

El choque de memorias. Sobre “The Act of Killing”

Paloma Checa Gismero

University of California, San Diego, EEUU

El gánster es un hombre. Un hombre fantástico, construido en los guiones del cine negro de Hollywood. Cumple con su obligación: mata y tortura. Es la versión no europea de la ofrenda del yo al servicio del Estado. El gánster lo hace al margen de la ley pero al abrigo concupiscente de ésta. Fuma, medita y ejecuta. Más tarde olvida, para permanecer fiel a la frialdad que se le supone a esa masculinidad. Pertenece al universo del cine y es exportado desde el oeste como construcción política con la versatilidad suficiente como para significar, aquí y allí, en lo concreto y en lo global, quizá casi por primera vez. Anwar Congo fue un gánster al servicio del estado indonesio después de que Suharto llegara al poder. Es, también, el protagonista de *The Act of Killing*, un documental sobre algunos de los ingredientes que contribuyen a la formación de un relato parcial de la historia reciente promovido por los poderes públicos en la Indonesia contemporánea.

Joshua Oppenheimer lanzó esta película al mundo en 2012. Oppenheimer cede la agencia de la cámara al hombro del protagonista de la cinta, Anwar Congo. Es él quien guía la óptica y quien, con orgullo, nos abre las puertas al proceso individual de negociación con la memoria que el protagonista inicia, con la inocencia de la casualidad, tras embarcarse con otros ex compañeros en el rodaje de su propia película sobre su pasado como torturadores a manos del Estado. Amparados en el abrigo que grupos paramilitares de extrema derecha les brindan, en su cinta la violencia de Estado y la masculinidad del cine negro hollywoodiense irán de la mano. La culpa del asesino ha de ser expiada con esfuerzos crecientes; la construcción de discursos que cicatricen lo imposible es tarea continua para un Estado que no reniega de ese pasado fundacional.

Congo y sus amigos quieren recrear sus momentos gloriosos para la película. Aquellos tiempos en los que significaban como estrellas, en los que su gánster interior brillaba generando miedo y respeto. El desgarrar de años [1] con estacas de madera se entendía entonces como parte del repertorio gestual del ‘hombre libre’ al servicio del estado en su lucha contra el comunista, el chino y cualquier significación identitaria que sobresaliera en la masa homogénea que el Golkar de Suharto y Murtopo requería en su promesa del “desarrollo económico y la estabilidad”. Los ex gánsteres regresan con este proyecto a sus espacios de trabajo. Vuelven a los escenarios de las torturas para recrearlas, borrachos, entre bailes y cantos, poseídos por el personaje protagonista del cine negro, quien escapa de la culpa. Oppenheimer los graba. Anwar Congo y sus compañeros creen que, al actuar como un personaje, uno se acerca a él. Lo que no sospechan es que el ritual inaugura el espacio para la transformación radical del sujeto.

Los ex gánsteres recrean, pues, las torturas en sus escenarios originales. “Tenemos que escenificar esto en

condiciones”. “He intentado olvidar todo esto... con drogas... con música...”. Congo se mueve como lo hacen sus héroes del cine; es gánster y es hombre y es libre y ha matado. Es incapaz de distinguir el modelo real del ficticio. Mata y olvida bailando. En su caso, la identificación del gánster con el bando opuesto al comunismo viene de dos puntos. Su identificación con el modelo del gánster como hombre libre que baila, fuma, y “vive feliz” atestigua cómo el cine de Hollywood sirve como herramienta de forja de una ideología de estado aún hoy vigente. El pasado heroico de Indonesia (al menos el vinculado a los gánsteres y su función represiva) yace en parte en las ficciones escritas por el cine hollywoodiense. Sucede aquí, por tanto, que una mitología ajena a las condiciones materiales del establecimiento del régimen de Suharto es utilizada como agente legitimizador de éste. La efectividad de esta construcción mitológica se pone a prueba en el ámbito del entretenimiento de masas y demuestra su versatilidad al apelar a audiencias globales. Su abstracción la vuelve a la vez ecuménica e incontestable para un tipo de público a quien se ha cercenado la posibilidad de habitar los foros de desarrollo de juicios políticos críticos.

Anwar Congo regresa al escenario de las miles de ejecuciones que llevó a cabo como gánster del Estado. Para probar los límites de esa fría y elegante masculinidad de la que parece participar, considera necesario ponerse en la piel del personaje torturado. Este tropo es, desde el principio, ironía. Es la pícaro simulación de pretender ignorar aquello que –piensa– de sobra conoce. Para su sorpresa, al vestirse y maquillarse como el mutilado, inicia el camino a convertirse en él, sentándose en la misma silla, actuando como él recuerda que actuaba cada una de las víctimas. Y poco a poco, tras fingir al principio, se da cuenta de cómo brotan de su cuerpo el pavor a la muerte, la ilusión del escozor extremo de la carne viva, el escalofrío, el llanto y el desmayo. Recordamos aquí esa filiación de los estudios performativos que reclama el poder del cuerpo frente al de la voz como punto de encuentro entre el sujeto y el personaje al que encarna. Recordemos también el trabajo del antropólogo Victor Turner al enlazar el aprendizaje de pautas sociales con el ejercicio de las rutinas corporales que componen estas pautas.

El ritual es una experiencia que altera el cuerpo del actor y permite acceder a otros estados de conciencia y conocimiento. Sensibiliza al actor para entender la experiencia del otro. Este ritual es también espectáculo (está pensado para que el otro lo vea, en origen, y está además articulado sobre la actuación para la cámara). Lo central de esta escenificación no es su valor narrativo sino la experiencia transformativa que, en sí mismo, constituye. En palabras de Erika Fisher-Lichte: “La preocupación central del performance no [es] la de entender, sino la de experimentar y lidiar con las experiencias, un proceso que no puede ser suplantado por la reflexión” (2008: 27)².

Hay ciertos conocimientos que son sólo accesibles con la vivencia corporal. En la escena de la recreación de la tortura, la cámara ofrece documentación de uno de los casos. Nuestra experiencia en tanto que espectadores es una transferencia mediada por el traspaso de un soporte a otro, pero sirve también como prueba indicial del descubrimiento que el torturador alcanza al llevar a cabo tal escenificación. Inicialmente, él actúa para la cámara, pero en la experiencia del drama la cámara desaparece de su foco de atención y él se distancia de ella, sobrecogido por la intensidad de las pasiones que, por primera vez, logra experimentar. Es él, en el afianzamiento de su experiencia ritual, quien se distancia del registro, quizá dotando al vídeo de un mayor valor documental –alejándolo de la narrativa en primera persona que hasta ahora parecía prevalecer en la cinta–.

La cámara intercede aquí delimitando como escenario el espacio donde el actor vive la transformación. Pero que la cámara y la pantalla marquen una distancia no ha de hacernos ignorar el carácter transformador de la experiencia que el actor está realmente teniendo en el momento de la filmación. Como James Naremore (1988) señala, cualquier cosa

designada como escenario o área de actuación tiende a favorecer el rol simbólico de los fenómenos por encima de cualquier otro, insertándolos de ese modo en el apartado de la representación. Creo que es importante, no obstante, no olvidar que, en el caso de este documental, lo que nuestros ojos ven (cámara, montaje, sistema de distribución y pantalla mediante) no es sólo un signo frío, sino la prueba indicial de la experiencia transformadora que un torturador tiene al aventurarse a ponerse en el papel de sus víctimas. Quizá la segunda pregunta que haya que hacerse a continuación es de dónde parte el interés del protagonista por revivir el sufrimiento que él impuso a los represaliados. En el caso de esta película, somos testigos del proceso de cambio de un personaje para quien la ocultación de la culpa individual se basaba en el conjunto de mitologías mediáticas que servían también como justificación de otros discursos nacionalistas fabricados desde los púlpitos de las fuerzas paramilitares y los políticos afines.

Este poder para volver abstracto lo concreto del aparato documental va de la mano con la posibilidad que abre a la creación de una nueva capa temporal para aquello que se registra. La documentación de una experiencia es la generación, a partir de ella, de una imagen con historia. El registro de un acontecimiento y la ordenación de la imagen resultante dan lugar a su monumentalización. Pero, lejos de apuntar a una crítica de ese fenómeno, lejos de caer en el accesible vértice que nos hace elegir entre la estetización del crimen o su castigo, el registro del trauma del torturador es la monumentalización de dicho conflicto. Es decir, aquello que se monumentaliza es el choque, en su cuerpo, de dos memorias distintas: la del Estado represor y la de las víctimas.

Al acercarse a la historia indonesia desde esta óptica, Joshua Oppenheimer hace una apuesta por la deformación del relato histórico como punto de partida. Los personajes centrales son, en sí mismos, los productos perversos de una memoria nacional sostenida en el débil equilibrio de la confianza colectiva en los mitos del cine como verdades universales y atemporales y la contingencia de las circunstancias de cada época.

Referencias

- Fischer-Lichte, E. (2008), *The transformative power of performance*, Londres, Routledge.
 Naremore, J. (1988), *Acting in cinema*, Berkeley, University of California Press.

Notas

[1] A lo largo de *The Act of Killing*, los protagonistas dan detalles de los distintos métodos de tortura empleados en su actividad diaria. Entre ellos: inserción de estacas de madera en los anos de las víctimas hasta provocar su muerte, decapitación de los prisioneros con cables de alambre, palizas mortales, etc.

ARTÍCULO

ISSN:2173-0040

#TRES

re-visions

10