

Lior Zylberman

Universidad Nacional de Buenos Aires
Universidad Nacional Tres de Febrero - CONICET

¿Una película sobre el olvido? Sobre *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer

A film about oblivion?
About Joshua Oppenheimer's *The Act of Killing*

Resumen

En sucesivas oportunidades Joshua Oppenheimer se ha referido a su documental *The Act of Killing* (2012) como un documental sobre la imaginación. Este polémico film trata sobre el golpe de estado de 1965 en Indonesia y los crímenes perpetrados contra los comunistas opositores; crímenes que fueron un verdadero genocidio y que al día de hoy continúan impunes. A partir de la figura de Anwar Congo, uno de los asesinos, Oppenheimer logra introducirse en el corazón del actual régimen indonesio no sólo para retratar a este personaje sino también para indagar las características de la impunidad reinante en aquel país. Para tal fin, una de las técnicas que utiliza es la de la recreación de dichos crímenes. En el presente escrito, nos proponemos estudiar este documental a partir de tres vectores: recreación, imaginación y conocimiento. Estos tres elementos se encuentran funcionando en manera conjunta, permitiéndonos ahondar sobre las matanzas y también reflexionar sobre la relación entre cine y violencia, sobre el olvido y su organización, y acerca de las consecuencias simbólicas del genocidio.

Abstract

In different occasions, Joshua Oppenheimer has referred to his documentary film *The Act of Killing* (2012) as a documentary of the imagination. This controversial film focuses in the 1965 coup in Indonesia and the crimes against Communist opponents; crimes that were a real genocide and remain unpunished until today. With Anwar Congo, one of the killers, Oppenheimer managed to get into the heart of the present Indonesian regime not only to portray his character but also to investigate the characteristics of the past and the impunity in that country. For this purpose, one of the techniques used in the documentary is the recreation of such crimes. The aim of the present article is to study this documentary through three key concepts: recreation, imagination and knowledge. These three elements allow us to deepen into the past killings but also to reflect on the relationship between cinema and violence, oblivion and its organization, and about the symbolic consequences of genocide.

Palabras Clave

Genocidio
Indonesia
Cine documental
Memoria
Joshua Oppenheimer

Keywords

Genocide
Indonesia
Documentary film
Memory
Joshua Oppenheimer

1.- Extraído del cuadernillo que acompaña la edición de Dogwoof en DVD en Zona

2.

2.- Titulado originalmente *The Life of General Villa*, ese film, que fuera dirigido por Raoul Walsh en 1914, se está perdido. Con algunos metrajes recuperados, en el 2003 Gregorio Rocha produjo el documental *Los rollos perdidos de Pancho Villa*.

En las numerosas entrevistas que ha brindado sobre su película *The Act of Killing*, como también en el folleto que acompaña su edición en DVD, Joshua Oppenheimer se ha referido a su obra como un “documental de la imaginación”: la técnica empleada en su realización no se refiere solamente a lo que vemos sino a cómo vemos y a cómo imaginamos. De este modo, *The Act of Killing* tiene como objetivo “comprender los procedimientos imaginativos por los cuales el ser humano se persigue a sí mismo y cómo se construyen sociedades fundadas en una violencia sistemática y duradera”¹.

Las imágenes sobre la violencia como también las imágenes violentas no resultan una novedad; nuestro ojo, en cierto sentido, se encuentra acostumbrado a ellas desde larga data. Cada época ha tenido una imaginería particular para presentar este tipo de imágenes. La fotografía trajo un cambio radical, un salto cualitativo, en lo que a *analogon* se refiere. Esto es tan así que las guerras o revoluciones fueron de los primeros temas políticos en ser representados: desde la Guerra de Crimea hasta la Comuna de París, diversas lentes registraron los hechos y en esa primera genealogía de fotografía y violencia encontramos los registros de la Guerra Civil estadounidense. A diferencia de las tomadas durante la Comuna en 1871, las imágenes de estas guerras poseen una particularidad sustancial: no fueron tomadas *durante* la contienda bélica sino *antes* o *luego*. Cuestiones técnicas de por medio, lo cierto es que, en algunas ocasiones, para recrear los desastres de la guerra, fotógrafos como Roger Fenton o Timothy O’Sullivan recurrieron a técnicas de puesta en escena no con el objetivo de falsificar lo sucedido sino para que la imagen lograra mayor “autenticidad” (Burke, 2005: 28; Morris, 2011). La invención del cine supuso nuevos retos en el registro de la violencia, la guerra y la muerte; asimismo, el nuevo invento significó un salto cualitativo en la imaginería y en lo que a reproducción de la realidad se refiere. El cine pronto se convirtió en el instrumento privilegiado, en “testigo privilegiado”, de la conformación de imaginarios acerca de las revoluciones, la violencia política y la tortura. Ya Pancho Villa, en 1914, debía esperar las cámaras de la Mutual Film Corporation para entrar “en acción”²; de igual forma, con motivo del décimo aniversario de la Revolución de Octubre, Sergei Eisenstein y Grigori Aleksandrov realizaron *Oktyabr* (1927), película que se tornó una verdadera fuente de archivo visual de lo que fuera aquella revolución. Sabemos así que la recreación, la puesta en escena de hechos históricos, no es una técnica novedosa sino que se afianza en las primeras décadas de la invención del cine.

No es nuestro propósito trazar una genealogía de *The Act of Killing*, sino recuperar y discutir la cuestión de la imaginación que Oppenheimer menciona en sus declaraciones. En la larga relación entre violencia política e imágenes, el genocidio también ocupa un lugar significativo, sobre todo a partir de los crímenes nazis. Es en esa relación -y tradición audiovisual- donde se coloca *The Act of Killing* al abordar el genocidio perpetrado en Indonesia en 1965, trayendo consigo continuidades y novedades, y presentándose, a la vez, como un desafío a la imaginación. Esto último se debe no a lo que el film nos muestra sino a lo que no nos muestra; de este modo, los límites de la imaginación son dos: los que proceden de la propuesta estética y los que resultan de la labor que se le exige al espectador.

En lo que sigue nos dedicaremos a esbozar tres aspectos que en la película se encuentran interrelacionados entre sí, complementándose mutuamente como un triángulo equilátero, o, si se quiere, como un nudo borromeo: estos tres aspectos son la recreación, la imaginación y el conocimiento. Antes de ingresar a ellos, resulta imprescindible dar cuenta del contexto histórico al que haremos referencia, con el objetivo de comprender la denuncia y la dimensión política de este documental.

Sobre Indonesia

La República de Indonesia es un archipiélago conformado por más de 17.000 islas; ubicado en el continente asiático, este país cuenta con una población de más de doscientos millones de habitantes, y es el país de origen musulmán más poblado. Antigua colonia holandesa, obtuvo su independencia luego de la Segunda Guerra Mundial. Fue Sukarno el líder de aquella gesta, y su primer presidente. Ante el creciente apoyo del 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 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 apoyo a éstos, como también de los chinos comunistas (Chalk y Jonassohn, 2010; Dwyer y Santikarma, 2003; Ternon, 1995). Ese enemigo que fuera caracterizado en la década de 1960 continúa ocupando el mismo lugar de enemigo hasta nuestros días³. Lo particular de este genocidio es que no fue perpetrado directamente por el Estado a través de sus fuerzas armadas sino a través de bandas de gangsters civiles y grupos paramilitares que, con el tiempo, y con el objetivo de sostener el Nuevo Orden, derivaron en la organización Pancasila. Esta organización paramilitar, que cuenta en la actualidad con casi tres millones de miembros estuvo ligada a los diversos gobiernos, de los que recibió tanto apoyo que los límites entre dicha organización y el Estado suelen ser difusos. Asimismo, el gobierno de Suharto ha sido el responsable del genocidio en Timor Oriental, país que ocupó cuando en 1975 declaró su independencia (Jardine, 1995); recién en el año 1999, cuando el régimen cayó, 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 gangsters, 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 este film como una fuerte apuesta por parte del régimen a 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 regular en canales de televisión hasta la caída del régimen. 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 muestra a los militares 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, éstos no tienen reconocimiento ni voz pública⁴: vemos así el efecto del genocidio y la realización simbólica de éste: el terror, el miedo a hablar públicamente (Feierstein, 2012). De este modo, paradójicamente pero en consonancia con el tipo de régimen, los que sí han tenido voz y reconocimiento son los perpetradores. Así, cuando Oppenheimer se hallaba en Indonesia realizando un documental, fue encontrándose con numerosos sobrevivientes y descendientes de los asesinados, que le manifestaban su testimonio y, al mismo tiempo, su miedo a hablar. Fueron éstos los que le sugirieron que si quería saber sobre los crímenes hablara con los asesinos; y así fue, al momento de encontrarse con Anwar Congo, protagonista de *The Act of Killing*, Oppenheimer ya había entrevistado a cuarenta asesinos.

La película nace de una imposibilidad y abre el camino para una nueva introspección: el retrato de un asesino. Al describirlo, también representa el régimen que lo sustenta. A diferencia de otros films, donde el victimario es entrevistado a partir de una cámara oculta, 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 no iban a ser castigados por sus dichos.

3.- El 20 de octubre de 2014 asumió como presidente Joko Widodo, del Partido Democrático de Indonesia para la Lucha. Es el primer presidente desde la instauración democrática que no proviene de la elite militar; Widodo se ha manifestado críticamente respecto al Nuevo Orden.

4.- El impacto de *The Act of Killing* ha sido muy fuerte en Indonesia, tan fuerte 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-1771096.html>.

La paradoja con la que se encontró Oppenheimer es que al focalizar su película en los victimarios en lugar de en las víctimas, pudo contar con el apoyo de toda la estructura estatal. En vez de ser reprimido, lo le 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 familiar”; así es como se decidió “dramatizar”, recrear, sus memorias y las de sus amigos. Es que Anwar es fanático del cine clásico, del cine de *gangsters*, de John Wayne y de Al Pacino. Es esta relación entre cine y violencia, la espectacularización de la violencia, la que también es mostrada en forma crítica a lo largo de *The Act of Killing*. Lógicamente, la elección estética también conlleva sus riesgos tanto éticos como empáticos: ¿podemos empatizar con un asesino? ¿Podemos sentir “querer” por un criminal?

Recreación

La técnica de la recreación es la piedra fundamental del cine de ficción. Sin más, podría decirse que el cine histórico se debe a ella; sin embargo, al ingresar al ámbito de la no-ficción el terreno resulta más complicado. Con la etiqueta de docudrama se han zanjado algunas de las rispideces que trae el empleo de las técnicas de la ficción en el ámbito del documental. Con todo, no es nuestro objetivo discutir estas cuestiones; en *The Act of Killing* observamos un tipo de recreación particular, diferente a la del cine histórico, a las posibles técnicas “docudramáticas” o, incluso, a las posibles capas de ficción que puede tener un documental.

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.- Es preciso mencionar que Errol Morris actuó como productor ejecutivo de la película de Oppenheimer.

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 Díaz Bessone, Comandante del Cuerpo II y ministro de Planeamiento durante la última dictadura militar argentina, “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 clásicos⁵: una entrevista donde los interlocutores se encuentran sentados cara a cara con su entrevistador. En ambos casos se habla de los crímenes, pero los genocidas no emplean la primera persona. Para *The Act of Killing* debemos tener en consideración algunas características del docudrama como también del cine de Errol Morris⁶, donde la recreación le permite al director crear “paisajes mentales” (Plantinga, 2009), una interpretación de los hechos narrados y, a su vez, crear el archivo de cada film. En estos casos, en el docudrama y en los paisajes mentales morriseanos, suelen emplearse actores o figurantes para las recreaciones.

Un paso más allá da Rithy Panh en *S-21, la machine de mort Khmère Rouge* (2003): los exguardias de la antigua prisión y campo de muerte de los Khmer Rouge 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 ella. En la película 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 recreación 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 de 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 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 con-

tándonos cómo se sentía y qué pensaba. De esta manera, en ocasiones, las películas preferidas de Congo son las que moldean su imaginario asesino. Aquí radica, entonces, una diferencia sustancial con otros documentales: los asesinos recrean sus propios crímenes actuando de ellos mismos. Mientras que en el film de Panh los exguardias se encuentran entre las paredes casi despojadas de la prisión, en el de Oppenheimer las recreaciones son más bien opulentas: vestuarios coloridos, escenografía, utilería, efectos, etc.

Una primera observación podría centrarse en el manto de burla y sarcasmo que Oppenheimer ciñe a toda la película, lo que hace parecer que los asesinos son ridiculizados; sin embargo, es en esas parodias a las películas de *gangsters* donde los asesinos despliegan toda su impunidad. Por otro lado, es sólo a partir de estas recreaciones que Anwar y sus compañeros son capaces de desarrollar 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 y otra cosa cuando no hay imágenes con qué compararla? ¿Acaso reproduce “fidedignamente” el original? ¿Qué replican las escenas donde Anwar despliega sus métodos criminales? ¿Resulta 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, directamente, *de crear*. En ese sentido, 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.

En un ensayo sobre la violencia y el cine documental, Joram ten Brink recupera algunas ideas de Robin Collingwood para indagar la técnica de la recreación (Brink, 2012). Brink, quien además se desempeñó como productor en *The Act of Killing*, traza algunos antecedentes tanto en la fotografía como en el cine indicando que, quizá, la obra de Peter Watkins es uno de los puntos más altos en lo que a recreación como estética se refiere. Si apreciamos la película de Oppenheimer como una forma de *hacer la historia*, las ideas de Collingwood resultan más que sugerentes para indagar su propuesta. En su obra *Idea de la Historia*, Collingwood sugiere que hay dos tipos de historia; a una la denomina de “tijeras y engrudo” (Collingwood, 1952: 295) que, trasladada al léxico de nuestros días, sería un tipo de historia “cortar y pegar”. En el campo del documental, podríamos pensar la historia tijera y engrudo como un documental expositivo o de compilación, más bien clásico: el historiador-documentalista no lleva adelante un proceso crítico sobre el material recogido, sino que toma sus documentos-testimonios como única verdad. La otra historia, la que propugna el historiador británico, es la historia crítica: a mitad de camino entre las escuelas del siglo XIX y el XX, Collingwood sugiere que todo documento-testimonio debe pasar por un proceso crítico, en el que se lo interroga de forma exhaustiva en tanto fuente-autoridad. Con las escuelas posestructuralistas, algunos de los puntos que sugiere quizá resulten anacrónicos; sin embargo hay una pregunta fundamental que aún hoy posee peso propio: ¿cómo, o en qué condiciones, puede el historiador conocer el pasado? El pasado nunca es un hecho dado que podamos aprehender empíricamente mediante la percepción: ¿cómo conocer los hechos de los que no fuimos testigos oculares? Y preguntemos también ¿cómo percibir un acontecimiento del cual no hay imágenes? Para Collingwood, el historiador tiene que representarse la situación, imaginársela para re-crear, en su propia mente, la experiencia de la que desea obtener conocimiento histórico. De este modo, el historiador-documentalista puede inferir el pasado para someterlo al proceso crítico, pudiendo descubrir los pensamientos y motivaciones de los actores históricos, esto es, pensar por sí mismo, re-crear la experiencia. En términos de Collingwood, la recreación del pasado no debería ser una mera cuestión estética sino una forma de alcanzar un pensamiento crítico, ya que pasado y presente no ocupan mundos separados sino que se superponen uno a otro.

En el documental la recreación puede tomar otras formas: éste puede emplear la recreación tal como lo hace el cine de ficción pero también, más próximo a Collingwood, puede usarla como método artístico; esta última opción, donde se ubica *The Act of Killing*, no recrea el pasado, necesariamente, en una búsqueda de “autenticidad” sino para generar un análisis crítico de aquél.

En este sentido, 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 en los casos de Lanzmann en la polémica escena de *Shoah* con Abraham Bomba o de 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 ambos los casos la violencia es tan fuerte, ya sea la soportada como la infligida, las palabras no alcanzan y arrojan, quizá, un testimonio inaudible. Después de décadas de ocurridos los acontecimientos, parece que es el propio cuerpo el que lleva la voz del recuerdo. Así, 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 en cada recreación, Anwar se toma su tarea con responsabilidad, no como si estuviera reviviendo el pasado, sino como si estuviera viviéndolo: el asesino no tiene forma de esconderse, queda desnudo ante la cámara.

Imaginación

El segundo vértice en el que se sostiene *The Act of Killing* es la imaginación. Como ya fue mencionado, Oppenheimer sugiere que su película es un documental sobre la imaginación, ¿pero qué entendemos por imaginación? Ésta ha sido estudiada y conceptualizada desde diversas perspectivas (Brann, 1991; Kogan, 1986) y dar cuenta de ello escapa al propósito del presente escrito.

7.- Debido a la relación entre imaginación y conocimiento que plantea Lev Vygotsky, y para trabajar en forma más operativa en el presente escrito, es que nos hemos concentrado en el psicólogo letón. Como señala Eva Brann, las perspectivas para el estudio de la imaginación resultan ser muy amplias y variadas. En este sentido, no han pasado desapercibidos para nosotros los abordajes más recientes de Georges Didi-Huberman o Emanuele Coccia, como tampoco la postura de Cornelius Castoriadis.

Como actividad de la conciencia, la imaginación permite las representaciones internas de la imagen; es decir, puede presentar a la mente objetos ausentes como presentes. En su facultad representativa, la imaginación resulta también un preludeo a la acción y a la reflexión. Teniendo en cuenta ello es que tomamos el desarrollo que hiciera Lev Vygotsky sobre la imaginación; para dicho autor, la imaginación se encuentra íntimamente ligada con la realidad⁷. En su ensayo *La imaginación y el arte en la infancia* (2009), Vygotsky presenta cuatro formas básicas que ligan la actividad imaginadora con la realidad: la primera sugiere que toda elucubración se compone siempre de elementos tomados de la realidad extraídos de la experiencia anterior del hombre; la segunda forma toma productos preparados por la imaginación y algunos fenómenos complejos de la realidad; la tercera forma de vinculación entre la función imaginativa y la realidad es el *enlace emocional*; y la cuarta y última forma consiste en que ésta puede representar algo completamente nuevo. Estas cuatro formas no actúan de manera separada sino mancomunada y en interrelación. Desde esta perspectiva, la imaginación es una forma de conocimiento del mundo y de la vida; con su poder simbolizante, la imaginación resulta imprescindible para la conformación de la identidad, tanto personal como social; es por eso que podemos referirnos a los imaginarios sociales.

En este sentido, *The Act of Killing* nos permite observar las imaginaciones y el imaginario de los asesinos; de este modo, no interesa saber si las recreaciones resultan semejantes a los hechos pasados, sino explorar la conciencia de los criminales. Eso no significa que debamos ver las recreaciones como *pura invención*. Si, con Vygotsky, sabemos que la imaginación se relaciona con la realidad a partir de la unión de la actividad creadora con la experiencia pasada, y que en su acción actúa también la emoción (es decir, sentimientos y deseos), se puede afirmar que en todas las recreaciones se encuentran presentes elementos de la experiencia pasada, y que se conjugan así varias experiencias en una sola. Podríamos decir, entonces, que esas torturas que Anwar representa quizá sean la fusión de varias en un solo acto.

Resulta importante remarcar que, a lo largo del film, los asesinos, ya sean Anwar, Adi Zulkadry, su compañero ejecutor, o Asmara, el Ministro de Juventud y Deporte y miembro de Pancasila, sostienen preocupados que sus métodos no fueron -ni son- brutales o sádicos, sino todo lo contrario, humanos. Cuando la imaginación se libera en las recreaciones “dirigidas” por los propios criminales, podemos observar la transformación de estos hombres comunes en asesinos, pero también una actualización criminal. No sólo nos muestran la metodología aplicada en el pasado sino que están llevando a cabo los asesinatos en este momento: al imaginar su pasado, Anwar Congo lo repite. Es que el asesino se encuentra traumatizado, y Oppenheimer sabe que el acontecimiento traumático

[...] no se registra al momento de su ocurrencia sino sólo tras una brecha temporal o período de latencia, que en su momento es inmediatamente reprimido, desplazado o negado. Entonces, de algún modo, el trauma ha de retornar compulsivamente como lo reprimido (LaCapra, 2008: 188).

Pero Anwar Congo no sale inmune de todo este proceso: en la búsqueda de imágenes Oppenheimer le propone también recrear sus pesadillas y, al imaginarlas, retorna lo reprimido. En verdad, podría decirse que, más que lo reprimido, retorna aquello que Anwar no comprende: la responsabilidad. Será a través de las pesadillas que Oppenheimer logre restituírle cierta humanidad al asesino, haciéndole notar -y comprender- que posiblemente sus crímenes no serán juzgados pero que éstos lo perseguirán y pesarán en su conciencia.

Pensando la tercera forma de relación entre imaginación y realidad, donde lo imaginado se vincula con lo emocional, resulta importante resaltar que las recreaciones son las imágenes que los propios criminales se dan a sí mismos: cómo se ven y cómo desean ser vistos. En este caso, el imaginario se materializa en imágenes pero no sólo debido a que éstas quedan fijadas en un soporte visual, sino también porque la forma en que Anwar desea ser visto obtiene su inspiración en el cine; de este modo, *The Act of Killing* también establece una relación entre cine y violencia. En Indonesia las bandas paramilitares toman el nombre de *gangsters*, por su inspiración tanto en las películas de ese género como en la significación de ese término: “*free men*”, hombres libres. Estos *gangsters*, fusionados en Pancasila, no sólo llevan a cabo las tareas criminales sino que también brindan “seguridad” a comerciantes a cambio de sumas de dinero, manejan el contrabando, el juego ilegal y otros negocios. En Indonesia los *gangsters* forman parte de la economía y la política local, y pueden crear tanto seguridad como disturbios; así, en ese país no cuidar a los matones puede resultar peligroso, ya no sólo para mantener el orden actual sino también a la hora de mantener alejado el pasado.

Muchas de las puestas en escena resultan recreaciones de películas de *gangsters*; con ese vestuario, los criminales se sienten a gusto para narrar cómo mataban y entonar las mismas canciones que cantaban en el momento en que emprendían la tarea. Como amante del cine, Anwar Congo pasaba, en su juventud, tiempo en las salas, y una de las cosas que odiaba de los comunistas era que estuvieran a favor de prohibir las películas de Hollywood. La sala misma a la que él asistía se convirtió en lugar de reclutamiento de *gangsters*; de hecho, el gobernador de Sumatra del Norte presenta a Anwar como perteneciente al “grupo paramilitar del cine Medan”. Asimismo, como muestra la película, al terminar una función Anwar solía cruzar la calle para dirigirse a su “oficina” a interrogar y matar. De joven, nos comenta, veía películas de *gangsters*, películas violentas, y veía “formas geniales de matar” y las copiaba. De éstas le gustaba cómo empleaban el alambre como arma homicida; de allí que tomara este material como método “para matar comunistas”. También le gustaban los musicales, y como forma de celebrar -y anular su conciencia- Anwar solía bailar, además de alcoholizarse y drogarse, luego de cumplir su tarea. Ese baile que Oppenheimer logra registrar cuando Anwar explica su metodología es también una forma de exhibir su impunidad.

Esta “inspiración” en el cine por parte de Anwar nos señala una relación particular entre imaginación, cine y violencia: de sus dichos puede inferirse el lugar importante que ocupa el cine en el establecimiento de la imaginación violenta. Esto no significa que Anwar, o cualquier otro, se hayan transformado en asesinos a causa del cine, pero nos advierte el rol fundamental de las películas en la institución de los imaginarios criminales. Como señala el propio Joshua Op-

8.- Al respecto, véase la nota publicada en *The Guardian* en su edición del 19 de abril de 2008: <http://www.theguardian.com/world/2008/apr/19/guantanamo.us>
a1.

9.- En el 2014, Oppenheimer estrenó una virtual segunda parte de *The act...* titulada *The Look of Silence*. Filmada al mismo tiempo que *The Act of Killing*, ésta se concentra en una familia que ha sobrevivido al genocidio.

10.- El genocidio no culmina con su realización material, es decir el exterminio de los cuerpos, sino que se realiza en el ámbito simbólico e ideológico, en los modos de representar y narrar dicha experiencia.

penheimer junto a Joram ten Brink, el cine “ha dado forma no sólo a la violencia política, desde la tortura hasta la guerra y el genocidio, sino también a la forma en que se lleva a cabo” (Brink y Oppenheimer, 2012: 1), como ya lo había desarrollado Paul Virilio, el cine y la violencia en gran escala han definido las características de la modernidad. A partir de la extensa bibliografía sobre el tema sabemos cómo el cine ha modelado nuestra idea sobre el pasado, pero también cómo ha sido empleado de otro modo: Oppenheimer y Brink mencionan que en Sierra Leona la primera *Rambo* se convirtió en un objeto de culto para los miembros del Frente Revolucionario Unido, que tomaron sus nombres de guerra de éste y otros films de acción. Durante la administración de Ronald Reagan, el Departamento de Defensa impulsó un plan, que nunca llegó a desarrollarse, denominado *Strategic Defense Initiative*, que fuera conocido como *Star Wars*; recientemente en la prisión de Guantánamo, los interrogadores/torturadores tomaron algunas “recetas” de Jack Bauer⁸. Por último, también podríamos mencionar el recorrido que tuvo *La battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966) en el ejército francés, argentino y estadounidense (Robin, 2005). El cine desafía los límites de la imaginación de los asesinos, tanto que cuando Anwar mira la película hecha “para odiar a los comunistas”, exclama que él fue más allá de lo que se ve en la película.

Al focalizarse la película en los victimarios, hay un protagonista de la historia que no tiene espacio: la víctima. Luego de las diversas escenas preparadas por Anwar y sus compañeros, la película nos incita a imaginar al actor ausente. Al frecuentar al victimario, *The Act of Killing* nos lleva a preguntarnos por la víctima⁹. Ésta se encuentra ausente porque en la aspiración de exterminar a la víctima no sólo han suprimido su memoria, sus cuerpos, su cultura, sino que también han eliminado la posibilidad de imaginar a la víctima. El genocidio se caracteriza no sólo por el exterminio de cuerpos sino también de relaciones sociales y culturales (Shaw, 2007); de este modo, a la vez que nos permite observar la realización simbólica del genocidio (Feierstein, 2007, 2012)¹⁰, la película también permite comenzar a resquebrajarla, a desarmar sus discursos y su funcionamiento.

Por último, hay una relación de imaginación particular: la de Anwar y el espectador. Nosotros, como espectadores, no tenemos experiencia como asesinos ni como sobrevivientes del genocidio en Indonesia; sin embargo, las acciones recreadas por Anwar y sus compañeros nos permiten imaginar ese pasado. Allí donde no hay imágenes, donde no hay documentos sobre las masacres llevadas a cabo, *The Act of Killing* exige una imaginación activa por parte del espectador, no para exaltar la figura de los asesinos, sino para comprender la magnitud de lo sucedido y la impunidad que impera en Indonesia. En este film, imaginación y conocimiento se encuentran imbricados ya que nos permiten tomar partido ante un suceso de estas proporciones. Entendiendo las características de otros crímenes de masa, nuestra imaginación se activa combinando experiencias y conocimiento pasado con las imágenes recreadas, generando así un nuevo tipo de conocimiento.

Conocimiento

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 descripción de la caída de Sukarno. Al igual que la obra de Weir, *The Act of Killing* es resultado 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 el pasado y los que permiten hacer caer el manto de silencio. De este modo, el film hace circular un conocimiento silenciado, subterráneo, encubierto, que está presente pero del cual no se habla. ¿Es *The act...*, 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 les 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 detrás de ésta; en ese sentido, ésta 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: así leída, *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 los genocidas con todo rastro de sus enemigos, los sobrevivientes e hijos de las víctimas se encuentran impedidos para recordar y ser recordados: “Ahora los hijos de los comunistas empezaron a hablar pero no durará mucho”, dice Anwar; en un programa de televisión una periodista le pregunta por qué los hijos de las víctimas nunca quisieron vengarse, a lo que Anwar responde que no es que nunca hayan querido, sino que no pueden. Su respuesta es interrumpida por Ali Usman, miembro de Pancasila, quien grita: “porque los exterminaríamos”. La película manifiesta, así, una tensión permanente entre olvido y memoria¹¹.

Siguiendo en 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 modos diferentes a los protagonistas de la acción. Como señala el 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: 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, manifiesto 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 aborda en este nivel. No hay un jefe de Estado que haya otorgado una gracia ni tampoco surge la amnistía 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 que, al momento de filmación de la película, continuaba presidiendo. La película se focaliza en Anwar Congo, un “hombre gris”, un hombre que no perteneció a los cargos de primera línea, no es un ideólogo: él es de los que se “ensuciaron las manos” (Ternon, 1995: 120 y 124). Sin embargo, es a través de él 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.

A lo largo de la película se escucha a Oppenheimer preguntarle a sus entrevistados cómo hicieron todo este tiempo para llevar en sus conciencias los asesinatos cometidos. Mientras que Anwar responde en forma más formularia, argumentando que obedecía órdenes, que lo que hacía “estaba bien”, que mitigaba su conciencia con alcohol y droga, Adi Zulkadry da a sus respuestas una mayor elaboración. De hecho, él duda que las escenas recreadas -la película que están haciendo-, den una buena imagen de la causa. En las declaraciones que efectúa en un viaje en auto, habla como un profesional que sólo ha cumplido su deber; es decir, ha adecuado sus métodos a la tarea que le han solicitado. A esto comúnmente se lo conoce como raciocinio amoral. Mientras el director le pregunta acerca del tipo de guerra que llevaron a cabo y los vincula con una violación a la Convención de Ginebra, Adi responde seriamente afirmando que “no está de acuerdo con esas leyes internacionales”; en vez de mirar su propia historia, compara su accionar con el de George W. Bush al afirmar que, cuando Bush estaba en el poder, “Guantánamo estaba bien, Sadam Hussein tenía armas de destrucción masiva. Para Bush estaba bien,

11.- Si bien la secuencia del *talk show* en la cadena TVRI (Televisi Republik Indonesia), canal nacional de televisión, fue parte de las dramatizaciones-recreaciones hechas para la película, lo cierto es que ésta fue televisada. Lo sugere es que no tuvo respuestas críticas ni tampoco generó shock alguno en los televidentes. Véanse las declaraciones de Joshua Oppenheimer al respecto en <http://theactofkilling.com/background/>.

pero ahora está mal. La Convención de Ginebra tal vez será la moral de hoy, pero mañana tendremos las convenciones de Yakarta y tiraremos las de Ginebra (...) reabrir los casos no es bueno". Más adelante, cuando Oppenheimer afirma que para millones de familias de víctimas saber la verdad es bueno, Adi pierde la paciencia, no le ve sentido a concentrarse en las matanzas de comunistas, ya que reabrir el caso es prepararse para luchar, y afirma con seguridad: "si el mundo quiere una guerra constante estoy preparado".

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 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 él 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, llevando el nombre de Jalaludin Yusuf, y es interrogado. Al finalizar, ya no hay sonrisa en su rostro, "sentí que estaba muerto por un momento", afirma; cuando Herman intente volver a colocarle el alambre para ahorcarlo, Anwar no podrá volver a asumir su papel en la escena. La siguiente escena, que funciona como un motivo que se repite a lo largo del film (de hecho, con él empieza la película) 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 muestra 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. ¿Ha pecado? ¿Su *karma* ha sido afectado? ¿Todo lo que ha hecho a tanta gente está volviendo? 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 "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 vea Anwar abatido, con malestar, le dan arcadas como si estuviera por vomitar. "¿Por qué tenía que matarlos?", se pregunta; "Tenía que matar, mi consciencia 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. Repetir sus acciones como asesino, en lo profundo no suponía ninguna novedad en Anwar; es más, él disfrutaba verse como un *gangster* de película. Sólo al cambiar de posición, al volverse Anwar su propia víctima, puede comenzar a comprender la dimensión de sus actos y sus consecuencias. 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 parece que Oppenheimer le da la posibilidad a Anwar Congo de comenzar un proceso de elaboración para restituir, finalmente, su humanidad.

A modo de cierre

Con la técnica de la recreación, *The Act of Killing* presenta un desafío a los límites de la imaginación, y así ha logrado quitar el velo a un genocidio que ha permanecido silenciado durante décadas. Asimismo, a través de los diversos victimarios retratados, la película denuncia cómo dicho crimen ha permanecido impune, y registra algunas de las características del régimen que lo ha avalado y cobijado. De este modo, en la misma operación, este documental ha logrado dar imágenes a un acontecimiento inimaginable.

La película de Oppenheimer posee ciertas características que la emparentan con otros documentales. En ese sentido, en sus fundamentos, se asemeja no sólo a *S21...* la mencionada película de Rithy Panh sino también a *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011), la siguiente película del director camboyano, un extenso testimonio del antiguo director de la prisión S21, Kaing Guek Eav, mejor conocido como Duch. 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, para que contaran, finalmente, su verdad, lo que fueron y lo que creyeron y, al hacerlo, se encaminaron hacia la humanidad (Panh y Ba-taille, 2013).

Ahora bien, ¿qué significa encaminarse 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 Indonesia¹². Esta humanidad no se refiere a la exculpación sino a la responsabilidad, a 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 consciencia de sí y la culpa lo haya afectado. Siguiendo a Karl Jaspers (1998), quizá Anwar haya tomado consciencia de su culpa moral, lo que podrá llevarlo 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 grandes proporciones, para conjurar, para evitar su repetición.

¹² Como ya fue señalado, la repercusión que tuvo la película en Indonesia hizo que *The Jakarta Globe* editorialice la necesidad de revisar el pasado, como puede leerse en <http://www.thejakartaglobe.com/opinion/editorial-the-nation-needs-an-act-of-restitution/>. Asimismo, la nominación de *The act...*, en 2014, al Oscar como mejor documental funcionó en Indonesia como un elemento de presión política, tal se indica en <http://www.thejakartaglobe.com/news/no-inquiry-into-65-on-sbys-watch/>.

Bibliografía

BRANN, E. (1991), *The World of the Imagination: Sum and Substance*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham.

BRINK, J. (2012), "Re-Enactment, the History of Violence and Documentary Film" en

BRINK, J., & OPPENHEIMER, J. (eds.) (2012), *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*, Columbia University Press, New York.

BURKE, P. (2005), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona.

COLLINGWOOD, R. (1952), *Idea de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México.

CHALK, F. & JONASSOHN, K. (2010), *Historia y sociología del genocidio*, Prometeo, Buenos Aires.

DWYER, L. & SANTIKARMA, D. (2003), "'When the World Turned to Chaos': 1965 and Its Aftermath in Bali, Indonesia" en GELLATELY, R. & KIERNAN, B. (eds.), *The Specter of Genocide. Mass Murder in Historical Perspective*, Cambridge University Press, New York.

FEIERSTEIN, D. (2007), *El genocidio como práctica social*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

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

JARDINE, M. (1995), *East Timor: Genocide in Paradise*, Odonian Press, Tucson.

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

KOGAN, J. (1986), *Filosofía de la imaginación: función de la imaginación en el arte, la religión y la filosofía*, Paidós, Buenos Aires.

LACAPRA, D. (2008), *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*, Prometeo, Buenos Aires.

MORRIS, E. (2011), *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)*, The Penguin Press, New York.

PANH, R. & BATAILLE, C. (2013), *La eliminación*, Anagrama, Barcelona.

PLANTINGA, C. (2009), "The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons" en ROTHMAN, W. (ed.), *Three Documentary Filmmakers. Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*, SUNY, New York.

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

ROBIN, M. (2005), *Escuadrones de la muerte. La escuela francesa*, Sudamericana, Buenos Aires.

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

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

VYGOTSKY, L. (2009), *La imaginación y el arte en la infancia*, Akal, Madrid.

Filmografía

Duch, le maître des forges de l'enfer (2003), Rithy Panh.
Escadrons de la mort: l'école française (2003), Marie-Monique Robin.
Oktyabr (1927), Grigori Aleksandrov y Sergei Eisenstein.
Pengkhianatan G 30 S-PKI (1984), Arifin C. Noer.
S-21, la machine de mort Khmère Rouge (2003), Rithy Panh.
Shoah (1985), Claude Lanzmann.
The Act of Killing (2012), Joshua Oppenheimer.
The Year of Living Dangerously (1982), Peter Weir.

Lior Zylberman

Es Doctor en Ciencias Sociales, Investigador del CONICET, Investigador del Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF) y Profesor Titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA). Es Secretario General de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA) por el período 2014-2016; también es miembro del *Advisory Board* de la *International Association of Genocide Scholars* por el período 2015-2017. Forma parte de los equipos editoriales de la Revista Cine Documental, de la Revista de Estudios sobre Genocidio y de *Genocide Studies and Prevention: An International Journal*. Ha escrito numerosos artículos y capítulos de libros en torno a las problemáticas de la memoria y la imagen, la representación de los genocidios y dictaduras como también sobre cultura visual; asimismo, ha participado exponiendo sus investigaciones en diversos congresos y reuniones científicas tanto a nivel nacional como internacional.

Contacto: liorzylberman@gmail.com

