

## IV. ACTUALIDAD DE LOS EXCESOS

---



© Carlos Jacanamijoy. Sol de páramo. Óleo. 2007-2008. 169,5 x 200 cm.



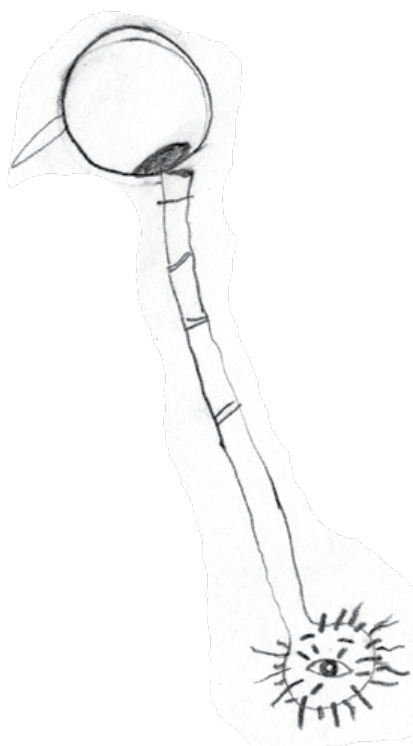
© Carlos Jacanamijoy, *Vigía*, Óleo, 2009, 157 x 200 cm.

# Matar y comer del muerto



BELÉN DEL ROCÍO MORENO CARDOZO\*

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia



**CÓMO CITAR:** Moreno Cardozo, Belén del Rocío. "Matar y comer del muerto". *Desde el Jardín de Freud* 15 (2015): 207-225, doi: dfj.n15.50524.

\* e-mail: bdmorenoc@unal.edu.co

© Obra gráfica: Carlos Jacanamijoy

## Matar y comer del muerto

El filme de Joshua Oppenheimer, *El acto de matar*, presenta la recreación de algunos episodios de un genocidio perpetrado en Indonesia, en 1965; muestra tanto la distinta posición de los asesinos con relación al crimen, como algunos aspectos referidos al colectivo que les sirve de referencia, en particular, el que concierne al ascenso del criminal al lugar del ideal social. De manera correlativa, indica la lógica que gobierna la construcción del enemigo y los dispositivos discursivos que allí operan. El marco de impunidad expuesto da clara cuenta de las licencias que se toma el hombre libre, el *free man*, del libre mercado.

**Palabras clave:** acto criminal, *El acto de matar*, enemigo, ficción, impunidad.

## Adding Insult to Injury

Joshua Oppenheimer's film, *The Act of Killing*, recreates some episodes of a genocide perpetrated in Indonesia in 1965. It shows the different positions of the assassins with respect to the crime, as well aspects related to the collectivity that serves as reference, particularly that regarding the rise of the criminal to the position of social ideal. Likewise, it indicates the logic governing the construction of the enemy and the discursive devices operating in that context. The framework of impunity portrayed in the film provides a clear account of the latitude that the free man, the man of the free market, allows himself.

**Keywords:** criminal act, *The Act of Killing*, enemy, fiction, impunity.

## Tuer et en manger

Le film de Joshua Oppenheimer, *L'acte de tuer*, reproduit quelques épisodes d'un génocide perpétré en Indonésie 1965; il fait état des différents positions des assassins face au crime, avec davantage certains aspects en rapport avec le collectif qui en est le point de référence, particulièrement en ce qui concerne la montée du criminel à la place de l'idéal social. Corrélativement, le film indique quelle est la logique qui gouverne la construction de l'ennemi et des dispositifs discursifs qu'y opèrent. Le cadre d'impunité qui y est exposé rend compte nettement des licences que l'homme libre, le *free man*, celui du marché libre, s'octroie.

**Mots-clés:** acte criminel, *L'acte de tuer*, ennemi, fiction, impunité.



## FICCIONALIZAR EL ACTO

Es usual que el ámbito de la actividad fantaseadora se mantenga cerrado a las confesiones públicas y que los sueños diurnos, aunque entretejan la densa red que llamamos realidad, no sean llevados a acto. Es usual también que la realización de muchas ensoñaciones termine por angustiar a quien anheló deleites que solo podían sostenerse como tales en el campo de la fantasía. Lo que no resulta tan corriente es que la lógica radical del paso al acto, que habitualmente eclipsa al sujeto que en él se desvanece, se deje capturar en un tejido de ficción y, más aún, que de allí puedan derivarse efectos de mutación subjetiva, al tiempo inesperados y de destino incierto. Considero que esto es lo que ocurre con el inquietante documental de Joshua Oppenheimer *El acto de matar*<sup>1</sup>.

El filme tiene como material de base los testimonios de cerca de 70 miembros del grupo paramilitar Juventud Pancasila, encargado de exterminar comunistas, sospechosos de serlo, acusados de tener tal filiación política, intelectuales, campesinos y chinos, en plena época de la Guerra Fría, en una Indonesia bajo la dictadura militar del general Haji Mohamad Suharto, quien había depuesto, en 1965, al primer presidente de este país, Achmed Sukarno. La orientación fundamental, del director de la película, a los perpetradores, quienes hablaban con pasmosa jactancia de sus crímenes, fue la siguiente:

Han participado en una de las matanzas más grandes de la historia de la humanidad, quiero entender qué significa eso para ustedes y para su sociedad. Ustedes quieren mostrarme qué han hecho. Así que adelante háganlo de cualquier modo que deseen. También filmaré a sus compañeros veteranos de los escuadrones de la muerte y a ustedes discutir qué quieren mostrar y, con la misma importancia, qué quieren dejar fuera.<sup>2</sup>

Que sean los mismos ejecutores quienes hablen de sus crímenes resulta sorprendente, pues con su narración terminan por incriminarse, mientras al tiempo justifican los actos cometidos. Ahora bien, el punto en que quisiera detenerme, para comenzar, es que este documental no solo contiene la memoria, antes silenciada

1. Documental dirigido por Joshua Oppenheimer, Christine Cynn y un codirector indonesio quien prefirió, por seguridad, permanecer en el anonimato. *The Act of Killing*, dirigido por Joshua Oppenheimer y Christine Cynn (Dinamarca: Final Cut for Real / Arts and Humanities Research Council (AHRC) / Danmarks Radio (DR), 2012).

2. Elena Fortes, "Entrevista con Joshua Oppenheimer, director de *The Act of Killing*". Traducción: Karla Liquidano. *Revista El ambulante*. Disponible en: <http://festivalambulante.blogspot.com/2014/04/el-acto-de-matar-no-es-un-documental.html> (consultado el 08/06/2014).

de esta purga asesina, sino que lo hace mostrando *la escenificación de los crímenes, representada por los mismos perpetradores*, dado que estaba excluida la participación de los sobrevivientes en esas recreaciones. En efecto, en ocasiones, la búsqueda de actores que representarían a las víctimas, entre vecinos y amigos, se topaba con naturales resistencias, en un marco de intimidación, donde los perpetradores continuaban, y continúan, detentando el poder. Así, una de las primeras escenas muestra justamente a Herman Koto, líder paramilitar y mafioso, hablando sobre la reticencia de la gente de los barrios a representar el rol de “comunista”, mientras él los animaba a participar para “ser como estrellas de cine”. El asunto primordial entonces es cómo por esta vía se desemboca en que no solo el más próximo, el amigo o el vecino, es solicitado a poner el cuerpo para representar a la víctima; también los perpetradores son maquillados para hacer los papeles del acusado, torturado, asesinado o sobreviviente de las masacres. Y es en este punto donde ya podemos notar que los paramilitares ocupan varios lugares en el tejido de ficción que aquí se despliega: se representan a sí mismos en sus sevicias, ven cómo otros ejecutan crímenes, y pueden, también, representar a sus víctimas. El resultado entonces es una extraña *dramatización* de la crueldad de los crímenes cometidos, dando con ello curso al despliegue fantasmático de actos irreversibles. Quizá convenga en este punto recordar que Oppenheimer designó a este filme como un “documental de la imaginación”; en efecto, se trata de la singular maniobra de hacer pasar por el proteico tamiz imaginario la brutalidad real de actos de exterminio. De modo que el tejido de ficción que estos “actores” construyen no solo concierne a la escenificación de las transgresiones cometidas, sino que circulan por los distintos lugares de una escena criminal, que se repite hasta el hartazgo. Si con el paso al acto criminal siempre se rompe el marco del fantasma y, en consecuencia, se irrumpe en el mundo, aquí se trata del tránsito inverso, del mundo y su real inmundado, a la escena del fantasma. Entonces, para precisar, diré que el método construido por ellos los lleva a transitar al menos por tres lugares, como si se tratase de un juego de roles: ora representan al que mata, ora representan al mirón del acto de matar, ora hacen el rol del mismo asesinado. Cada quien ocupará esos lugares de manera singular, desafectado o implicado, según una elección subjetiva, cuyo fundamento real nos resulta del todo insondable.

El filme se centra en Anwar Congo quien, entre 1965 y 1966, asesinó a mil personas, acusadas de ser detractores de la dictadura militar de Suharto. El documental es entonces el recorrido de este hombre por los tres lugares que discernimos arriba, de donde se derivarán consecuencias cuyo destino resulta, por entero, incierto. En efecto, al comienzo, Congo se ufana de haber diseñado un sistema para matar, menos sangriento, un procedimiento que evitaba el olor nauseabundo que la sangre despedía.

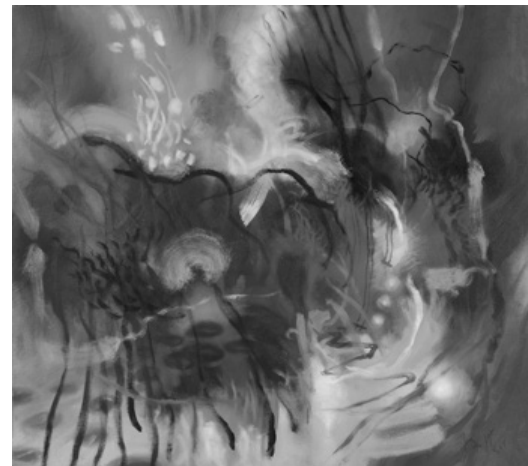
En estas primeras secuencias, él describe y escenifica, con detalle, su nuevo método: se representa a sí mismo como ejecutor de un ahorcamiento con un alambre, método que en realidad no era de su ingenio, pues se trataba de la copia de una técnica vista en las películas norteamericanas. En este momento, Congo no solo cuenta con minuciosidad su *modus operandi*, mostrando la férrea estereotipia que lo gobierna, sino que también habla del intento fallido de olvidar sus crímenes, bailando e ingiriendo drogas y alcohol. Al poder perturbador de los recuerdos, le opuso, de manera constante, la ausencia de pensamiento, el anonadamiento que se procuraba con el alcohol, la marihuana, el éxtasis y el baile. De modo que “no pensar” fue la consigna necesaria para la defensa o, para marcar lo que aquí está en juego, para la *autodefensa*... Es así como esta escena termina con la exhibición de un baile de chachachá, que él mismo ejecuta, en la terraza, donde siente que habitan los fantasmas de tantos hombres que asesinó. Se trata, entonces, de un momento en el que la interpretación de su propio rol de asesino le hace evocar su vieja desazón, pero ello solo tiene por efecto una mostración de sus virtudes de bailarín.

Como lo anuncié, hay otras escenas donde Congo aparece en otro lugar, pues también ve cómo él mismo y otros recrean sus asesinatos; se trata del segundo lugar que hemos discernido en este juego de rotación de posiciones, de intercambiabilidad de lugares. En efecto, el director le *hace ver* lo que ha sido filmado y lo graba en sus comentarios al respecto. Aquí es posible evocar aquella escena, que constituye uno de los momentos de giro para Congo, cuando él ve la recreación del incendio de la aldea de Kampung Kolam y dice: “Me arrepiento de que se *viera tan feo*”; se imagina entonces el futuro de los niños y de las mujeres sobrevivientes y las maldiciones que le dirigirán por el resto de sus vidas. Hay, entonces, un evidente contraste entre las palabras que dice cuando se ve bailando chachachá y observa que no debió ponerse un pantalón blanco, pues para matar siempre se vestía con ropa oscura y, estas otras cuando él ya dice que eso se *vio feo*... Desde luego, no él en su apariencia, sino lo que él hizo.

Como es explícito a lo largo del documental, Congo es un hombre que está muy atento a su aspecto, a su imagen; en no pocos cuadros aparece mirándose al espejo, sonrío con júbilo cuando se ve en las primeras imágenes filmadas, exhibe sus dientes de relumbrón ante un espejo, después de su visita al odontólogo, se peina... En fin, quiere que el público lo vea bien, en esta gran película que además tiene locaciones hermosas y que, según dice, “*iestá* llena de humor!”. A pesar de que estas palabras se nos antojan bizarras respecto de lo mostrado, el asunto para Congo es lograr ajustar el punto desde donde podrá verse bien, para, desde allí, hacer los arreglos necesarios con el propósito de lograr la imagen que le place, y entonces presentar el buen retrato, según un ideal sacado de los filmes norteamericanos de mafiosos, de vaqueros y musicales.

Sucede entonces que respecto de esta intención de belleza, grandiosidad y excepcionalidad —dado que sabe que nunca un filme ha exhibido lo que este muestra—, se abre una ranura donde eso se ve feo y, con ello, él pasa a imaginar el futuro de los sobrevivientes, con sus casas quemadas, para recibir de retorno las maldiciones que habrían de corresponder a la crueldad de los actos cometidos.

Esta fisura se vuelve, enseguida, ruptura cuando Congo representa a una víctima de decapitación, con lo cual él se desplaza hacia el tercer lugar que hemos distinguido: él representa al asesinado. Cuenta entonces cómo llevó a un hombre hasta el sitio donde iba a sacrificarlo, luego describe con precisión las posiciones corporales de él y de su víctima, pero —he aquí el giro— hay un momento en que él se arrodilla como hizo arrodillar a su víctima, y además imita la mirada que le dirigió este hombre antes de ser asesinado: Congo se pone entonces en el lugar de quien enseguida sería decapitado, también imita con su boca el chasquido que hizo el cuerpo cercenado al caer. Relata que después de ese homicidio se preguntó por qué no cerró los ojos de aquel hombre, pues en la mirada de ese muerto yace el origen de las pesadillas que lo atormentan: “Siempre me miran esos ojos que jamás cerré”, dice. Congo que quiere verse bien, pasa a decir que eso se ve feo y de allí a ser mirado sin descanso por el muerto que acaso represente a otros de su nutrido cortejo... En medio de una serie de imágenes, construidas según el propio gusto y para deleite de su artífice, se cuele una mirada que resquebraja la pantalla de los sueños, para ser en adelante el nódulo real de sus pesadillas, de maldiciones y reproches apenas formulados, imaginados, ahora, en razón de que el asesino se puso en el lugar de su víctima, y quiso ser la mirada que lo persigue en sus noches turbulentas. Llegado a ser la mirada del muerto, Anwar Congo aparece enseguida en una escena donde representa a un hombre a quien interrogan, torturan y estrangulan con su acostumbrada técnica del alambre. No lo soporta, hace un movimiento con las manos para indicar que se detengan, se descompone, se desploma... Cuando Congo le pide a Oppenheimer que le muestre esta escena, le pregunta si las personas a quienes torturó habrían sentido lo mismo, pues supone que él sintió lo que ellos experimentaron con su cuerpo invadido de terror y la dignidad destruida; a lo que el director le responde: “De hecho, tus víctimas se sintieron peor porque tú sabes que es una película”. Aparece entonces una pregunta que es apenas el esbozo de la asunción de una responsabilidad por los crímenes cometidos: “¿He pecado? Maté a muchas personas Josh... Ahora todo está regresando. Espero que no”. Es como si el método mismo escogido para este documental lo hubiera conducido a la máxima proximidad con lo real de sus asesinatos, como si el malestar experimentado por él fuese señal de esa cercanía, pero, desde luego, no el acceso a lo real insoportable de lo acontecido, que entonces para él no lo fue... Solo cuando





Congo, merced al recorrido efectuado, se ve como el futuro asesinado, objeto de una voluntad de goce inquebrantable, deja emerger alguna implicación subjetiva, más allá de las heroicas imágenes de sí que quiso exhibir: solo después de ubicarse como objeto pudo emerger el sujeto. Ahora bien, él logra verse en ese lugar pues lo imagina, lo *ficcionaliza* y lo representa prestándole su cuerpo. Habrá que decir, sin embargo, que este nuevo lugar para él es, quizá también, el lugar en el que, de otra manera, siempre ha estado: presa de una voluntad de goce inquebrantable, respecto de la cual optó ingresar por la puerta estrecha de la obediencia. Para plantear de qué se trata el recorrido de este hombre en el filme, sirviéndome de nuestras categorías, diré que es por vía de lo imaginario que se produce un efecto real sobre el sujeto en cuestión. Muy frecuentemente se cree que las modalidades diversas de despliegue imaginario no son más que divertimentos, para asegurar el prestigio de un yo que abraza jubilosamente su imagen en el espejo, pero sucede que si consideramos este asunto desde la perspectiva del anudamiento de los registros, podemos advertir cómo lo imaginario puede incidir sobre lo real, dando así lugar a una palabra que no estaba formulada. Para el caso, diremos que la conmoción real de Congo da testimonio de que su cuerpo ha sido atravesado por lo experimentado, gracias a la ficción, y que desde allí puede balbucir un interrogante sobre su responsabilidad: “¿He pecado?”. Como lo planteé anteriormente, el devenir de los efectos así causados resulta incierto. ¿Qué podemos decir al respecto? Poca cosa. Si nos atenemos a la secuencia del documental, solo podemos ubicar la reactivación de una vuelta más de la imaginación de Congo, con la escena que aparece a continuación y que, a pesar de la intención manifiesta en su espectacularidad, no deja lugar para figurarse ningún *happy end*, según el consolador espíritu hollywoodense, tan apreciado por los perpetradores. Así es que, ya cerca del final del documental, recurren al género de los musicales, para dar forma a otra ensoñación de Congo, poniendo como telón de fondo una cascada paradisíaca: él aparece vestido con una especie de sotana, semeja el oficiante de un nuevo culto celestial, en cualquier caso, el padre espiritual de la Juventud Pancasila, a su lado le hace pareja Herman Koto, enfundado en un traje “de noche” y maquillado como una especie de *drag queen* jamona; además, en el colorido cuadro hay unas mujeres que bailan acompañadas *Born Free*, el “himno de batalla” del ejército paramilitar, pero también aparecen dos hombres en el rol de víctimas; los desarrapados se quitan la cuerda del cuello, para enseguida, condecorar a Congo y agradecerle por haberlos mandado al cielo! Así que estamos ante una nueva eflorescencia fantasmática cuyo contenido es una suerte de juicio final, en el que este singular líder espiritual, enaltecido y magnífico, hace resucitar a su víctima, pero nuevamente esquivando la culpa, pues el redivivo, como en una película de dibujos animados, resucita como por arte de magia, sin señalar a



su asesino, sino agradeciéndole el paso al cielo que le hizo posible. Ya no se trata para nada de la mirada del muerto, de esos ojos que no cerró, ni de la figura de pesadilla que agobia a Congo y que también fue representada entre las brumas de su sueño; ahora sus ensoñaciones fílmicas despojan al muerto de su poder de perturbación, para convertirlo en un hombre vuelto a la vida y agradecido. La mirada del muerto que lo atormentaba fue envuelta en imágenes que apaciguaron la persecución de que Congo era presa: primero cobró la forma de un espantajo de cara y risa macabra, dedos largos y solicitantes; ahora esa mirada del muerto, ya domada, velada casi por entero, aparece en la figura de un hombre escarnecido, resucitado y agradecido. En la escena final del documental, de nuevo, Congo va a la terraza de marras; entonces lo acometen unas ganas de vomitar incontenibles, intenta proseguir la usual descripción de su innovación técnica, pero la náusea se lo impide. Congo parece estar en otro lugar, haber sido desalojado del goce que se había procurado en aquella terraza, en razón del despliegue de una fantasmagoría sinuosa y desconcertante que Oppenheimer pudo, supo y quiso acompañar. Cuenta el director que “cuando Anwar vio el filme terminado, estuvo llorando y en silencio por mucho tiempo”<sup>3</sup>.

### EL GOCE DE MATAR Y... COMER DEL MUERTO

Un breve paréntesis antes de continuar con lo que muestra Congo, pues hasta acá hemos advertido cuán acentuados aparecen los elementos escópicos en la reconstrucción de los crímenes, lo cual está indicado por algunas expresiones que señalan un nódulo de goce presente en los asesinatos: así, cuando Congo dice que arrojaban a los inculpados por un puente, agrega que los cuerpos “se veían hermosos, como paracaídas”; Herman Koto anuncia sentencioso, por su parte, en la escenificación de una tortura, los deleites que habría de provocar una amenaza: “*Tu ojo lo disfrutará*”... De donde podríamos derivar alguna pregunta sobre los hilos que anudan a este colectivo: ¿acaso entre los mercenarios habría que situar otra comunidad de intereses, además de los fuertes motivos económicos, una asociación mucho más sutil, pero a la vez muy eficaz, que enlazó a los perpetradores en un goce que tendría su expresión culmen en *el goce de matar y*, más precisamente, en *el goce de ver morir*? Para Congo, en medio de ese goce, de lo que él denomina “la alegría de matar”, se abrió camino una mirada que no lo deja dormir, que lo persigue sin cesar y con la que briega a lo largo de su recorrido. Pero quizá haya necesidad de precisar que, más que alegría, es el goce de matar aquello a lo que se refiere este hombre. Testimonio de ello es la escena en que Congo, acostado en el suelo, representa un ahorcamiento y queda presa de un estremecimiento corporal, cuya expresión no deja lugar a dudas sobre

3. *Ibíd.*

la real condición del espasmo que entonces lo acomete. Con la observación recién formulada, volvamos a la náusea del anciano.

Querría entonces derivar alguna indicación de esa náusea de Congo. He evocado que el hombre estuvo a punto de vomitar y que ese malestar corporal logró detener su consabida descripción. Ya antes, en otro momento, Congo se hallaba en un estado de desajuste corporal semejante: me refiero a aquella escena que comienza con una manada de monos devorando pedazos de carne, micos caníbales que se echan a la boca trozos de una carroña aún ensangrentada: se trata de una alegoría contundente referida a los actos de una horda siniestra, conformada por numerosos escuadrones de la muerte. Al lado de los monos, solo es visible sobre el suelo, la cabeza de Congo, simulando con ello el producto de una decapitación; su rostro está pintarrajeado con tinta roja y con sobresalientes “heridas” de hule; muy cerca, su habitual pareja, Herman Koto, da una dentellada a una tripa descompuesta y obliga a Congo a tragarse la víscera repugnante diciéndole: “Tu pene, cómetelo”. En un momento previo a este, cuando Koto representa el degüello de Congo, se escuchan voces de aliento: “¡Córtale la cabeza! ¡Bebe su sangre!”. Como si la eficaz vociferación que hubiera comandado los actos de los perpetradores fuera esta: “¡Mátalo! ¡Come su carne! ¡Bebe su sangre!”. Muchos actos de sevicia son la demostración de un propósito de tensar la cuerda de las transgresiones: ¿se puede acaso ir más lejos que matar? Quizá, lo más lejos, pero quizá también lo real más íntimo de esta transgresión, sea “matar y comer del muerto” y, en tal sentido, el asesinato puede portar, con no poca frecuencia, un valor caníbal, pues el muerto puede volverse un íntimo-extraño, que desde adentro atormenta, una vez se lo ha incorporado. De allí que Congo, después del recorrido que ha hecho, se vea presa de unas arcadas incontenibles y, acaso, lo que entonces intenta regurgitar sea el goce de matar y comer del muerto, ahora descompuesto en su paso por el prisma de sus múltiples fantasmagorías.

Llama la atención que las voces de aliento que se hacen oír en medio de la representación de los asesinatos, provenientes de una especie de coro desquiciado, tengan el carácter de órdenes cortas, rotundas, inevitables. Las órdenes efectivas seguramente provinieron de una compleja red de poderosos personajes del gobierno militar y de sus aliados paramilitares, además de prósperos empresarios que aún permanecen incrustados en todos los estamentos de la sociedad indonesia, como efectivamente lo muestra el documental. Estas órdenes efectivas contaron con otras que, desde adentro, aseguraban la comisión de los crímenes, al punto de que no se consideraba la opción de desobedecer, solo el goce de una obediencia sin apelación; de modo que el imperativo quedaba redoblado. Por eso, las palabras de Congo, al final, revelan la existencia del imperativo ciego que lo comandaba: “Sé que estuvo mal,

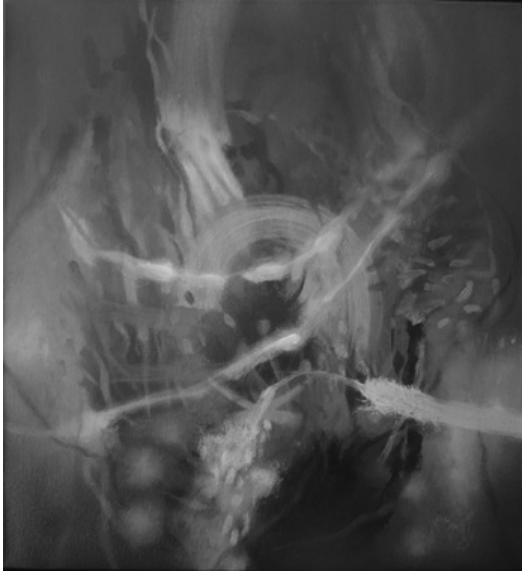
pero tuve que hacerlo. ¿Por qué tuve que matarlos? Tuve que matar... mi conciencia me lo pedía". Es claro entonces que este líder de mercenarios no solo recibía órdenes desde afuera; también un vozarrón, desde adentro, lo empujaba en su carrera macabra.

En el caso de Adi Zulkadry, otro reconocido mercenario, también es explícito el fundamento del voto criminal que realiza, cuando en una conversación con Congo afirma que si a él le hubieran matado a su padre estaría furioso, con lo cual se pone en el lugar del descendiente de un comunista asesinado. A lo que agrega enseguida que, dado que el padre de su novia era chino, se figuraba que cada vez que mataba a un chino, asesinaba al padre de la novia... Así pues, se trataba del asesinato del padre odiado: un parricidio en persona suplenste.



### CADA UNO EN LA CUADRILLA

Ahora bien, según lo dice Ibrahim Sinik, editor del diario *Medan Pos*, como Congo había cientos de mercenarios, de modo que él es uno entre muchos, no representa ningún paradigma de los perpetradores. Entonces se abre una perspectiva que obliga a contar con la existencia de un abanico de posiciones respecto del crimen, lo cual determina que, en cierto sentido, Congo no sea ejemplo de nada, solo de su tormento, de sus modos de defenderse y fracasar en el intento de mantenerse a buen resguardo de sus culpas. Por ejemplo, para Zulkadry es posible representar a una víctima, sin que ello suponga la más mínima modificación de su posición subjetiva, de modo que puede recitar sus diálogos con total desafección; tan solo afianza el eficaz aparataje de defensa del que dispone, y cuya fórmula reza simplemente: "Matar es el peor crimen. La ciencia es no sentirse culpable. Hay que buscar la excusa perfecta. Esa es la perspectiva que debemos memorizar". Ahora bien, lo curioso es que la excusa perfecta para los crímenes cometidos fue una película de propaganda anticomunista a la que él mismo no le otorgó el menor crédito: se trata de un filme que exhibieron, en Indonesia, para presentar a los comunistas como seres crueles y malvados, y con ello justificar la matanza. Así, Zulkadry sostiene que se debe buscar la excusa perfecta, lo cual supondría creer en ella, pero a la vez no le presta ningún crédito, pues sabe que los comunistas no eran crueles, que la crueldad era más bien su rasgo distintivo, el de él y el de las fuerzas que colaboraron en la matanza de comunistas y detractores del gobierno militar. Para este hombre no es posible pedir perdón, supone más bien que el gobierno pediría disculpas por ellos; sabe bien que él está en el bando, —o en la banda— de los ganadores, y que los triunfadores siempre han fabricado la ley a conveniencia: "Está la convención de Ginebra, hoy puede haber la de Yakarta". La perspectiva de ser juzgado en la Corte de La Haya, por crímenes contra la humanidad, se le antoja ser solo la ocasión para



obtener fama... como si se tratase de la ganancia que recibe un actor, a cuenta de la exhibición de un filme en el que participa! En fin, se trata de un hombre para quien el caso está cerrado; reabrirlo equivaldría a provocar una nueva lucha, para la cual él, si ello sucediera, estaría más que preparado, tal como, amenazante, lo manifiesta. Para Zulkadry, no hay culpa, por eso aconseja a Congo deshacerse de esta, fortalecer sus defensas, no ser débil, pues en último término considera que lo que padece el septuagenario atormentado es solo un desorden nervioso, ique cualquier psiquiatra podría curar administrando vitaminas!

Ahora bien, el cinismo de este líder paramilitar señala en dirección de otra posición posible, en este ámbito criminal, pues permite enrostrar la complicidad de Soaudon Siregar, un reportero del *Medan Pos*, quien pretende ignorar lo sucedido y, durante la escenificación de los crímenes, termina por dirigir un elogio desconcertante a los perpetradores: "Ahora, al ver la recreación, me doy cuenta de que eran muy discretos". Este elogio no es más que una disculpa que equivale a declarar: "No vi nada", lo que para Zulkadry es increíble, una mentira, pues ellos no ocultaban sus crímenes y, además, muchos se ejecutaron en el mismo recinto en que este periodista laboraba. Podemos entonces notar la distinta posición de cada uno de los participantes en estos crímenes: Anwar Congo está acosado por la culpa, sabe de dónde proviene y localiza bien su nódulo real (la mirada del muerto que lo persigue), sin poder, sin embargo, terminar de hacerse responsable de sus crímenes; Adi Zulkadry no padece del mal que aqueja a su compañero, pues se sirvió de una desmentida radical que cierra cualquier asomo de responsabilidad por sus crímenes; Ibrahim Sinik solo hace memoria de su enorme poder, mientras fungió como director de torturas; Soaudon Siregar posa de inocente, optó por hacer como si no supiera nada... sabiendo; Herman Koto no dice mucho al respecto, solo goza imaginándose ser como la reina-matrona, acompañante sempiterna de Congo.

### **EL ASCENSO DEL CRIMINAL AL IDEAL COLECTIVO**

Ahora bien, que tal sea el panorama de impunidad que aparece, una vez los perpetradores han hecho sus relatos y recreaciones, lleva inevitablemente al entramado social, en cuyo seno se aceptaron estos crímenes. El hecho rotundo es que los estamentos que agenciaron la matanza están en el poder, que merced a la práctica de toda suerte de ilegalidades amasaron cuantiosas fortunas, que ampliaron el número de miembros y el influjo del grupo paramilitar Juventud Pancasila, al punto de contar, en la actualidad, con tres millones de miembros, que además han erigido a los líderes mafiosos y paramilitares en un ideal colectivamente celebrado... En efecto, en el documental

aparecen las imágenes del programa *Diálogos especiales*, de la Televisión Nacional de Indonesia, que tiene como invitados a Congo y sus compañeros. La animadora informa, de nuevo, que el grupo desarrolló “un método más eficiente, menos sádico, para matar comunistas”, dato que ofrece con la misma actitud que aquella que correspondería a la difusión de una noticia sobre el diseño de alguna técnica “piadosa” para sacrificar reses; por lo demás, hace las preguntas previstas y convenientes para que estos hombres sean celebrados como héroes nacionales, según el nuevo formato farandulero que la política ha adoptado en todas partes. De modo que lo que aquí resulta manifiesto es que los perpetradores han sido ubicados en el lugar del ideal social y cuentan con el reconocimiento colectivo, al tiempo que sostienen un clima de zozobra, amenaza e intimidación sobre sus opositores. Es en este punto donde la incertidumbre, que planteábamos antes, por el destino de ese germen de responsabilidad que aparecía en Congo, tiene su asidero, pues el crimen siempre lo es en relación con un grupo social en el que acontece, que a su vez determina un castigo proporcional al daño provocado en el tejido social. Ahora bien, si el perpetrador, acosado por la culpa, es presentado como una figura pública ejemplar, digna de alabanza, ese esbozo de responsabilidad, que inició con las pesadillas y que prosiguió con la pregunta “¿He pecado?”, podría colapsar allí mismo, desprovisto de arraigo en el grupo social al que este hombre pertenece, pues de allí solo le retornan aplausos y reconocimiento.

En la misma vía de considerar las relaciones del líder con el grupo, conviene tener presentes los efectos materiales de las idealizaciones colectivas cuando estas se revelan alentadas por un imperativo de goce. En este punto no es posible dejar de evocar las formulaciones de Freud en el ensayo que escribió, en compañía de William Bullit, sobre el presidente Woodrow Wilson:

Locos, visionarios, víctimas de alucinaciones, neuróticos y lunáticos, han desempeñado grandes papeles en todas las épocas de la historia de la humanidad, y no solo cuando la casualidad del nacimiento les legó la soberanía. Habitualmente han naufragado haciendo estragos, pero no siempre.<sup>4</sup>

La cuestión, entonces, es la de situar la fuente de donde emana la posibilidad de que estos hombres ejerzan un profundo y duradero influjo, tanto para sus contemporáneos como para generaciones posteriores; al respecto Freud dice que

[...] son a menudo precisamente los rasgos patológicos de su personalidad, la unilateralidad de su desarrollo, el refuerzo anormal de ciertos deseos, *la entrega a una sola meta sin sentido crítico ni restricciones*, lo que da el poder para arrastrar a otros tras de sí y sobreponerse a la resistencia del mundo.<sup>5</sup>

4. Sigmund Freud, “El presidente Thomas Woodrow Wilson. Un estudio psicológico” (1930), en *Otros trabajos de Sigmund Freud*, (Psikolibro). Disponible en: <http://www.bibliopsi.org/descargas/ autores/Freud/FREUD/Nuevo/Otros%20 Trabajos%20de%20Sigmund%20Freud. pdf> (consultado el 10/07/2014).

5. *Ibíd.* Las cursivas son mías.

Como si en estos hombres los demás apreciaran la realización de un sueño de goce al que ya nada le hace obstáculo.

### EL ENEMIGO EN LA FÁBRICA DE LOS ESPEJOS

En otra de las aristas de este asunto del ideal colectivo, debemos considerar que la fábrica, tanto del enemigo como del ideal, cuenta tanto con su método, como con sus voceros. Respecto del método, puede advertirse cómo tal producción está comandada por la lógica propia del funcionamiento especular, en la que se le achacan al contradictor, al opositor, todos los rasgos detestables que el fabricante del odio reconoce en sí mismo; de modo que una vez estando lo detestable, lo excesivo, lo malvado, del lado del otro, del lado del artífice, fácilmente quedarán asignadas las virtudes más encomiables, y para el caso que nos ocupa, el “amigo” asumirá la salvación colectiva de la “amenaza comunista”. Quizá, quien lo dice más claramente es Zulkadry cuando se refiere a la película de propaganda anticomunista con que justificaron el genocidio: él sabe que las atribuciones de crueldad endilgadas a los comunistas eran mentiras, que el propósito de la propaganda era hacerlos ver como seres diabólicos; y sabe también que es un asunto del que no se debe hablar, y sin embargo, no omite dejarlo bien claro en los comentarios que hace al respecto. Vamos viendo entonces cómo la idealización que, de un lado se promueve, se hincha con el odio que, del otro, se alimenta. El editor del *Medan Pos*, jefe de torturas, también es explícito respecto de su labor: “hacer que la gente... odiara [a los comunistas]”. Así quedan ubicados además del método, animado por la pasión de los espejos, los voceros, los encargados de propalar las especies imputadas al contradictor. Entonces, el odio puede administrarse a conveniencia para obtener no solo los réditos de un amor incondicional, orientado en distinta dirección, sino también la cohesión, el pegamento necesario para producir la eficaz ilusión de unidad: “somos un cuerpo”. En el caso de la Juventud Pancasila, ese “cuerpo Uno” se proyecta hacia delante, hasta la eternidad, pues la soldadesca paramilitar corea ante “la voz de cualquiera de sus amos”: “¡Pancasila, por siempre!”.

Volviendo a la cuestión de la pasión del odio y sus eficaces transmisores, es inevitable evocar aquí la novela de Orwell, *1984*, en aquel pasaje en el que el narrador describe los efectos del programa *Dos Minutos de Odio al día*, donde se presenta a un hombre que ha sido declarado Enemigo del Pueblo. El Odio empieza con ruidos estridentes y desagradables que hacen poner los pelos de punta; a continuación, se muestra el rostro del Enemigo en una pantalla, presentándolo como criminal, saboteador, traidor, hereje... Antes de que hubieran pasado treinta segundos de Odio, ya se manifestaba en el público una ira incontrolable. Todos los días, la Policía del

Pensamiento encontraba infiltrados que trabajaban bajo las órdenes del detestable enemigo, pues siempre había incautos dispuestos a dejarse embaucar... Cumplido el segundo minuto del programa, el Odio viraba hacia el frenesí:

Lo más horrible de los Dos Minutos de Odio no era que la participación fuese obligatoria, sino que era imposible no participar. Al cabo de treinta segundos, se hacía innecesario fingir. Un espantoso éxtasis de temor y afán de venganza, unos deseos de asesinar, torturar y aplastar caras con un mazo parecían recorrer a todo el mundo como una corriente eléctrica, y lo convertían a uno, incluso en contra de su voluntad en un loco furioso.<sup>6</sup>

Esta pasión tenía, desde luego, su reverso en el amor por quien habría de protegerlos del ser abyecto y detestable que era el Enemigo del Pueblo. Para el caso que nos ocupa, era la Juventud Pancasila el ejército encargado de cuidar al pueblo de la amenaza que representaba el comunismo, en una época en la que este ganaba terreno en Vietnam. Como se ve en el filme, los medios de comunicación participan en la generación de odio y, muy seguramente, la variedad de métodos de propaganda y la persistencia de su emisión hizo que la mentira echara raíces. ¿Tengo acaso que recordar a Goebbels, el ministro de propaganda nazi, con sus principios de exageración, desfiguración, vulgarización, repetición, etc.? Al parecer, la lección del Nacionalsocialismo fue bien aprendida y se sigue practicando por doquier... Luego, habrá que considerar los efectos de la propaganda sobre sus destinatarios. El mismo Congo dice, al comienzo, que la película sobre los comunistas fue lo único que le permitió no sentirse culpable; quizá fue el recurso que le hizo posible escabullirse episódicamente de la culpa, pues cuando la veía se tranquilizaba. La creencia de Congo resulta hartamente extraña, cuando su compañero de matanzas, Zulkadry, le espeta que la película era una mentira.

De modo que con esta referencia a la consolación de Congo, cada vez que veía la película anticomunista, es posible situar uno de los elementos más inquietantes de estos testimonios: dejan la impresión no solo de la ostentación cínica, y con frecuencia grotesca, sino también tienen un desconcertante dejo de puerilidad, pues las palabras y actitudes de los perpetradores portan, en no pocas ocasiones, un infantilismo sorprendente. Tal es el caso de Herman Koto cuando expone ante las cámaras el programa de su candidatura para el parlamento: una extorsión programada de la que tiene ya sumas y multiplicaciones anticipadas, como si se tratase de los cálculos optimistas de la ambiciosa *Lechera*; además, en el tiempo de su campaña, aparece ante una pantalla, haciendo ejercicios de ademanes para imitar la gestualidad de Barack Obama. Misma impresión de puerilidad dejan las imágenes de los perpetradores disfrazados con los atuendos de sus imágenes ideales, al modo de los vaqueros del viejo Oeste y de



6. George Orwell, 1984 (Bogotá: Contemporánea, 2014), 21-22.



los mafiosos de *El padrino*. Ahora bien, este extraño aire de puerilidad, en un ámbito criminal, parece tener su fuente en la técnica misma que han utilizado los asesinos para deshacerse de cualquier asomo de culpa: el rechazo del pensamiento. Así como Zulkadry le dice a Congo que sus pesadillas son apenas asunto de consulta psiquiátrica y de vitaminas, del mismo modo Herman Koto aconseja al anciano descompuesto no tomarse tan en serio su actuación. De este modo, el goce del crimen se perpetúa en el tiempo, más allá del paso al acto en que se realizó, con el rechazo del pensamiento: “No hay que pensar”, y como lo dice Congo en algún momento: “No debemos hablar de eso”... He aquí, de nuevo, la policía del pensamiento orwelliana.

### DE LO QUE ES CAPAZ UN HOMBRE LIBRE

De lo que sí hablan los perpetradores, con gran desparpajo, es de la enorme variedad de prácticas criminales: asesinatos (estrangulamiento, degüello, empalamiento, atropello), robos, contrabando, extorsiones, apuestas ilegales, violaciones, torturas, incendios, calumnias... Después de hacer la enumeración de sus formas de matar, Zulkadry dice: “Podíamos hacerlo. Nadie nos castigaba”. Es en este punto donde cobran valor los términos *preman* y *freeman* que, en más de una ocasión, son mencionados en el filme. Por ejemplo, cuando la presentadora del programa *Diálogos especiales* les pregunta por la palabra *preman*, a la que los paramilitares le construyen una etimología propia: viene de *free man*, y a la vez emparentada con *born free*. Estas asociaciones resultan llamativas porque dicen claramente de qué se trata con esta criminalidad rampante: los paramilitares son hombres libres no solo porque pueden cometer toda clase de desafueros sin recibir castigo alguno, sino porque adicionalmente son *hombres de libre empresa*, que han logrado amasar enormes fortunas, merced a sus prácticas criminales. Hay que recordar aquí los comentarios de quienes están en cabina, mientras los miembros notables de la Juventud Pancasila eran entrevistados: “—Muchos se volvieron locos” dice alguno, a lo que otro objeta: “—No, más bien ricos de tanto robar.” Haji Anif, líder paramilitar y hombre de negocios, dice que cuando un empresario quiere tierra, pero decide no comprarla porque le saldría muy costosa, tiene modo de obtenerla con los referidos medios de intimidación paramilitar. Entonces, el *emprendimiento* empresarial, tan estimulado en esta época, puede pasar fácilmente por *emprenderla* contra el prójimo, para lograr el desarrollo de ambiciosos proyectos productivos. Todo ocurre como si la desregulación del mercado trajera aparejada la desregulación del goce, aquí manifiesta en toda suerte de prácticas criminales. Quizá lo que presenta *El acto de matar* sea el revés criminal que alienta tras el hombre libre del libre mercado... La libertad de empresa abre un amplio margen de posibilidad para explotar, desplazar



y expropiar al semejante; la libertad sexual llega a pasar por disponer de su cuerpo, según apetencia y sin su consentimiento<sup>7</sup>; en virtud de esa misma libertad emerge el imperativo de exhibir públicamente lo que antes eran íntimos secretos de la fantasía; la libertad de expresión equivale ahora al derecho de difamar, mentir y propalar toda suerte de especies, embustes y calumnias en contra de enemigos fabricados. Evocamos con las recientes afirmaciones las elaboraciones de Žižek, cuando plantea de qué manera, en nuestra economía neoliberal permisiva, la función de regulación del goce que cumplía la religión y, en particular, *El Decálogo*, ha quedado totalmente desactivada<sup>8</sup>. Este marco general, que da su signo y su sino a nuestra época, se manifiesta entonces, allá y también aquí, con toda suerte de transgresiones. En el documental se muestran ejemplares de diversas licencias conquistadas por el hombre libre del capitalismo: la libertad de empresa, como recién quedó planteado, es la del “ostentoso” empresario del campo, Haji Anif, quien habló de la fórmula —también aquí muy utilizada—, para dar comienzo a prósperos proyectos agrícolas, evitando pasar por la onerosa compra de tierras; la libertad sexual es la de aquel otro paramilitar, Safit Pardede, quien se arrogaba una suerte de derecho de pernada, con las hijas de sus víctimas, durante el tiempo en que, según su expresión, “ellos eran la ley”; la libertad de expresión está representada por Ibrahim Sinik, editor del periódico *Medan Pos* y director de torturas, con su fábrica de mentiras y de odio contra los comunistas...

## EL GENOCIDIO NORMALIZADO

Ahora bien, entre los actos criminales, desde luego, el más radical es el que da su nombre al documental: *el acto de matar*. Resulta, sin embargo, muy llamativo que se hable de los asesinatos y se los represente, mientras la vida cotidiana transcurre, corriente, por el rail habitual de sus rutinas. Es cierto que la intimidación puede mantener silenciados a los familiares de las víctimas y que esta mordaza puede producir la apariencia, solo la apariencia, de una cotidianidad en la que el genocidio ha sido integrado. Sin embargo, es necesario advertir que esta situación es solo una de las caras —máscaras— de este singular estado de cosas, pues para otros sectores de la sociedad, más o menos amplios, la matanza en masa es Cosa aceptada. Con la extrañeza provocada por semejante actitud, me permitiré, enseguida, una suerte de digresión —que pronto veremos, en realidad, no lo es tanto— para evocar al escritor húngaro Imre Kertész, en *Un instante de silencio ante el perdón*, quien ha señalado cómo los dos totalitarismos del siglo XX provocaron una transformación radical en nuestra actitud ante la vida, pues se pasó del asombro ante la vida al asesinato, donde este ya no es considerado como mal hábito, exceso o “caso”, sino como actitud “normal” ante la vida de los otros.

7. Sigmund Freud, “El malestar en la cultura” (1930 [1929]), en *Obras completas*, vol. XXI (Buenos Aires: Amorrortu, 1980), 108.
8. “Como la experiencia de nuestra pospolítica sociedad liberal-permisiva demuestra abundantemente, los derechos humanos son en lo esencial, *derechos de transgresión de los Diez Mandamientos*. Así, el derecho a la intimidad, como derecho al *adulterio*, en secreto, cuando nadie me ve o está facultado para fiscalizar mi vida. El derecho a la búsqueda de la felicidad y a la propiedad privada, como derecho a *robar*, a explotar a los otros. La libertad de prensa y el derecho a la libre expresión de la opinión, como derecho a *mentir*. El derecho de los ciudadanos libres a poseer armas, como derecho a *matar*. Y, finalmente, el derecho a la propia creencia religiosa, como derecho a adorar falsos dioses”. Slavoj Žižek, *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* (Valencia: Pre-Textos, 2002), 144-145.

Podría objetarse que el exterminio de seres humanos no es precisamente un invento moderno; pero la eliminación continua de seres humanos practicada durante años y décadas de forma sistemática —mientras transcurren a su lado la vida normal y cotidiana, la educación de los hijos, los paseos amorosos, la hora con el médico, las ambiciones profesionales y otros deseos, los anhelos civiles, las melancolías crepusculares, el crecimiento, los éxitos o los fracasos, etc., todo esto sumado al hecho de habituarse a la situación y al miedo, junto con la resignación, la indiferencia y hasta el aburrimiento—, es un invento nuevo e incluso reciente. Lo nuevo en él es, para ser concreto, que está aceptado.<sup>9</sup>

Podemos ahora reparar en el subtítulo inquietante de libro de este Nobel de Literatura: *El holocausto como cultura*, y acaso advertir el contrasentido que allí se aloja, pues una cultura no podría fundarse sobre tal principio y, sin embargo, vemos aparecer en todas las latitudes exhortaciones a dar salidas radicales y definitivas a los conflictos que plantea la convivencia entre los humanos. ¿Acaso, es esa la forma radical y definitiva que ha adoptado la política actual, entendida en sentido amplio como el lazo con los otros? No parece ser otra la tesis de Kertész cuando nos dice que:

[...] el soldado se convirtió en asesino profesional; la política, en crimen; el capital, en una gran fábrica equipada con hornos crematorios y destinada a eliminar seres humanos; la libertad universal, en cárcel de los pueblos; el antisemitismo en Auschwitz; *el sentimiento nacional, en genocidio*.<sup>10</sup>

He aquí entonces el auténtico rostro, el perfil afilado de esta época, en la que “las verdaderas intenciones”<sup>11</sup> —para utilizar una expresión del Nobel de Literatura— se muestran, ya casi sin tener necesidad de portar la púdica máscara de los ideales, ¿o sucede acaso que los ideales colectivos pueden verse en adelante parasitados por el vozarrón superyoico que comanda ese paso funesto “de las cosquillas a la parrilla”<sup>12</sup>? Ahora bien, hay que decir que la asociación entre el genocidio ocurrido en Indonesia y el que fue ejecutado por los nazis está presente, en un cierto nivel, en las palabras de los mismos perpetradores. Así, cuando Congo establece una comparación —¡claro!, en el campo del cine que tanto le atrae— entre el sadismo del que fueron capaces los nazis y el de los paramilitares de la Juventud Pancasila, él considera que ellos superaron a los nazis. Es preciso decir que, aun tratándose de una comparación, en términos de la crueldad representada en los filmes, en este paralelo que hace el anciano hay una indicación que no es posible omitir: existe una estela sombría producida por los acontecimientos que fraguaron el corazón insensato del siglo XX. ¿Es que acaso “La solución final” es el procedimiento que, a partir de entonces, se convirtió en el método ideal para erradicar de tajo los conflictos con los otros, allí donde apenas aparezcan?

9. Imre Kertész, *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura* (Barcelona: Herder, 2002), 41-42.

10. *Ibíd.*, 41. Las cursivas son mías.

11. “En todas partes se trasluce la verdadera intención; los pocos ideales que había quedaron manchados por la sangre de la cruda realidad, la violencia y la destructividad”. *Ibíd.*

12. “Ya les he hablado bastante de ello como para que sepan que el goce es el tonel de las Danaides y que, una vez se entra, no se sabe hasta dónde va: se empieza con las cosquillas y se acaba en la parrilla”. Jacques Lacan, *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 77.

## “¿QUÉ ESTÁS MIRANDO?”

Con el recorrido hecho hasta acá, es posible reconsiderar la función del espejo, a la que hacía alusión anteriormente. Había situado el lugar del espejo en el documental, no solo porque Congo se compone ante el espejo y cuida de su apariencia, sino porque se ve en la pantalla representando los asesinatos cometidos y, luego, pone su cuerpo en el lugar de la víctima, con los efectos que de ello se desprendieron. Ahora es preciso agregar que el espejo también tiene una función para el espectador. El director considera que los numerosos reconocimientos que ha recibido son un indicio de que la

[...] audiencia está dispuesta a decir: “Eso también se trata de mí”. No es un caso de estudio de las profundidades de la depravación de gentes que viven en las antípodas. *Es un espejo para que todos los seres humanos entendamos la naturaleza de la impunidad, sobre cómo vivimos con la culpa, sobre cómo recreamos el mundo a través de historias.*<sup>13</sup>

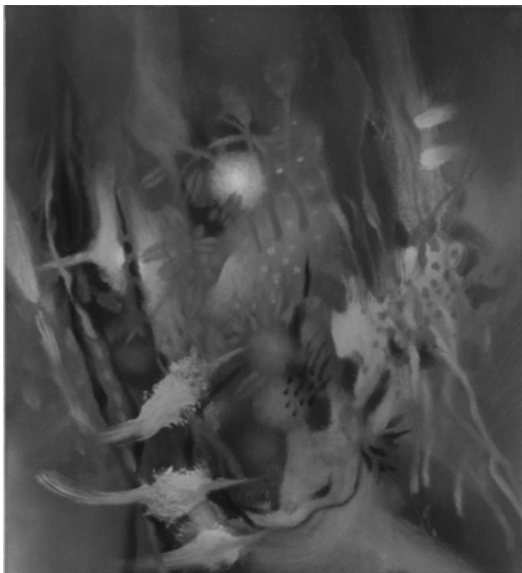
Así que, en lo que nos concierne, el filme produce un efecto permanente de *déjà-vu*; solo que, a diferencia de otras ocasiones en las que no podemos dar cuenta del recuerdo que así nos acomete, en este caso, lo ya visto sí puede discernirse: patrocinio de embozados y desembozados sectores económicos y políticos para la creación y el sostenimiento de grupos paramilitares; intimidación, persecución y asesinato de líderes campesinos, sindicales y defensores de derechos humanos; exterminio de grupos políticos de izquierda, desplazamientos masivos como estrategia preliminar al desarrollo de ambiciosos proyectos agroindustriales... Al respecto, es preciso mencionar un dato muy elocuente sobre una elección forzosa que Oppenheimer se vio precisado a asumir. Antes de la grabación de *El acto de matar*, había rodado también en Indonesia un documental sobre las condiciones de los trabajadores de los cultivos de palma africana, que luchaban por crear un sindicato, en medio de un ambiente de hostigamiento, intimidación y amenaza. Supo entonces que esos trabajadores eran familiares de las víctimas de las matanzas promovidas por la dictadura del general Suharto y que la intimidación era efectuada por la Juventud Pancasila. Oppenheimer cuenta que, antes de decidir filmar en Indonesia *Las cintas de la globalización*, tuvo que decidir entre dos opciones:

Y de hecho, me pudieron haber enviado a muchos países en los que esto ocurre, pero los dos lugares donde queríamos hacer ese trabajo eran Indonesia y Colombia, y en ambos lugares íbamos a visitar trabajadores de palma africana. Al final, me dijeron que por el conflicto armado en Colombia no podría realizar mi trabajo de manera segura. Era el año 2001. Así que me fui a Indonesia.<sup>14</sup>



13. Catalina Holguín, “La felicidad de los asesinos. Entrevista a Joshua Oppenheimer”, *Revista Arcadia, Semana*, 101 del 25 de febrero al 25 de marzo del 2014: 10 (consultado el 10/07/2014). Las cursivas son mías.

14. *Ibíd.*



Por último, querría decir algo sobre los efectos de la exhibición de este filme: en primer lugar, tiene el valor de ser la denuncia pública de un genocidio que permaneció ignorado o, convenientemente, no sabido por la comunidad internacional, puesto que fue con el beneplácito de los gobiernos de Occidente (Estados Unidos, Reino Unido y Australia) que este se perpetró. En segundo lugar, es inevitable reparar en que el público mismo queda engarzado simplemente porque ve lo que aquí se muestra, como espectador de escenificaciones de crímenes acontecidos. Queda ahora en el lugar del mirón y puede ser concernido, de diversas formas, pues el filme puede suscitar asco, desazón, angustia y, en algunos casos, hasta aburrimiento...

Cuenta Nubia Rojas, periodista de la revista *Semana*, que durante la primera proyección en Bogotá,

[...] muchos de los asistentes han reído o murmurado algún chiste, en los momentos más sórdidos, o de clímax de la película. Se detienen en detalles nimios. Están cansados. Están aburridos. [...] el público del estreno era una pequeña Colombia: indiferente, anestesiada, distraída [...].<sup>15</sup>

Otros no dejaremos de notar las impresionantes semejanzas que surgen entre lo acontecido en ese país, situado en “las antípodas”, y lo que no deja de suceder en el nuestro. Ahora bien, más allá de estas consideraciones, el asunto sobre el que quiero llamar la atención enseguida es el relativo a lo que el documental muestra: este no es un filme *snuff*, pues no exhibe crímenes, sino sus dramatizaciones, en las que, además, no participaron los sobrevivientes, sí los asesinos. Ahora bien, ver cómo matan, pero también cómo se escenifican los asesinatos, indica, en dirección de otro raro espectro que parece singularizar nuestra época. El voto de muerte del semejante, antes reprimido, ahora no solo ha quedado a cielo abierto, sino que puede verse, en la máxima proximidad... Por eso, quizá también haya necesidad de preguntarse por los nuevos regímenes de visibilidad que nos atraviesan. Entonces solo evocaré, para finalizar, el título de un libro de reciente publicación de Will Gompertz, cuyo nombre es una pregunta que puede ahora hacerse resonar, de otra manera, en este contexto: *¿Qué estás mirando?*<sup>16</sup>.

15. Nubia Rojas, “El acto de matar... y ver morir”. *Semana*, agosto 12, 2013. Disponible en: <http://www.semana.com/opinion/articulo/el-acto-matar-ver-morir/353939-3> (consultado el 08/06/2014).

16. Will Gompertz, *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos* (México: Santillana Ediciones Generales, 2013).

## BIBLIOGRAFÍA

FORTES, ELENA. “Entrevista con Joshua Openheimer, director de *The Act of Killing*”. Traducción: Karla Liquidano. *Revista El ambulante*. Disponible en: [http://festivalambulante.blogspot.com/2014/04/el-](http://festivalambulante.blogspot.com/2014/04/el-acto-de-matar-no-es-un-documental.html)

[acto-de-matar-no-es-un-documental.html](http://festivalambulante.blogspot.com/2014/04/el-acto-de-matar-no-es-un-documental.html) (consultado el 08/06/2014).

FREUD, SIGMUND. “El malestar en la cultura” (1930 [1929]). En *Obras completas*. Vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1980.

- FREUD, SIGMUND. "El presidente Thomas Woodrow Wilson. Un estudio psicológico" (1930). En *Otros trabajos de Sigmund Freud* (Psikolibro). Disponible en: <http://www.bibliopsi.org/descargas/autores/Freud/FREUD/Nuevo/Otros%20Trabajos%20de%20Sigmund%20Freud.pdf> (consultado el 10/07/2014).
- GOMPERTZ, WILL. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. México: Santillana Ediciones Generales, 2013.
- HOLGUÍN, CATALINA. "La felicidad de los asesinos. Entrevista a Joshua Oppenheimer". *Revista Arcadia, Semana*, 101 (del 25 de febrero al 25 de marzo del 2014).
- KERTÉSZ, IMRE. *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder, 2002.
- LACAN, JACQUES. *El seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- ORWELL, GEORGE. 1984. Bogotá: Contemporánea, 2014.
- ROJAS, NUBIA. "El acto de matar... y ver morir", agosto 12, 2013. Disponible en: <http://www.semana.com/opinion/articulo/el-acto-matar-ver-morir/353939-3> (consultado el 08/06/2014).
- OPPENHEIMER, JOSHUA Y CYNN, CHRISTINE. *The Act of Killing*. Dinamarca: Final Cut for Real / Arts and Humanities Research Council (AHRC) / Danmarks Radio (DR), 2012. Documental.
- ŽIŽEK, SLAVOJ. *El frágil absoluto o ¿por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Valencia: Pre-Textos, 2002.

