



Área temática: Historia, memoria y comunicación

Palabras clave: memoria – violencia – cultura

Autor: Pardo, María de la Victoria

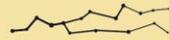
Pertenencia institucional: Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)

Contacto: madelavic.pardo@gmail.com

Título: ACTOS Y SILENCIOS. DOS DOCUMENTALES DE JOSHUA OPPENHEIMER PARA PENSAR LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA.

Resumen:

Se propone pensar la construcción de las memorias, las disputas en torno a la palabra legitimada, institucionalizada en la contemporaneidad, a partir de un producto comunicacional como es el género documental. En el año 1965, un grupo de militares y paramilitares derrocó al gobierno indonesio inaugurando una matanza sistemática contra todo/a aquel que se opusiera al nuevo régimen. Aquellos que formaron parte del proceso, hoy siguen en distintos espacios de poder. El documentalista Joshua Oppenheimer filmó tanto a víctimas, sobrevivientes y familiares, como a los victimarios, realizando los documentales *The act of killing* (2012) y *The look of silence* (2014), para retratar las relaciones de poder en ese país, los relatos sobre lo sucedido y el modo en el que conviven con su pasado. Luego del estreno de estos documentales, Oppenheimer tiene prohibido entrar al país. Quienes alguna vez fueron miembros de las Pancasila (fuerzas paramilitares) hoy forman parte de algún escalón de la estructura estatal. Aquí se abre la pregunta sobre ¿qué memorias reproducimos?, ¿quiénes tienen legitimidad para contar lo acontecido?,



¿cómo podemos repensar el pasado críticamente? Entre otros interrogantes que se suceden ante la pregunta de cómo construimos memorias.

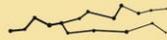
Actos y silencios

Dos documentales de Joshua Oppenheimer para pensar la construcción de la memoria

“En 1965 el gobierno indonesio fue derrocado por los militares. Cualquier opositor a la dictadura militar podía ser acusado de comunista: los miembros de los sindicatos, los campesinos sin tierra, los intelectuales y los inmigrantes chinos. En menos de un año y con ayuda directa de los gobiernos occidentales, más de un millón de ‘comunistas’ fueron asesinados. El ejército usó a los paramilitares y gánsteres para las matanzas. Estos hombres están en el poder, y persiguen a sus opositores desde ese entonces. Cuando conocimos a los asesinos nos contaron con orgullo las historias sobre lo que hicieron. Para entenderlos, les pedimos que recrearan escenas de las matanzas, de la manera que ellos quisieran” *The act of killing* (2012)

“Es criminal matar a la víctima porque es sagrada, pero la víctima no sería sagrada si no se la matara” (Girard, 2005: 9)

Hubo una matanza en Indonesia que para algunos pareciera ser sagrada y fundante de su Historia. Joshua Oppenheimer realiza en *The act of Killing* (2012) y *The look of silence* (2014) una documentación cinematográfica, y cabe agregar etnográfica, de la actualidad de victimarios y víctimas indonesios a cuarenta años de los asesinatos de 1965 y 1966 que tuvieron como objetivo principal desterrar al comunismo de esas tierras. Matar y Silencio, representan un momento para los perpetradores y otro para las víctimas. Oppenheimer acompañó durante algunos años a miembros de escuadrones de la muerte. Esa fue la



primera etapa: relatos de perpetradores que sacralizan sus hazañas. Los sobrevivientes tuvieron que esperar un poco más. Nunca dejaron de maldecir en silencio.

Oppenheimer plantea una contemporaneidad que ha quedado congelada en el aire indonesio por cincuenta años. Reside en la necesidad de visibilizar indicios: todos saben quiénes son asesinos, conviven, se cruzan en los mercados, rezan hacia el mismo punto cardinal e inclusive silencian a los y las mismos/as olvidados.

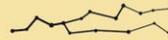
I.

El acto

Es un sueño sádico la pesadilla de Anwar Congo.

The Act of Killing comienza con la imagen de una fila de mujeres que recorren coreográficamente una plataforma saliendo de la boca de un gran pez metálico y oxidado. De fondo, montañas y un lago sirven de contraste. Inmediatamente nos percatamos de que esa escena forma parte de una filmación al aire libre. Vemos a dos protagonistas varones (aunque uno está vestido como una mujer) y otro grupo de mujeres adornadas que se mueven en sintonía con alguna danza ensayada previamente. Solamente escuchamos el sonido de una cascada y las indicaciones de algún director o miembro del equipo que les indica repetidamente que deben sonreír porque les están haciendo primeros planos. Deben mostrar felicidad. Ellas sonríen, mueven sus brazos en paralelas cóncavas y abren sus ojos maquillados acompañando las comisuras de sus labios radiantes. Todavía no sabemos que es un sueño.

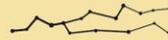
“En la representación mítica del origen, la violencia no impacta a la comunidad desde el exterior, sino desde su interior, desde el núcleo mismo de aquello que es “común”: quien mata no es un extranjero, sino un miembro suyo, y hasta su miembro más cercano biológica y simbólicamente, a la víctima” (Espósito, 2012). En las ciudades indonesias el que vemos en los documentales el movimiento es constante. En ellas distintos colectivos sociales que



conviven en el caos organizado del silencio asimilado. Ese silencio no ha sido amable, sino más bien consecuencia de un proceso violento y exhaustivo por parte de regímenes conservadores. Todos saben quiénes fueron asesinos en los sesentas, son vecinos, comerciantes, policías, maestros, son conocidos. La otredad fue aniquilada corporalmente, y simbólicamente colgada en las plazas de los pueblos, para que no hubiera represalias. Se mataron los *detalles*. Sobrevivieron en sigilo.

En esta ciudad neoconservadora los actores principales que se posicionan ante los reflectores de su propia gloria son aquellos que fueron victimarios, perpetradores e informantesⁱ. Algunos aparecen ante la cámara de Oppenheimer con sus viejos uniformes, otros con camisas coloridas, dentaduras nuevas, pelo entrecano. Todos, la mayoría varones, se proponen representar aquellos modos de matar con meticulosidad. Cuando ven lo que ha sido filmado se reprochan a sí mismos haber hecho algo incorrecto y miran a sus ex compañeros con la complicidad de la comprensión entre pares. El acto final, es para ellos, una constante en sus vidas que deben mantener. Ya sea con una cascada de fondo, con trajes al estilo gánsteres hollywoodenses, estos personajes adoptan una mascarilla aplicada desde aquellos años, y muy de vez en cuando la técnica del lente fílmico logra captar algún resquicio de arrepentimiento pesadillesco.

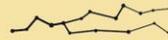
Oppenheimer dirá en una entrevista realizada en el marco del Toronto International Film Festival (TIFF)ⁱⁱ que los asesinos aun siendo de pueblos o ciudades distintas, prácticamente desconocidos el uno con el otro, comprendían y representaban entre sí perfectamente el acto de matar, parecía que seguían un mismo guión. Según Girard, “desde el principio la violencia se nos ha revelado como algo comunicable” y “su fluidez expresa el carácter contagioso de la violencia” (Girard, 1992: 51, 56). Los actores en la ficción real de Indonesia nunca han tenido (¿habrán podido?) que modificar su papel en la obra ritual. El público ha permanecido a oscuras.



“Se nos dice que seres humanos dotados de lenguaje fueron colocados en una situación tal que ninguno de ellos puede ahora informarnos sobre lo que fue dicha situación. La mayor parte de ellos ha desaparecido y los sobrevivientes rara vez hablan del asunto. Cuando lo hacen, su testimonio se refiere sólo a una ínfima parte de esa situación. ¿Cómo saber que esa situación misma existió? ¿No será el fruto de la imaginación de nuestro informador? O bien la situación no existió como tal, o bien existió y entonces el testimonio de nuestro informador es falso, pues o bien éste debería haber desaparecido o bien debería callarse, o bien, si habla no puede atestiguar más sobre la experiencia singular que él mismo tuvo, y además falta establecer que esa experiencia era un componente de la situación considerada” (Lyotard, 1988: 15)

El principal protagonista de estos documentales es el olvido negacionista. Silenciar las posibles formas de contar lo sucedido funciona como una advertencia para que no vuelva a pasar. La forma de construir memoria sobre los hechos que aniquilaron a más de un millón de indonesios es no mencionarlos. Se convierten de alguna manera en una otredad que se mantiene invisible no sólo por lo que fueron, “comunistas o enemigos del régimen”, sino por lo que son: “neocomunistas o nuevas amenazas para la nación”.

En términos simbólicos y materiales han fortalecido una estructura burocrática de silencio logrando evitar las narraciones al respecto del pasado a partir de anular la multiplicidad de relatos. “Una vez que se ha decidido convertir el sacrificio en una institución <<esencialmente>> -cuando no incluso <<meramente>>- simbólica, puede decirse cualquier cosa.”(Girard, 2005: 9). El relato valedero es el de la muerte justificada con campañas de estigmatización hacia el otro comunista, enemigo o extraño. Esa es la versión oficial, la Historia. Para la paramilitar juventud Pancasila, la quema de casas, violaciones, torturas, matanzas, es parte de la historia que se debe enseñar, y en ese relato no hay reconciliación posible. Es el código consensuado y aplicado que también los configuró

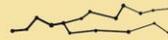


como grupo. Lo que podríamos llamar como desaparecimiento del acontecimiento reside en la eliminación de todas las otras voces.

Cuando eligen representar sus recuerdos favoritos (asesinatos) imitan géneros del cine hollywoodense. Es la ficción de *su* ficción. Anwar Congo no aparece repetidas veces en *The act of killing* porque sí. Fue y es el líder de su grupo por su sadismo, por su brutalidad. Sin embargo, llora. Lloro empáticamente porque comprende lo que ha hecho. Las drogas y el alcohol, como él mismo lo explica, no fueron suficientes para evitar la pesadilla. Su *detalle* oprimido es el arrepentimiento.

Pasado el tiempo, esos detalles que reviven el acontecimiento en víctimas y victimarios (Kaufman, 1995: 9), configuran aquello que debe ser silenciado, es el reflejo del pasado opresor, encarcelador. Pareciera que no hablar de ello es liberador. Asintiendo a esta premisa nos encontramos con una victoria del neoconservadurismo más radical, con los brazos en alto de los resquicios del nazismo que buscaba eliminar prueba de que lo Otro había existido. Porque no bastaba con quemar los cuerpos, también era necesario eliminar la descendencia corporal y memorial. ¿Qué queda de lo brutal e inefable de las acciones, acometidas en los *lagers* o en las costas de los ríos de ciudades y pueblos en Indonesia, si el proceso implicaba que nadie quedara vivo para contarlos? Nada. El exterminio. El silencio masticado, regurgitado.

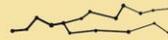
“Si no olvidas los problemas del pasado, con certeza volverán a suceder” dice uno de los asesinos del ‘death squad’ (actualmente legislador indonesio) a Adi (hermano de Ramli, víctima de la matanza de 1965/66) en una de las escenas de *The look of silence*. Allí Oppenheimer vuelve a Indonesia de la mano de Adi, quien indaga en primera persona sobre el pasado y busca develar los nombres propios de los asesinos de su hermano. Cuando Adi le pregunta a su madre qué siente cuando se cruza con los asesinos de su hijo en el pueblo, ella le contesta: “no nos hablamos. Los odio”. Mientras leemos estas palabras en los subtítulos, que traducen el indonesio y el javanés al inglés, vemos a una señora muy mayor



sentada con el pelo completamente blanco, vestida a colores, en el medio de una vegetación abundante cortando una fruta sin cesar. Sus párpados claros y arrugados no impiden que abra bien los ojos para avisarle a su único hijo vivo, Adi, que no hable con los asesinos, que se cuide, porque si sigue haciendo muchas preguntas lo van a ir a buscar como hicieron con su hermano. Que algo malo le puede llegar a pasar. Adi es oftalmólogo, visita a sus pacientes en sus casas. Muchos de ellos y ellas son mayores, como sus padres. En los sesentas eran jóvenes y algunos participaron en los escuadrones de la muerte: organizaciones paramilitares que se ocupaban de buscar y asesinar a sangre fría a militantes comunistas o a quien se opusiera al régimen instaurado en 1965. De allí nace Pancasila.

En el proceso señalador y codificador de aquellos/as considerados 'traidores' se inscribe una diversidad de civiles. Las instituciones también forman parte de la tarea de educar en la negación, en el estigma y en la memoria. Tomemos por ejemplo *Maus* (2013), allí Vladek Spiegelman le narra a su hijo Art cómo eran acusados los judíos inclusive por los niños, que cuando los veían gritaban "¡socorro mamá! ¡un judío, un judío!" siguiendo las recomendaciones de sus madres que les decían "cuidado, un judío los meterá en una bolsa y se los comerá" (2013: 149).

En *The Act of Killing* Oppenheimer le pide a los líderes de grupos de tareas, miembros, e inclusive a Ibrahim Sinik, editor del periódico Medan Post (quien oficiaba como informante y tomaba decisiones con los líderes); que representen cómo habían llevado a cabo las detenciones, asesinatos, amenazas, quemas de casas, entre otras actividades. Se levanta el telón y cada uno de ellos actúa su papel siguiendo los detalles, dictados por la memoria, al pie de la letra. Todos, la mayoría varones, le cuentan orgullosamente qué hacían en los grupos correspondientes, cuáles eran sus técnicas mortales y dónde lo hacían. Según cuenta Anwar Congo, en el primer documental de Oppenheimer, (mientras nosotros como espectadores vemos junto con él una pantalla de 21 pulgadas donde se muestra a un sujeto haciendo un anuncio con una bandera del partido comunista detrás, roja con la hoz y el



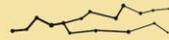
martillo en amarillo) el gobierno había realizado un filme que se pasaba en los cines para que:

“la gente odiara a los comunistas. Desde la primaria todos los niños tenían que ver esta película. Todos los años tenían que ir al cine a ver esto. Lo sé porque yo trabajaba en el cine. Los dividían en dos grupos. A los más pequeños los ponían adelante. Algunos niños se quedaban traumatizados con la película. Pero por dentro yo estaba orgulloso porque maté a los comunistas que se veían tan crueles en la película”

Nos encontramos entonces con un dilema sobre los modos de las memorias. Hay una diversidad de formas de construir un pasado al respecto de un acontecimiento. Inclusive no hablar de ello es una forma de sobrevivir a lo sucedido. Hay un “acontecimiento sobre un acontecimiento” dirá Virilio, “la guerra sobre la paz de la cotidianeidad” (2001). Oppenheimer recrea la convivencia de la guerra entre memoria y olvido en una sociedad compleja vallada con el fantasma del miedo. En sus notas de producción del documentalⁱⁱⁱ él explica que el factor del miedo está presente en la actualidad desde 1965. Ese veneno se ha esparcido literalmente en plantaciones de dueños extranjeros que recurren a las mismas fuerzas paramilitares (Pancasila) que asesinaron a sus familiares, conocidos, afectos décadas atrás. Hay un intento de remarcar lo presente y lo ausente. En *The Act of Killing*, uno de los asesinos ingresa a un lugar abierto, el cual funcionaba como espacio de aniquilamiento, y lo primero que menciona es “hay muchos fantasmas aquí, porque ha muerto mucha gente”. Efectivamente hay una presencia vedada de los muertos. Vedada por él mismo, en tanto perpetrador, y por la estructura a la que pertenece, aún dominante.

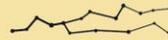
II.

Maldicen en voz baja



Desde 1965 el comunismo está prohibido en Indonesia. La gente no puede alzar la voz en contra de quienes han aniquilado a sus afectos, a sus accionares libres. El gobierno tampoco ha ofrecido ningún tipo de disculpa política por lo acontecido, si bien en 2014 fueron las primeras elecciones democráticas en el país y el candidato ganador Joko Widodo expuso su voluntad de velar por los derechos humanos. Su vicepresidente Jusuf Kalla dos años antes, mientras Oppenheimer filmaba *The Act of Killing*, dio una charla a todas y todos los Pancalasi, constituidos y reconocidos en todo el país como la fuerza paramilitar por excelencia que pelea contra el neocomunismo y todas las amenazas hacia el país.

“Cuando tenían cuerpo, perdieron. Ahora solo tienen espíritu” dice Adi Zulkadry a Anwar Congo, sobre quienes fueron asesinados. Es interesante y complejo a la vez poner a los perpetradores delante de las cámaras a contar sus protocolos de acción, sus opiniones sobre las políticas comunicacionales llevadas adelante por quienes gobernaron décadas. De alguna manera lo pronunciado por Michel Foucault como “hacer vivir y dejar morir” en su perspectiva biopolítica o como citará Giorgio Agamben respecto de las ideas del teórico francés, “la simultánea posibilidad de proteger su vida y autorizar su holocausto” (2006: 12). Durante el proceso de detención de aquellos considerados ‘peligrosos’ para el sistema, muchos fueron utilizados como fuerza de trabajo en condiciones esclavizantes. Allí, sus cuerpos dóciles eran propiedad del gobierno defacto, muchos lo fueron hasta su muerte. Esta estructura se perpetúa no sólo por el miedo invisible y preponderante, sino porque, como desarrolla Lyotard (1988: 19) quienes han sido víctimas lo siguen siendo hoy en día porque los autores de los daños siguen siendo directa o indirectamente jueces, parte del poder legislativo, judicial, policíaco. En *The look of silence*, Adi nunca revela su apellido aun cuando vemos a sus padres y nos inmiscuimos en su intimidad con ellos y con sus hijos, nunca sabremos más de lo que él pueda contar. Su capacidad de hablar y de callar está sujeta a una amenaza aprendida a partir de lo sucedido en el pasado. Sin embargo, algo que señala Oppenheimer en base a su experiencia durante años filmando a perpetradores y a víctimas, algunos de los perpetradores conviven con los fantasmas de aquello que hicieron



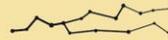
y también lo explican. Es decir que en su papel estelar en el acto de matar no hay únicamente orgullo, sino que también convive en ellos la conciencia de lo que han hecho.

Según cuenta Joshua Oppenheimer, en una entrevista en el marco del TIFF, el protagonista de *The look of silence*, Adi, plantea la necesidad de encontrarse cara a cara con los perpetradores, que de por sí eran familiares a todos, porque convivían en los mismos lugares con la característica de que la relación asimétrica se fundaba en el recuerdo detenido de perpetradores/víctimas. El argumento de Adi tiene su sostén en el perdón y en la responsabilidad de los hechos. Al mismo tiempo implica irrumpir con el silencio colectivo y con la estructura de poder político allí construida.

Admitir la responsabilidad y el perdón se constituyen como las dos narrativas principales en el presente de ambos documentales, que finalmente es uno solo que muestra la multiplicidad cohabitante. Las maldiciones de la madre de Adi deben realizarse en silencio porque no pueden enfrentarse al poder. Pueden liberarse del miedo, silenciando el dolor, pero no pueden emanciparse de ello.

“Entre la pérdida de la palabra y la recuperación de habla, se juega la escena crítica de nombrar la catástrofe (del cómo nombrarla) para que, a partir de su marca traumática, la memoria del pasado deje atrás la mudez y la fijeza del síntoma y logre redistribuir un activo espacio de los posibles que multiplique las narrativas en proceso.” (Richard, 2013: 170)

En el primer tramo de estos documentales, la memoria del pasado se representa como muda, excepto para quienes han formado parte activamente del acto de matar. Inclusive para ellos recordar tiempos pasados no es solamente celebratorio, sino que admite la posibilidad en algunos sujetos de convivir con el remordimiento. Sin embargo, en el segundo caso, lo que se busca es explícitamente abrir y proponer posibles. De alguna manera, dialogando con las intuiciones de Giorgio Agamben a propósito de la experiencia, nos enfrentamos a un proceso memorial que ha negado la capacidad de narrar lo experimentado a partir de la amenaza proveniente desde lo conocido, del interior de la

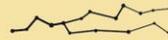


comunidad. La experiencia revivida por los perpetradores a través de la cámara fílmica, incentiva a Adi a evadir los dispositivos intermediarios enfrentándose con su cuerpo afectivo a quienes protagonizaron sucesos siniestros.

El acontecimiento relatado en estos dos documentales construyó dos figuras: la de los perpetradores y la de los sobrevivientes. Ambas figuras tienen un vínculo profundo con los muertos, y ambas son producto de un proceso de aniquilación sistemática.

“El exterminio no produce solamente muertos y desaparecidos, produce *sobrevivientes*. El sobreviviente más allá de la satisfacción de no ser él mismo el muerto, sabe que su supervivencia le depara un vínculo con los muertos. La supervivencia es un vínculo con los muertos, una determinación relacional con ellos. También ese vínculo es el que despoja al sobreviviente de la suscitación de violencia o venganza, porque está embargado por la supervivencia, y la propia encarnación del vínculo lo lleva a su vez, a través del testimonio y al búsqueda de justicia, a restaurar el lazo social tal como fue vulnerado por el exterminador” (Kaufman, 2012: 20).

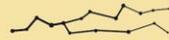
Quizás no sea necesario aclarar que la relación presente y existente en no es simétrica entre victimarios y víctimas, sobrevivientes y exterminadores. Esto se hace evidente cuando escuchamos en la entrevista ya mencionada a Oppenheimer todas las precauciones que tuvieron que tomar cuando se acercaron a filmar la segunda parte con la familia de Adi. Sin embargo, hay una hipótesis que no implica la justificación ni la reconciliación, pero sí permite comprender la complejidad de la situación que se intenta sintetizar en los recuerdos de ambas partes. La experiencia narrada produjo que podamos escuchar aquello que se consideraba inimaginable, que se planteaba como indecible, como silenciado y prohibido. Aquella maquinaria que hacía que tíos encarcelaran a sobrinos aguardando el momento de sus muertes, puede y debe ser relatada, imaginada. Didi-Huberman dirá respecto de las imágenes que pudieron ser tomadas a riesgo de perder la vida corpórea, inclusive en el



infierno vívido de los lagers, que “*pese a todo*: imágenes. Pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecerían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado de mercancía imaginaria” (2004: 17). En toda reconstrucción memorial que implique dejar de mirar al pasado en forma contemplativa, permitiéndonos revisarlo de manera crítica y abriendo la mirada a una multiplicidad de voces, hay que luchar contra toda la parafernalia del mercado que busca de alguna manera, vendernos un bien simplificado con una historia ready-made. “La violencia sobre el hombre, también se ejerce sobre la lengua” dirá Primo Levi citado por Didi-Huberman, quien agrega que está el silencio impuesto por el aislamiento y la jerga de los campos. (2004: 40). En ambos documentales de Oppenheimer están visibles en las estructuras, en las escuelas, en los silencios y las personas, las imposturas de aquellos años brutales que supieron amedrentar cualquier perspectiva de insurrección, rebeldía, contraataque, narración. Se buscó que la contemplación del pasado fuera pasiva por parte de los sobrevivientes, e inclusive por parte de los perpetradores que pueden repetir y repetir las historias con detalles que salen a la luz en cada palabra dicha.

“El olvido del exterminio forma parte del exterminio” J. L. Godard

Efectivamente en los resquicios de las memorias acalladas hay frases que resuenan amenazando la pregunta por lo acontecido. “Si uno neutraliza al destinatario, al destinatario y al sentido del testimonio, todo es como si no hubiera referente (como si no hubiera daño)” afirma Lyotard (1988: 20). Siguiendo esta lógica hay un exterminio del recuerdo, de la capacidad y posibilidad de hablar de los hechos del pasado, aun siendo que la comunidad los conoce, que los niños y las niñas aprenden *esa* historia en su escolaridad. Conviven la negación a lo acontecido y el discurso del exterminio. En *The act of killing* se ve claramente esta idea: mientras un grupo de perpetradores liderados por Anwar Congo graban una escena ficcionada de detención y tortura en un set de filmación, un periodista que trabaja para el editor del periódico Medan Post niega más de una vez que su jefe comandaba las operaciones (es decir que brindaba información) y al mismo tiempo asegura

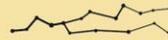


que nunca supo nada. La negación de las responsabilidades -previamente desarrolladas por sus protagonistas- se realiza sistemáticamente sin ningún tipo de repregunta, justamente como si su testimonio ni ningún otro, tuvieran sentido alguno. El rol de ese periodista en la comunidad sigue teniendo hoy la misma funcionalidad que hace cinco décadas, sin asumir la posibilidad de desgarrar una ficción que no precisa de su complicidad narrativa porque forma parte de las entrañas del poder en curso.

Lo siniestro de estas historias no radica solamente en los detalles particulares de los asesinatos, sino en la impunidad para actuar que tuvieron y tienen en Indonesia. Se admite abiertamente que el río se teñía de rojo con la sangre de los detenidos. Esa brutalidad es al menos uno de los orígenes del silencio. Posiblemente sea allí, en sus palabras irreverentes con las memorias afectivas de los sobrevivientes donde encontremos lo que no se puede decir, *lo inefable*.

“Ni de mañana ni en la diurnidad ni en la noche vemos de veras la ciudad. La mañana es una prepotencia de azul, un asombro veloz y numeroso atravesando el cielo, un cristalear y un despilfarro manirroto de sol amontonándose en las plazas, quebrando con ficticia lapidación los espejos y bajando por los aljibes insinuaciones largas de luz” (Borges, 1998: 86)

Tal como comienza el pequeño texto de Borges sobre una ciudad llamada Buenos Aires, Oppenheimer bocetará poéticamente una actualidad de algunos pueblos y ciudades indonesios con azules verdosos en los amaneceres, insectos volando frenéticamente cual si formaran una trama móvil, carteles fluorescentes inundando los frontis de las casas y locales comerciales, enormes ventanales transparentes que permiten ver cada secreto, cada reunión, cada descanso. Caminará durante años detrás de Anwar Congo, hasta poder conversar con él sin la puesta en escena de su propia historia. Se convierte en el epicentro de una trama compleja que comienza en la terraza de un edificio con un alambre atado a un pedazo de madera, herramienta condensadora de violencia para muchos y muchas. Hasta



concluir en el mismo espacio con una náusea que crece en sus entrañas. Una náusea con olor a muerte, karmática, que lo dejará seco de angustia y de dolor. Él como actor principal, se desnuda y logra otro código. No es un antihéroe, ni un personaje que se baña en la piedad de los otros.

Es solamente un hombre en una terraza que se encuentra por fin con su propia humanidad, con sus miedos, sus residuos de mugre y recuerdos. *Su* historia ya no es la Historia. *Su* historia ha dejado de ser un recuerdo inerte del pasado, ahora es una conversación en el presente de los posibles. Ahora el silencio no es lo dictado, sino la reescritura de su presente.

ⁱ Resulta interesante que en *The act of killing* Oppenheimer muestre la perspectiva de los victimarios -cabe aclarar que cuando comenzó las filmaciones no quedaban muchas opciones porque los sobrevivientes estaban vigilados y amenazados-. No resulta contradictorio con la decisión de tomar posición política por las víctimas en su búsqueda valerosa de la verdad. Desde este lugar, la toma de posición explicada por Donna Haraway (1995) respecto de los conocimientos situados y parciales es el horizonte a alcanzar. De todos modos es prudente comprender ambos sujetos para complejizar el proceso de la construcción de una asimetría que se mantiene con el paso del tiempo.

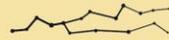
ⁱⁱ Entrevista a Joshua Oppenheimer en el marco del Toronto International Film Festival. 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fj6OXtTL16M>

ⁱⁱⁱ Notas de producción/Story of the production de *The look of silence* (2014). Disponibles en: <http://thelookofsilence.com/>

Bibliografía:

Agamben, Giorgio (2006) *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida. I*. Valencia, Pre-Textos.

Agamben, Giorgio. (1978) "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia" Disponible en:



http://www.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/SOCIALES_8/Historia/Giorgio%20Agamben.pdf Tomado de Agamben Giorgio. (1978) *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino Ed.Einaudi. pp.3 – 62.

Borges, Jorge Luis. (1995) "Buenos Aires" en *Inquisiciones*. Buenos Aires, Alianza Editorial.

Didi-Huberman, George. (2004) *Imágenes, pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós.

Espósito, Roberto. (2012) *Diez pensamientos acerca de la política*. Buenos Aires, Ediciones del Fondo de Cultura Económica.

Girard, René. (2005) *La violencia y lo sagrado*. Barcelona, Anagrama.

Godard, Jean Luc. (2007) *Historia(s) del cine*. Buenos Aires, Caja Negra.

Kaufman, Alejandro (1995) "Introducción" en Lyotard, J.F. (1995) *Heidegger y "los judíos"*. Buenos Aires, La Marca.

Kaufman, Alejandro (2012) *La pregunta por lo acontecido*. Buenos Aires, Ediciones La Cebra.

Haraway, Donna. (1995) "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial" en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.

Lyotard, Jean Francois. (1988) *La diferencia*. Barcelona, Gedisa

Richard, Nelly (2013) "Las marcas del destroz y su reconfiguración en plural" en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Spiegelman, Art. (2013) *Maus I*. Buenos Aires, Emecé.

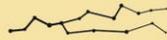
Virilio, Paul. (2001) *El procedimiento silencio*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

Filmografía:

Oppenheimer, Joshua. *The act of killing* (2012) Final cut for real. Dinamarca, Noruega, Reino Unido. 115 min. www.theactofkilling.com

Red
NACIONAL
de investigadores en
COMUNICACIÓN
ISSN 1852 - 0308

XIX JORNADAS NACIONALES DE INVESTIGADORES EN COMUNICACIÓN - CORRIENTES 2015
8, 9 y 10 DE OCTUBRE



"Epistemología, debates y fronteras en el campo
de la Comunicación Latinoamericana"

Universidad Nacional
del Nordeste
Facultad de Humanidades
Dpto. de Comunicación Social

Oppenheimer, Joshua. *The look of silence* (2014) Final cut for real. Dinamarca, Finlandia, Indonesia, Noruega, Reino Unido. 103 min. www.thelookofsilence.com