, estoy listo.

-Pero si usted fuera llevado ante la Corte internacional en la Haya...

-¿Ahora mismo, ya?

-Sí.

-Iría. Pero no me siento culpable, ¿y por qué iría? ... Como sea estoy listo, porque soy famoso. Por favor, llámenme desde La Haya.

El asesino asume aquí el mismo lugar que Napoleón en las reflexiones de Raskolnikov: quien triunfa escribe la historia, y la moralidad de las acciones del pasado depende del éxito de esa operación de reescritura: ser héroe o criminal es una cuestión que depende, en última instancia, de circunstancias extramorales. Todo esto es bien conocido. Ahora bien: el *plus* que aporta *TAoK* es que, como tantos otros asesinos, estos verdugos quieren reescribir la historia, pero pretenden hacerlo presumiendo de sus hazañas: ambicionan representar épicamente sus asesinatos. Y allí, en la focalización sobre ese deseo de autoexhibición de los verdugos, reside la mayor singularidad del film de Oppenheimer. Antes que la banalidad del mal, o las excusas que dan los verdugos para irresponsabilizarse, lo que resulta escandaloso es la captura de esta lógica de la autoexhibición, una lógica que está totalmente a tono con el narcisismo contemporáneo (pero que de hecho no es nueva y parece haber acompañado a una técnica como la fotografía desde sus inicios, tal como se observa en las alegres imágenes familiares que retratan los felices linchamientos de negros en el Sur de los Estados Unidos. Con su desembozada brutalidad, estos criminales lanzan preguntas que exceden al ámbito del genocidio indonesio y que alcanzan a “nuestra” civilización. Después de todo, la propia cultura (y hablamos de la alta) ¿no está dispuesta a condecorar a sus héroes militares? O para ponerlo de otra forma: si aceptamos que los uniformes y códigos tribales de los paramilitares son una suerte de sucedáneo *kitsch* de todas las culturas épicas del mundo, ¿qué sucede cuando en lugar de esta subcultura *kitsch* tenemos una cultura sofisticada, “la cultura” con mayúscula? ¿No estamos dispuestos, a veces, a olvidar el saldo de las víctimas, en favor del goce civilizado de los monumentos de la cultura? ¿No lleva la *Étoile*, centro de la turística y refinada París, el nombre de los generales de Napoleón, quienes hicieron morir en sus guerras no a miles sino a millones de hombres? Se nos dirá que tales preguntas son el producto de un nihilismo fuera de lugar, que no es lo mismo Napoleón invadiendo Europa, haciendo, en definitiva la Historia, que este genocidio cuasitribal ocurrido en los márgenes de la Guerra Fría; se nos hablará de Stendhal, de la tercera de Beethoven, del código napoleónico, de las glorias del Imperio, por qué no de las “guerras como parteras de la historia”... O se nos mencionará el ejemplo de los romanos, esos mismos romanos que, aunque asolaron Cartago, masacraron Palestina, y esclavizaron a la Galia, nos legaron un idioma, los textos fundacionales de occidente y las bases de nuestra organización jurídico-política. También podría decirnos que, si aceptáramos sumirnos en la desesperación de esa contemplación nihilista, la historia resultaría una simple sucesión de masacres, y que, en tal caso, todo se igualaría, porque una historia considerada bajo semejante perspectiva no permite ningún tipo de inteligibilidad, dado que anula todas las particularidades en un suceder indiferenciado de actos bárbaros. La historia como un sinsentido. Tal es uno de los abismos hacia los que parece empujar *TAoK*: cuando constatamos que esos paramilitares vestidos con camisas ridículas y chillonas son una suerte de parodia de los ejércitos regulares, nos preguntamos

hasta qué punto aquello que la parodia repite se parece al original citado. Hasta qué punto la realidad que nos muestra *TAoK* no es, de alguna forma, como el esquema abstracto, desnudo a fuerza de brutalidad y de falta de seducción cultural, de la violencia que se registra en tantos episodios históricos de las sociedades que conocemos o admiramos.

Tal es una lectura posible, seguramente no la mejor, tampoco aquella que con más premura exige la película. Porque si bien *TAoK* admite una interpretación que conecta con las cuestiones del “exterminio” y la “violencia” en general, lo cierto es que la película trata sobre un contexto determinado, el indonesio – contexto que la mirada de Oppenheimer nos permite reconstruir a través de muy económicas alusiones. Aunque *TAoK* no se extiende de manera monográfica sobre los pormenores del pasado reciente, no deja de ofrecernos pequeños escorzos, miniaturas a través de las cuales nosotros, que ignoramos casi todo acerca de la historia (y de la lengua) de Indonesia, podemos suponer que se trata un país del Tercer Mundo que, de la mano de la dictadura militar de Suharto, sufrió los efectos devastadores de una modernización brutal y excluyente, un capitalismo depredador que produjo tanto a los grandes shoppings como a las barriadas pobres y precarias. Todo esos detalles que aparecen por lo general en segundo plano, son pequeñas viñetas de una realidad inmediatamente reconocible para cualquier habitante de un país latinoamericano: el McDonald’s ostentoso, los niños descalzos luciendo remeras con inscripciones en inglés, la fascinación insatisfecha de los desarraigados por las chucherías del consumo globalizado. Oppenheimer, quien en *The globalization tapes* (2003) ya había ahondado en las relaciones entre negocios y violencia paramilitar, retrata el capitalismo como una catástrofe. Y son alegorías de tal estado de cosas las imágenes del accidente aéreo que destruyó varias construcciones cercanas al aeropuerto, o esa otra escena en la que, en un barrio de casas bajas, un hombrecito trepa solitario una gigantesca antena, seguramente para arreglarla, **arriesgado** su vida contra el fondo de un cielo apenas iluminado.

3. En *TAoK* los productos más estandarizados de la industria cultural mantienen estrechas relaciones con la violencia. Las películas de John Wayne, James Dean o Al Pacino, el falso lujo de los *souvenirs* turísticos, son el *humus* de ese universo simbólico empobrecido y ultraexplícito en el cual se mueven los asesinos: así se observa en el variopinto ámbito doméstico del jefe paramilitar Haji Anif, quien se ufana de poseer un horrendo pez a pilas que canta *Don’t worry, be happy*, o en la suntuosa residencia del parlamentario Rahmat Shah, quien exhibe, en una elocuente parodia de los safaris coloniales, piezas de caza mayor colgadas de una pared cuya decoración simula una selvática pradera. Las bagatelas de colores chillones que atesoran los verdugos expresan una suerte de *kitsch* siniestro o del horror. *Kitsch* son las sangrientas películas de la propaganda anticomunistas de las cuales se nos muestran unos fragmentos; *kitsch* es la lectura del cine hollywoodense que hace Anwar Congo y sus secuaces, a partir de la cual pueden sentirse héroes, e interpretar, mediante un significativo error de traducción, a “gangster” como un sinónimo de “free man”; *kitsch* es, asimismo, la estética de la película que los asesinos pretenden rodar para narrar sus hazañas.

Quizá la explicación de esta pregnancia del *kitsch* haya que buscarla en el hecho de que un lenguaje simplificado y pueril es el que mejor expresa la pobreza imaginaria de estos verdugos que dicen lo que hacen y hacen lo que dicen: la chocante literalidad de los asesinos permite adivinar un motivo infantil o regresivo. Cuando Anwar Congo se presenta ante la Televisión de la República de Indonesia con un sombrero *cowboy* de cotillón, advertimos un rasgo siniestramente añorado, la superficialidad de quien ha adelgazado al mínimo las mediaciones en beneficio del puro pasaje al acto. Y es a partir de esta forma candorosa y homicida de representarse la realidad, que los verdugos se relacionan con la belleza natural, humana o artística, y producen sus fantasmagorías estéticas. La armonía de los paisajes naturales, el primor de las jóvenes bailarinas o el arte cinematográfico mismo devienen los

signos visibles y festivos del asesinato. En *TAoK*, toda belleza está confiscada por la violencia homicida: así, al observar a esas sonrientes promotoras de los shoppings indonesios que participan con toda ingenuidad de la estética de las grandes marcas globalizadas, es imposible no pensar en las violaciones gozosamente relatadas por el paramilitar Safit Pardede, o en las bromas soeces a las que el jerarca del Pancasila Yapto Soerjosoemarno somete a la servicial joven que funge de *caddy* en sus juegos de golf.

Uno de los grandes méritos de *TAoK* es volver visible el imaginario de los asesinos, a través de una perspectiva que, por su fluctuación entre cercanía condescendiente y distancia crítica, recuerda al indirecto libre flaubertiano. Vacilación que es perceptible en *Arsan & Aminah*, la película adentro de la película que tiene a los verdugos como actores protagónicos, de la cual Oppenheimer nos muestra algunas escenas. En ella, el *kitsch* de los verdugos se trueca en una suerte de *camp* goyesco o alucinado: piénsese si no en ese momento apoteótico en el cual, delante de unas cascadas de ensueño, y con un coro que parece el de una iglesia evangelista, un actor caracterizado como prisionero torturado le entrega a Anwar Congo una medalla y le dice: “gracias por haberme asesinado”. Una escena increíble que tiene algo de esa ecuménica reconciliación entre víctima y victimario puede leerse en el “Gran Teatro integral de Oklahoma” de Franz Kafka, donde “todo el mundo tiene su lugar”. Oppenheimer hace estallar el imaginario *kitsch* de los verdugos y revela sus cimientos tenebrosos: lo destripa como a ese oso de peluche que Anwar Congo y Herman Koto mutilan para representar un interrogatorio en el cual se tortura a un niño delante de su padre.

Y hay que decir que este original tratamiento que el film de Oppenheimer hace del *kitsch* periférico de los verdugos, permite asimismo deconstruir esa norma épica que el cine *mainstream* ha venido poniendo en escena en los últimos años a la hora de representar guerras y matanzas, y cuyo fin último es atemperar la violencia de la historia sobreimprimiéndole un mensaje fácilmente transmisible. Desde *Saving Private Ryan* (1998), nos apercebimos de un nuevo tipo de representación a la vez hiperrealista y melodramática. Los cuerpos mutilados se integran en un argumento que le da un sentido narrativo a la violencia: el hombre cuyos intestinos estallan ante nuestros ojos deja de ser un simple objeto, una cosa que es la negación misma de la noción de libertad, para convertirse en parte de una trama melodramática, por increíble que esta sea. Y esta trama lo que invariablemente nos narra es el triunfo de algún tipo de valor humano. Se trata en este sentido de soluciones espiritualistas que están lejos, muy lejos de esa anómica “zona gris” de la que tanto ha hablado Primo Levi: aun en la peor adversidad es posible, se nos dice, el triunfo de la moralidad (esto es, de la libertad humana) sobre el *pathos* de los cuerpos desfigurados y acribillados. En lugar del *shock* de la destrucción de la experiencia, su recuperación mediante el *happy ending* o algún dispositivo equivalente de clausura narrativa. Se trata de una tendencia que podemos ver en multitud de películas y miniseries televisivas que conmemoran acontecimientos históricos; piénsese, por ejemplo, en *Band of Brothers* (2001) y *The Pacific* (2010), en las épicas *Taegukgi: The Brotherhood of War* (2004) o *The Front Line* (2011), que transcurren durante la Guerra de Corea, o en la rusa *Almirante* (2008), biopic que retrata la vida de Alexander Kolchak, prominente líder del ejército blanco durante la Guerra Civil Rusa. Este siguió a la Revolución de Octubre. Una consecuencia inevitable de tal proceder, que a menudo sirve a intenciones abiertamente propagandísticas, es la banalización. Otro efecto es la desrealización: ese derroche de efectos especiales *hi-tech*, cuyo objetivo es producir una mayor verosimilitud finalmente esteriliza al espectador contra el dolor, porque lo que se ve en la pantalla no difiere demasiado de las escenas de videojuegos como *Counter Strike*, *Medal of Honor* o *Special Ops*.

Por supuesto que no se trata de una operación inocente, ya que estos maniqués se prestan a las más interesadas maniobras por parte de los discursos sobre el pasado histórico. Un caso notable de esta tendencia que combina desrealización y manipulación emocionalista

es *Unsere Mütter, unsere Väter* (2013), una miniserie en tres capítulos que pretende retratar, a través del relato de la vida de cinco amigos, la “tragedia” de la Segunda Guerra Mundial vivida desde el lado alemán. La trama abunda en inverosimilitudes y desajustes, en tonterías que avergonzarían a cualquier guionista novel. La bobería y la mala fe se alían, con el objeto de explicarnos que los jóvenes alemanes, a pesar de pertenecer a la Wehrmacht, no eran tan malos. Hay un soldado querible y valeroso, que fusila a campesinos polacos porque así se lo ordenan sus superiores, quien se redime sin embargo de sus crímenes a través de una muerte heroica frente a las tropas rusas; hay un experimentado oficial (hermano del querible ejecutor de campesinos polacos) que deserta, es arrestado por los alemanes y logra asesinar al jefe de su batallón de castigo –ese sí un verdadero nazi, de los que gritan mucho- no sin antes salvar de la muerte a una apacible pareja de ancianos rusos; hay una abnegada enfermera, quien sin embargo denuncia a una amiga por su condición de judía y después se arrepiente entre lágrimas (increíblemente, la denunciada retorna a la trama convertida en oficial del ejército rojo, lo cual le permite salvar a la abnegada enfermera de las violaciones masivas de los soldados rusos, en un *twist* que los guionistas habrán juzgado, seguramente, aleccionador). El guión abunda en estos inexplicables entrecruzamientos, como si el frente oriental hubiera sido una zona de unos pocos kilómetros cuadrados, habitada por unas pocas centenas de personas. Pero sin duda el plato fuerte es la escena final en la que se encuentran los tres amigos sobrevivientes: el experimentado oficial nazi, la abnegada enfermera delatora y el judío deportado, oportunamente evadido de un tren de prisioneros, quien depone su rencor para brindar con sus viejos camaradas, en una escena de convivencia que recuerda, significativamente, las promiscuas convivencias entre víctimas y victimarios que retrata *TAoK*.

Entonces: frente a la parafernalia de los efectos especiales, frente a la banalización del sufrimiento que nos propone la industria cultural globalizada, el film de Oppenheimer nos ofrece una materialidad tremendamente más potente: la voz y el rostro, en primer plano, de los asesinos. *TAoK* se revela, en el contexto de este aplanamiento generalizado de la experiencia histórica, como un film extrañamente pudoroso. En lugar de narrativas dramáticas, un montaje de fragmentos que cortocircuitan la relación reificada entre la violencia y su representación que nos propone el *kitsch* imperial. Lo cual no hace de *TAoK*, sin embargo, una película inocente, ni siquiera, tal como veremos, éticamente deseable.

4 Los asesinos, verdaderos notables en el norte de Sumatra, desean ahora una fama mundial. Quieren su *monumentum aere perennius*, y la materia de ese monumento es, a principios del siglo XXI, la industria audiovisual. Oppenheimer, a través de la manipulación de ese deseo de reconocimiento, logra seducir a los verdugos. Al contrario que en otras masacres, aquí los asesinos se muestran francos y alegres: al observar los dudosos momentos de contrición de Anwar Congo, se tiene la sensación de que este viejito con camisas de lino blanco años ‘50 y sombreros Panamá, que parece extraído de una escena de *Buena Vista Social Club*, evoca sus tropelías con el mismo tono melancólico con el que un hombre vivido rememora algún amor perdido de su juventud.



Estos hombres de una sola pieza no están obligados a justificarse ante nadie y se declaran felices: “será el cielo para mí y el infierno para ti”, recuerda el obeso paramilitar Safit Pardede que les resumía a sus víctimas antes de violarlas. *TAoK* ostenta el extraño mérito de expandir los límites en lo que refiere a la representación de la barbarie: como si lo que antes parecía solamente enunciable en el plano de la ficción, en la obra por ejemplo de un Sade, de golpe se volviera una realidad que puede ser capturada por la cámara del documentalista (dicho sea de paso: una de las pocas palabras que junto con “Gangster” y “Pancasila” se repiten reconociblemente a lo largo de la película es “sadis”, vocablo en lengua indonesia formado sobre el nombre del “divino Marqués” y que sirve para indicar un acto o

una persona extremadamente cruel: no deja de producir un cierto escozor constatar el grado de literalidad que alcanza la obra de Sade en las acciones de los verdugos, lo cual nos recuerda, una vez más, la insalvable distancia que existe entre la violencia real y su estetización, distancia que *TAoK* tematiza, a su forma, en diversos niveles).

Esta ampliación de la representación se funda en la elección de un formato que vacila entre el *reality* y el documental, un poco al estilo de *Z32* (2008) de Avi Mograbi. De allí la inclusión de los tiempos muertos de la vida cotidiana de los asesinos: Anwar Congo tratando de dormir, yendo al dentista, alimentando junto con sus nietos a las bailarinas. Otro excelente ejemplo de la adopción del formato del *reality* es la microhistoria de la fallida candidatura electoral del mafioso Herman Koto, por no hablar de la filmación en directo de los chantajes a los que Safit Pardede y el mismo Koto someten a los comerciantes chinos para financiar un supuesto *meeting* del Pancasila. La incorporación de este formato (que, significativamente, integra el código de esa industria audiovisual globalizada que consumen tanto los verdugos como sus potenciales espectadores) implica un quiebre del horizonte de expectativas que contribuye no poco al efecto desautomatizador de *TAoK*. El *reality* reclama, naturalmente, un protocolo distinto al que exigen los documentales sobre genocidios, un género cuyo modelo más acreditado quizá sea la celaniana gravedad de Claude Lanzmann en *Shoah*. Lo cual trae serios problemas éticos: ¿es lícita esta cercanía banalizadora, que convierte lo real en una suerte de ficción? Si el objeto de una película de estas características es la búsqueda de la verdad ¿no conspira contra esa pretensión el hecho de que los asesinos actúen gustosamente de sí mismos para la cámara de Oppenheimer? Porque, como en todo *reality*, los verdugos adoptan una *dramatis persona*: a menudo se tiene la sensación de que los asesinos intentan mostrarse más o menos brutales de lo que en realidad fueron. Incluso, en un bizarro momento de autorreflexividad, Anwar Congo y sus secuaces se interrogan ante las cámaras acerca del sentido de actuar sus propios crímenes: ¿hay que mostrarse crueles? ¿se debe dar a conocer que los comunistas en realidad no eran feroces? ¿conviene que las víctimas sepan la verdad? Esas discusiones sobre qué significa reescribir la historia funcionan como una impensada anticipación de los propios debates que se darían en la recepción crítica, en prestigiosos foros de opinión como el *New York Times*, *The Guardian* o *The Village Voice* - lo cual no deja de ser perturbador.


TAoK se presenta, pues, como un problema ético para el espectador, no solo por la obscenidad que implica mostrar la felicidad de los verdugos, sino también por la obscenidad que implica emprender un trabajo estético y formal con sus discursos y fantasías. Las imágenes *kitsch* de *Arsan & Aminah*, la película adentro de la película que Oppenheimer rueda junto con los asesinos, configuran una zona de conflicto y ambigüedad. Por un lado, Oppenheimer parece mofarse de los asesinos, y hacer una lectura distanciada y *camp* de su imaginario de cine clase B; por el otro los asesinos aprueban la película y se sienten orgullosos de participar en esa producción que los tiene como actores e improvisados co-guionistas. En las escenas que vemos de *Arsan & Aminah* es imposible deslindar qué elemento visual o narrativo ha sido propuesto por los asesinos, cuál por el director de *TAoK*: cuando Anwar Congo actúa de víctima de torturas, o se embarca en morbosas fantasías de autocastigo, cabe preguntarse si estas escenas responden a un auténtico sentimiento de culpabilidad, a un deseo de “liberarse del mal karma”, o bien si son una invención de Oppenheimer, cuyo propósito es lograr esa anagnórisis que lo haría arrepentirse a Congo de sus crímenes y recuperar así un fragmento de humanidad. Quizá la extraña risa que provocan las escenas de *Arsan & Aminah* se deba justamente al enigma que para el espectador supone la intencionalidad de esas imágenes (y no nos referimos solamente a las más violentas): ¿cómo decodificar la danza de esas jóvenes bailarinas que salen de una gigantesca construcción en forma de pez, la ostensible vocación de Herman Koto por el travestismo, o las apariciones sobrenaturales que persiguen a Congo? *Arsan & Aminah*, como de hecho *TAoK*

en su totalidad, nos provoca una extraña risa culpable, culpable por el tipo de interrogantes que nos suscita: ¿no es acaso inaceptable que la única superioridad que mostremos sea la de quien “conoce el código” y se ríe por arriba de los bárbaros que no comprenden que nos estamos burlando de ellos? ¿No es frívola nuestra risa de cinéfilos entendidos, frente a la impunidad de los verdugos? Si, al modo de Thomas De Quincey en *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, entendemos al esteticismo como la contemplación puramente estética y extramoral de un mal que no hemos podido evitar ¿no podría pensarse que nuestra visión de *TAoK* está signada por un vano esteticismo? Y finalmente: ¿qué dice sobre la relación entre imagen y violencia el hecho de que Oppenheimer filme a los asesinos en el *work in progress* de su “obra de arte”? ¿No habla también *TAoK* sobre nuestra culpabilidad como consumidores y productores globalizados de imágenes de catástrofes?

5  *TAoK* nos propone, en lo que atañe a la noción de testimonio, una inmensa serie de problemas. Como se sabe, la mayor parte de la reflexión contemporánea sobre la figura del testigo se apoya en un imperativo, que supone el deber moral e histórico de establecer una relación con la experiencia que transmite la voz de las víctimas. En un pasaje que ha sido frecuentemente comentado, Primo Levi compara al sobreviviente con el narrador de *The Rime of the Ancient Mariner* de S.T. Coleridge . El testigo establece con los oyentes una relación que va más allá del simple relato informativo y factual de los hechos: busca advertir, rememorar, comunicar, ser comprendido, para que el sufrimiento abandone la clausura de la mónada individual y se convierta en discurso, palabra humana compartida y transmisible. A quienes escuchan les corresponde el deber de conservar la memoria de la experiencia límite, lo cual implica medirse constantemente con la insuficiencia de su transmisión. Que la experiencia del testigo sea inimaginable para sus oyentes, constituye un punto ciego que es a la vez el obstáculo y el aliciente de los intentos de recuperación a los que obliga el deber histórico de la memoria.

Ahora bien, en el contexto de *TAoK* la idea de que un crimen es *inimaginable* cobra un sentido completamente distinto a aquel que tiene cuando nos referimos a la experiencia de las víctimas. Aquí señala más bien una imagen abyecta e inmoral que podemos ver pero que nos repugna, en cierto sentido una representación *imaginable* pero éticamente *indeseable*. Si en el caso de la experiencia de las víctimas estamos ante un sufrimiento al que, llevados por la moralidad y la empatía, quisiéramos imaginar para de algún modo hacerle justicia, un sufrimiento cuyo escamoteo conmueve nuestra humanidad y frente al cual, tal como razona Didi-Huberman en *Images malgré tout*, la representación es un triunfo que desafía el mutismo impuesto por los verdugos, en el film de Oppenheimer la situación es, en cierto sentido, inversa: *TAoK* nos hace *demasiado* imaginable la experiencia de los asesinos, nos aproxima *demasiado* a una experiencia inmoral con la cual no quisiéramos tener nada que ver.

Lo cual conduce a una serie de graves interrogantes, que desbordan ampliamente el ámbito de la crítica cinematográfica, para situarse más bien en la intersección que se da entre los territorios de la imagen y de la memoria histórica: ¿por qué conservar la voz de estos individuos que han renunciado a la humanidad y la comunicación en aras de la más elemental de las violencias? O dicho de otra forma: ¿cómo leer un archivo constituido por las voces de los verdugos? Y más aún: ¿es ético o siquiera deseable conservar la voz solipsista de los asesinos? ¿No representa un nuevo triunfo del mal, una suerte de reduplicada *damnatio memoriae*, el hecho de que *TAoK* nos haga conocer los nombres de los verdugos, mientras que las víctimas siguen siendo, en su mayoría, anónimas? (Este borramiento de la identidad de las víctimas llega incluso hasta los propios créditos de *TAoK*: por miedo a represalias, muchos nombres del equipo de filmación de *TAoK* figuran como “anonymous”).¹

¹ Como en tantos casos, es a las víctimas a quienes toca sufrir el silencio y reflexionar sobre él. Véase el libro de memorias de Pramodya Ananta Toer, cuyo título es, precisamente, *El soliloquio del mudo* 

Es innegablemente perverso el hecho de que el acercamiento a la experiencia de las víctimas esté mediado por el relato de los verdugos. ¿Qué exigencia “ética” o “humana” puede llevarnos a escuchar la voz distendida y amable de los ejecutores, a tolerar su obtusa felicidad? Quizá para responder a esta pregunta es que Oppenheimer adopta un inestable equilibrio entre la natural abyección que producen los verdugos y la humanidad sentimental que, pese a todo, cree encontrar en ellos. Así se refiere Oppenheimer a Anwar Congo, en los *statements* que figuran en la página oficial del film:

And seeing these scenes only made Anwar more interested in the work, which is how I gradually realised that he was on a parallel, more personal journey through the filmmaking process, one in which he sought to come to terms with the meaning of what he had done. In that sense, too, Anwar is the bravest and most honest character in *The Act of Killing*. He may or may not ‘like’ the result, but I have tried to honour his courage and his openness by presenting him as honestly, and with as much compassion, as I could, while still deferring to the unspeakable acts that he committed.

¿Cómo leer esta declaración? ¿Esta interpretación “humanista” de la experiencia del verdugo Anwar Congo, no es, en cierto sentido, producto de la seducción que despliegan los asesinos sobre Oppenheimer? Porque el “contrato” entre el director de *TAoK* y los verdugos es por lo menos ambiguo, como si ambas partes, se hubiesen obligado a ceder algo: los verdugos, a cambio de narrar su verdad, no solamente exigieron pasar a la posteridad en “su” película, sino también algo más implicate, una mirada humana por parte de Oppenheimer. *TAoK* es a la vez el proceso y el resultado de esa negociación, un juego de seducciones mutuas que deja al espectador en el espacio de un extraño vacío ético. Es evidente que Oppenheimer, a quien Congo llama familiarmente “Joshua”, tuvo que apelar a cierta empatía, siquiera fingida, para mantener su relación con los verdugos (¿pero hasta qué punto puede distinguirse la empatía como acto de la empatía como actuación?)². El resultado de esa amistosa cercanía es una mirada cálida, casi amables. Quizá esta empatía le haya parecido revulsiva a Oppenheimer, y por ello haya tenido que hacer algo con esa humanidad que creyó percibir en los verdugos y en la cual de alguna forma él mismo se sentía implicado: la decisión de terminar la película con la escena en la cual Anwar Congo vomita recordando sus crímenes y experimenta una suerte de anagnórisis, dignifica a la vez al asesino y exculpa, en cierto sentido, al director. Como si Oppenheimer hubiese considerado que su film necesitaba, para ser éticamente aceptable, una suerte de cierre narrativo que permitiera una catarsis. Claro que, cuando llegamos al final, el material que *TAoK* nos ha presentado es demasiado complejo como para permitir sin más esa operación de clausura, y resulta imposible no preguntarse si el arrepentimiento del histriónico Anwar Congo, no es después de todo, otra actuación. También aquí muestra su extraña honestidad el film de Oppenheimer: cuando nos ofrece los elementos para reflexionar sobre las operaciones de manipulación que la propia película pretende hacer sobre sus materiales.

² Veáse, en tal sentido, este inquietante fragmento de una breve entrevista de la BBC a Oppenheimer:

“Speaking to the BBC immediately after his Bafta win, Oppenheimer said he would contact Congo to tell him the news.”

‘We’ve been in touch every month. I know he’s wishing the film the best at the Academy Awards, and he will be moved to hear that we’ve won a Bafta.’ ” (<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-26122788>)

6. Sobre *TAoK* se han hecho interpretaciones que podríamos llamar optimistas, las cuales suponen que la película, dado que representa una realidad hasta hace poco silenciada, tendría algún efecto catártico o liberador. En tal sentido va la lectura de Errol Morris, productor del film, quien en un artículo publicado en *Slate* compara a *TAoK* con el teatro adentro del teatro hamletiano y el ensayo de Carrie McAlinden, para quien el film de Oppenheimer propendría a esa liberación de la voz de los oprimidos que Benjamin propone en sus *Tesis sobre filosofía de la historia*. Ahora bien, más allá del efecto político inmediato que pueda tener *TAoK*, así como de la indudable valentía y dedicación de Oppenheimer a su trabajo, desde nuestro punto de vista la afirmación de que el film sería de alguna forma “catártico” es discutible. Tal como se observa en la escena en la cual un miembro del equipo de filmación recuerda ante Congo y los otros verdugos el asesinato de su padrastro y propone que ese episodio forme parte de *Arsan & Aminah*, hablar del pasado no tiene por qué ser “liberador” (de hecho, los asesinos deciden no incluir esa escena en su película, por considerarla “demasiada complicada de filmar”, e incluso los gánsters a modo de chiste proponen “asesinar en serio” a este inesperado testigo).

Aristóteles definía la *kátharsis* como una suerte de purificación medicinal: mediante la representación trágica, los espectadores se purgaban de sus malas pasiones y se acercaban más a esa *eudaimonía* que es propia de la vida virtuosa. Tal dispositivo se basa, por tanto, en una clara distinción entre los desbordes de la escena y el orden deseable para el mundo real. Sobre este esquema básico, que fuera retomado por Freud, pivotan diversas teorías contemporáneas de inspiración psicoanalítica que intentan pensar la relación entre trauma y memoria histórica: el hecho de representar los crímenes del pasado sería de alguna forma saludable para el presente, dado que de esa forma se elaboraría una catástrofe que, de permanecer oculta, podría repetirse. Se advierte lo inadecuado de aplicar tal esquema al film de Oppenheimer, donde la representación a menudo no se distingue de un violento pasaje al acto sin mediación simbólica. Los asesinatos simulados de *TAoK* no conjuran la violencia, parecen incluso exigir su repetición. Así, en la dramatización del incendio de una aldea comunista por parte de las milicias del Pancasila, el terror de esos mujeres y niños no sirve para elaborar el pasado traumático, sino más bien para fortalecer las relaciones de dominación del presente. No hay que olvidar que Oppenheimer y su *crew* van a filmar la escena de la aldea respaldados por el poderoso ministro de *Juventud y Deportes* del gobierno indonesio, lo cual refrenda para los improvisados actores que hacen de comunistas la idea de que el rodaje de la escena no es una “liberación”, sino una continuación de la violencia histórica por otros medios. Oppenheimer, podría pensarse, monta un alucinado “teatro del opresor”, en el que la cámara registra, con una distancia casi etnográfica, la violencia sacrificial de los verdugos.

7. *TAoK* captura lo que Dominick LaCapra, apoyándose en las investigaciones de Sigmund Freud y el Friedlander, ha llamado “sublime negativo”: el sentimiento de júbilo casi extático que sienten los victimarios al ejecutar a sus víctimas. Un sentimiento de exceso que incluso puede adquirir las características de una grotesca carnavalización, lo cual quizá explique la profusión de disfraces e imágenes *gore* de *Arsan & Aminah*. En este sentido, *TAoK* se presenta como una indagación casi antropológica acerca de la naturaleza del mal, dado que pone en escena los mecanismos básicos de la violencia sacrificial y regenerativa que se ceba sobre los chivos expiatorios. Pero el exceso de este “sublime negativo” está rodeado de imágenes: las películas de Hollywood que consumían los ejecutores, quienes de hecho tenían su patíbulo enfrente de una sala de cine; un film como *The Godfather*, en el cual los verdugos se inspiraron para mejorar sus técnicas de asesinato; las fotos de Al Pacino, Michael Jackson o Michael Jordan, que atesora en su casa el parlamentario Rahmat Shah; las películas de la propaganda anticomunista; el film que ruedan los asesinos (con sus tomas “surrealistas” y “felinescas”, sus escenas de sangrientos espíritus sobrenaturales, las citas del policial negro, la comedia

musical, el cine bélico y el western); los grandes titulares de tapa del *Medan Pos*, diario cuyo dueño colaboró activamente con el genocidio; la propaganda *kitsch* de la corrompida política de Indonesia; el programa de televisión cuya presentadora felicita a Anwar Congo por la exterminación de tantos comunistas; los videos de Obama en los cuales se inspira Herman Koto para lograr una gestualidad adecuada durante su breve carrera política; las publicidades de ese mundo de las mercancías globalizadas que inundan los shoppings y las calles indonesios; las *selfies* que se toman la hija y la esposa del ejecutor Adi Zulkadry; las fotos de su juventud que atesora Anwar Congo; las escenas en las que se ve a los verdugos mirando a su propia película frente al televisor: todo ese gran desborde de representaciones configura una zona de promiscua indeterminación, que de alguna forma reproduce el exceso carnavalesco del imaginario de los ejecutores. Podría pensarse que la ambigüedad de *TAoK* se debe a que Oppenheimer se ha dejado fascinar por la violencia de los asesinos, con quienes ha emprendido un extraño trabajo estético. Esta fascinación que, como bien sabía Edmund Burke, puede darse incluso en el horror, inscribe a *TAoK* en un nutrido linaje de exploraciones del mal que va desde la admiración de los surrealistas por los asesinos célebres hasta *The Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Quizá sea esta una de las formas que toma la estética de lo sublime en el presente: una representación excesiva de la catástrofe. En ese punto, que cuestiona la relación misma entre ética y archivo, reside la rara potencia de la película de Joshua Oppenheimer.