

FABULACIÓN Y PERFORMANCE DEL ASESINO EN LOS DOCUMENTALES DE JOSHUA OPPENHEIMER

BRUNO HACHERO HERNÁNDEZ

I. INTRODUCCIÓN: REPRESENTACIÓN Y ANIQUILACIÓN. EL CASO DEL GENOCIDIO INDONESIO

La destrucción que conlleva el genocidio viene precedida, o acompañada, de una destrucción simbólica del *otro* al que se pretende exterminar. Es por ello por lo que la representación adquiere una importancia crucial en el proceso. Según Frigolé (2003: 12), destruir simbólicamente la condición humana del *otro* «es una premisa previa para acabar con él. El genocidio es la manifestación más dramática y extrema de la negación de la semejanza. Ni semejanza, ni lazos, ni proximidad». Tomando el genocidio nazi como paradigma del horror en la Europa de la modernidad, Jean-Luc Nancy afirma (2006: 32-33) que «la efectividad de los campos habrá consistido, ante todo, en un aplastamiento de la representación misma, o de la posibilidad representativa». Ante el dilema sobre la pertinencia de representar ciertos aspectos del horror, Nancy

se pregunta directamente: «¿Qué ocurrió en Auschwitz con la representación misma?»

La pregunta es crucial, por un lado, para comprender los problemas que el arte encuentra a la hora de representar el horror; por otro, en lo que se refiere a tratar de entender la lógica representativa que se pone en juego para perpetrar la masacre. En definitiva, ¿qué procesos representativos se ponen en marcha para deshumanizar al *otro* hasta posibilitar el exterminio, superando todo atisbo de empatía?

Con el díptico que componen *The Act of Killing* (2012) y *La mirada del silencio* (*The Look of Silence*, 2014) Joshua Oppenheimer y sus colaboradores crean un completo retrato del presente de Indonesia, donde aún permanecen los fantasmas del genocidio que acabó con más de medio millón de personas —aunque las estimaciones varían a veces superando el millón—. El realizador mantiene (en HACHERO, 2015) que ninguno de sus filmes pretende representar el genocidio. En lugar de eso, sus



The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012)

películas exploran los residuos que el pasado traumático de Indonesia ha dejado en un presente enfermo, o cómo el presente se sostiene con ese pasado reciente aún temblando en su memoria. Y lo hacen a partir de los indicios: en el propio dossier de producción¹ de *The Act of Killing*, Oppenheimer relata cómo en 2004 filmó, por vez primera, a dos líderes de los escuadrones de la muerte en el norte de Sumatra —una década después, estas filmaciones forman el punto de partida de *La mirada del silencio*—. Ante la cámara, los dos hombres se mostraban entusiasmados por poder contar con todo detalle cómo asesinaron en el preciso lugar que estaban pisando a más de diez mil personas. Tras la filmación, y ante la sorpresa de Oppenheimer, uno de ellos sacó una pequeña cámara fotográfica y quiso inmortalizar el momento con la colaboración de un miembro del equipo como improvisado fotógrafo. Oppenheimer filma cómo posan: el dueño de la cámara primero levanta el dedo pulgar, y luego muestra orgulloso el signo de la victoria. En

el mismo dossier, el cineasta conecta esta anécdota con las abyectas imágenes de presos humillados y torturados por soldados estadounidenses en la cárcel militar de Abu Ghraib² que descubrió dos meses más tarde. Sobre todo ello, reflexiona:

Lo más inquietante de estas imágenes no es la violencia, sino lo que nos sugieren sobre cómo esas personas querían ser vistas y recordadas en ese momento. Es más, la performance, la actuación y el posado parecen ser parte del proceso de humillación.

De estas imágenes nace la intuición de que la puesta en escena de la violencia está íntimamente relacionada con sus manifestaciones más extremas, y su asimilación por parte de la sociedad. De esa preocupación germina la doble propuesta cinematográfica con la que Oppenheimer y sus colaboradores pretenden radiografiar el presente de Indonesia: por un lado, *The Act of Killing* pone en marcha un dispositivo que se retuerce sobre sí mismo para dar cuenta de cómo los perpetrado-

res de las matanzas se ven y quieren ser vistos, de cómo tejen toda una red de historias, fantasías y recuerdos moldeados que les permiten vivir con su pasado; por otro, *La mirada del silencio* añade a ese dispositivo una mirada que permanece censurada en la sociedad indonesia, esto es, la de la víctima, y la confronta con los perpetradores en encuentros que solo son posibles a través del cine y de la presencia del propio director. Ambos filmes, más allá de sus diferencias, se basan en el testimonio fabulado del perpetrador para estructurar, desde ahí, una determinada intervención sobre lo real.

2. LA FABULACIÓN DEL PERPETRADOR

Los crímenes acaecidos en Indonesia con el golpe de estado del general Suharto fueron perpetrados con el apoyo de EEUU y celebrados en la prensa norteamericana y europea del momento. Permanecen impunes, gran parte de sus responsables continúan en el poder y no se han acometido iniciativas de reparación de daños, asistencia a las víctimas o debate y recuperación de la memoria histórica. En ocasiones (ver Stevens, 2015) Oppenheimer ha comparado la situación con la ucronía de una Europa donde los nazis hubieran vencido. Ante este panorama, ¿qué puede hacer el cine para restituir la memoria del desastre?

Tras numerosas entrevistas³ con los que formaron parte de los escuadrones de la muerte que perpetraron el genocidio, el cineasta se topa con Anwar Congo, que será el personaje principal de *The Act of Killing*. El dispositivo cinematográfico del filme se ramifica en dos enfoques principales: por un lado, Anwar y sus compañeros tienen la posibilidad de poner en escena una película que ellos mismos conciben sobre sus hazañas, y revisarla frente al televisor (y la cámara que filma sus propias opiniones sobre el metraje que están viendo). El cine, como imaginario visual, forma parte de sus vidas e incluso de sus técnicas para matar, y por ello resulta ser un vehículo natural para recuperar ese pasado desde las dramatizacio-



La mirada del silencio (*The look of silence*, Joshua Oppenheimer, 2014)

nes, estrategia que remite a las poéticas colaborativas que Jean Rouch ponía en juego con sus sujetos en filmes como *Yo, un negro* (*Moi, un noir*, 1958) o *Crónica de un verano* (*Chronique d'un été*, 1961). Además, a Oppenheimer le interesa el presente, le interesa dilucidar cómo estas personas se ven a sí mismas, y cómo quieren ser vistas en la Indonesia actual. En definitiva, cómo pueden vivir con lo que han hecho, cómo le dan sentido a sus vidas a partir de ello. De este modo, el director complementa estas escenas con una filmación interactiva de sus conversaciones, demostraciones y diversos momentos de su vida cotidiana. Sin embargo, esta filmación parte de una relación intensa y cercana con ellos —siguiendo la estela de Robert Flaherty y su costumbre de convivir largo tiempo con sus sujetos— realizando un trabajo dramático que abarca meses de filmación y conlleva una implicación manifiesta del cineasta en lo filmado.

La primera imagen de *The Act of Killing* muestra un enorme edificio con la forma de un pez del que salen varias mujeres bailando en sincronía. El siguiente plano muestra a Anwar Congo y Herman Koto, responsables directos de la exterminación de miles de personas en el norte de Sumatra, bajo una majestuosa cascada, brazos extendidos y rostros que rezuman alivio, serenidad. Una voz, amplificada por un megáfono, da órdenes a las mujeres que están situadas alrededor de ellos para

que sonrían y muestren paz y felicidad en sus gestos. «¡Estos son primeros planos! —espeta la voz—, ¡Que las cámaras no las capten con mala cara! ¡Sonrían! ¡Alegría de verdad, no solo placer! ¡Y belleza natural! ¡Esto no es una farsa!». El plano cambia entonces, la filmación ya ha acabado y unos asistentes reparten toallas a las actrices, visiblemente angustiadas por la extrema humedad del lugar. La farsa se descubre. Desde aquí se manifiesta una distancia en parte cómica, en parte crítica, que Francisco Montero ha explicado (2013) de manera certera: «todo el filme se cimenta en la confrontación entre el elevado grado de consciencia de sus artífices y la aberrante falta de consciencia de sus protagonistas».



The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012)

Ese grado de autoexposición, de celebración de ese pasado abyecto, es lo que diferencia la situación indonesia de otros genocidios cuyos perpetradores fueron vencidos y neutralizados, o cuyas sociedades han acometido procesos de reparación de daños. La shoá constituye el caso paradigmático, y Claude Lanzmann estableció un canon que se ha erigido como referencia moral en el tratamiento del horror desde el cine documental. En su *Shoah* (1985), Lanzmann recurre a la palabra como única forma legitimada para contar el horror sin mostrar lo que no tiene imagen posible. Sin embargo, utiliza una cámara oculta para entrevistar al ex-

SS Franz Suchomel mientras explica el funcionamiento de Auschwitz. El testimonio del verdugo no sólo es minuciosamente conducido; también es obtenido sin su consentimiento, con Lanzmann prometiendo ante la cámara que su identidad será protegida.

Rithy Panh constituye un caso ligeramente distinto, y también más honesto con sus entrevistados. En *S-21: la máquina de matar de los jemereros rojos* (2003) filma la memoria del genocidio camboyano, incluyendo a los carceleros del campo de exterminio S-21 recreando los gestos y las palabras del horror jemer del que fueron ejecutores. Panh filma en el propio campo, ya reconvertido en memorial del desastre, con especial atención a los gestos como vía para acceder al pasado. Hay una diferencia crucial con Lanzmann: para Panh la cuestión sobre la humanidad del verdugo está clara: «Es humano en todo momento: por ello puede ser juzgado y condenado. No hay que permitirse humanizar ni deshumanizar a nadie» (PANH, 2013: 54). A partir de ese reconocimiento como base, el testimonio del verdugo puede constituir una fuente privilegiada para conocer las rutinas y prácticas del exterminio, tal y como explica el cineasta franco-camboyano:

A menudo, a lo largo del rodaje de *S21, la máquina de matar de los jemereros rojos*, les pedía a los “camaradas guardianes” que “hicieran gestos” de la época frente a la cámara. Preciso: no les pedía que “actuaran” sino que “hicieran gestos”, una manera de prolongar la palabra. Si era necesario, lo repetían diez veces. Veinte veces. Reaparecían los reflejos y pude ver lo que sucedió realmente. O lo que era imposible. *El exterminio apareció en su método y en su verdad* (PANH, 2013: 80, la cursiva es propia).

Estos perpetradores no pueden habitar su propio pasado (atención a la precisión de Panh: no les pedía que «actuaran», sino que «hicieran gestos»), y tampoco se les da la oportunidad en ninguno de los dos filmes. Hay una distancia marcada por el propio realizador desde la puesta en escena que condiciona el alcance de los testimonios a una éti-

ca determinada de la representación. Con Panh o Lanzmann, los verdugos no pueden ser libres, si bien Panh abre más sus posibilidades expresivas, abriendo un nuevo camino a la exploración del testimonio del desastre desde el punto de vista del perpetrador. Incluso un cineasta como Avi Mograbi tiene la necesidad de completar el testimonio del asesino en *Z32* (2008) con sus propias reflexiones intercaladas como fugas brechtianas que se distancian del propio filme y lo problematizan, transmitiendo al espectador el dilema moral que el mismo cineasta se plantea. El propio Oppenheimer critica la postura de Lanzmann en estos términos:

Lanzmann traza una línea roja ante la cuestión de por qué los perpetradores hicieron lo que hicieron. Yo no trazo esa línea. Acercándome a ellos como seres humanos, trato de entender el cómo. A través de cuestionar cómo viven con lo que han hecho, cómo cuentan lo que han hecho, cómo quieren ser vistos y cómo se ven a sí mismos, trato de vislumbrar por qué hicieron lo que hicieron. Lanzmann dijo una vez que es obsceno preguntar por qué. Estoy completamente en desacuerdo. Creo que si queremos entender cómo seres humanos hacen esto a otros seres humanos —porque todo acto de maldad en nuestra historia ha sido cometido por seres humanos— tenemos que mirar a la gente que lo hizo como seres humanos y entender cómo y por qué lo hicieron (Oppenheimer en LUSZTIG, 2013: 52).

La diferencia en el tratamiento del verdugo por parte de Oppenheimer respecto a estos referentes anteriores estriba en dos aspectos principales: por un lado, el propio carácter heroico del genocidio en la sociedad actual indonesia permite una variedad de enfoques diferente, que resulta particularmente interesante para explorar el mal humano en un contexto donde ha sido celebrado, y no reprimido. Anwar Congo, en este sentido, no es simplemente un asesino de masas. Desde el principio cuenta con abnegación que tiene pesadillas por lo que hizo. Su concepción de sí mismo, al menos al comienzo del filme, es la de una suerte de héroe

trágico que se sacrificó por su país, y de este modo su figura permite explorar profundamente cómo un ser humano puede o no vivir en paz habiendo cometido actos tan abyectos. Así, ambos filmes radiografían un país cuya sociedad se ha estructurado con el genocidio en sus cimientos, celebrando la masacre como acto fundacional y, por tanto, introduciendo en su imaginario la connivencia con la aniquilación de buena parte de sus compatriotas. Compatriotas que devienen en una otredad intolerable cuya representación ha sido cuidadosamente moldeada desde el propio régimen: en *The Act of Killing*, Anwar Congo se sienta ante un televisor que emite un filme producido por el gobierno sobre las matanzas de comunistas, donde estos son representados de la forma más abyecta



The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012)

posible para justificar su exterminio. Anwar relata cómo algunos niños quedaban traumatizados por el filme —de obligado visionado en colegios—, y a pesar de todo él se sentía orgulloso porque mató a «los comunistas que se ven tan crueles en la película». Historias que configuran la conciencia.

La segunda diferencia respecto al tratamiento del verdugo estriba en que Oppenheimer concibe una relación comprensiva con él, que le da voz, libertad creativa y diseña todo un proceso dramático dilatado en el tiempo que pretende profundizar en cómo el asesino asimila su pasado y proyecta su identidad en la representación. En definitiva, la ética que se deriva de la estética cinematográfica

fica de Oppenheimer, de su trabajo dramático y su puesta en escena, plantea una horizontalidad y una cercanía con el asesino que nace de una relación intensa con él, de una voluntad de entendimiento. El realizador explora de este modo esa necesidad de contar que en ocasiones aflora en los que han cometido actos tan abyectos —además de la verborrea de Anwar, quizás el caso más paradigmático del díptico lo constituye Amir Hasan, aquel maestro de educación artística de *La mirada del silencio* que ilustró un libro sobre las matanzas que cometió en el Snake River—. Oppenheimer, sin embargo, profundiza en estos actos cuestionando la historia oficial desde la palabra del verdugo, pero también cuestionando la propia palabra del verdugo desde el cine y la performance ante la cámara, devolviéndonos una imagen tan problemática como la realidad que filma. En esa cercanía con lo filmado, Oppenheimer se permite pequeñas fugas que contrastan con el discurso de los verdugos: las opiniones del control de realización mientras Anwar aparece en un programa televisivo en *The Act of Killing* o los primeros planos de tenderos siendo claramente extorsionados por uno de ellos. Es paradójico que el mayor contrapunto que desvela las inconsistencias del discurso de Anwar sea, también, uno de los perpetradores más cínicos y transparentes del filme: Adi Zulkadry, cuyo cinismo extremo proviene, precisamente, de un rechazo a todas esas historias y fantasías que otros parecen necesitar para vivir con lo que hicieron.

En su estudio de referencia sobre el cine documental, Bill Nichols plantea (1997: 68): «si hay una cuestión ética/política/ideológica predominante en la realización documental, puede ser: ¿Qué hacer con la gente? ¿Cómo se pueden representar apropiadamente personas y cuestiones?» Llevando esta cuestión al límite representativo que constituye el horror, y al límite moral que constituye dar voz al asesino —de masas, en este caso—, el díptico de Oppenheimer constituye un hito en el cine documental que recoge el testigo de Rithy Panh o Avi Mograbi para llevar su propuesta aún

más allá: si Panh confrontaba a verdugos y supervivientes en pleno corazón del horror jemer en *S21: la machine de mort Khmère Rouge* y Mograbi introducía los testimonios a cámara de un asesino en Z32, un documental reflexivo y ensayístico que se vuelve sobre sí mismo para evaluar su carga moral, Oppenheimer lleva a escena, literalmente, la mente del asesino para reevaluarla desde su propia mirada, para recorrerla e iluminarla desde la dramatización en un dispositivo que se retuerce sobre sí mismo, y que tiene como sujeto —activo, consciente— al propio Anwar Congo. En todo ese proceso, Oppenheimer se mantiene como un observador externo que proporciona un punto de vista claro frente a las dramatizaciones alucinadas lideradas por Congo, y que dota de sentido al documental desde la escritura del montaje. A pesar de todo ello, la cercanía con Congo es manifiesta y evidente, y constituye una de las elecciones —quizás de las más arriesgadas en términos éticos— del cineasta.

OPPENHEIMER LLEVA A ESCENA, LITERALMENTE, LA MENTE DEL ASESINO PARA REEVALUARLA DESDE SU PROPIA MIRADA, PARA RECORRERLA E ILUMINARLA DESDE LA DRAMATIZACIÓN EN UN DISPOSITIVO QUE SE RETUERCE SOBRE SÍ MISMO

En múltiples ocasiones Oppenheimer ha reconocido en Jean Rouch su mayor influencia cinematográfica. No es casual encontrar rasgos en la poética de Rouch que sirven para entender mejor la relación que Oppenheimer establece en sus películas con la realidad de Indonesia, y más concretamente con las personas que aparecen en su filme. En *Moi, un noir* Rouch refleja las vidas de jóvenes nigerianos en la ciudad de Abidjan, en Costa de Marfil. En las palabras que dan comienzo al filme,

Rouch explica cómo les propuso «rodar un filme donde interpretasen su propio papel, donde tuviesen el derecho de hacer y decir lo que quisiesen». Así, Rouch filma a Oumarou Ganda y Petit Touré, quienes a su vez crean dos personajes ficticios desde los que *fabular* un determinado relato: Edward G. Robinson y Eddie Constantine. Para acercarnos a las vidas de Ganda y Touré, Rouch posibilita que inventen dos identidades y fabulen desde ahí una determinada ficción que, en el fondo, terminará hablándonos de lo real, de cómo ambos aprehenden el mundo que les rodea y se inscriben en él:

La fabulación reafirma lo real del personaje precisamente porque el personaje es real y no utiliza la fabulación como un modelo sino como una potencia. En el transcurso de esa fabulación el personaje se convierte en otro, es otro, y arrastra a su pueblo consigo: la ficción desde la realidad modula la voz del pueblo (SÁNCHEZ, 2013: 220).

En sus páginas de *La imagen tiempo* dedicadas a Jean Rouch, el filósofo Gilles Deleuze concibe el concepto de *simulación de un relato*, y apunta (2004: 203) que es entonces cuando «el cine puede llamarse cine-verdad, tanto más cuanto que habrá destruido todo modelo de lo verdadero para hacerse creador, productor de verdad». Esta idea del relato simulado hace mención a la destitución de la *forma veraz* en la búsqueda de otra verdad solo alcanzable desde la investigación cinematográfica, desde otra concepción de la figuración filmica.

Recuperando la idea de Montero sobre el contraste entre el alto grado de conciencia de los cineastas y la aberrante falta de conciencia de los protagonistas en *The Act of Killing*, se observa claramente que la implicación que Oppenheimer permite a Anwar y el resto de ejecutores es distinta de la que Rouch facilitaba a sus sujetos. Allá donde Rouch pretendía tender puentes hacia una etnografía compartida en el cine, Oppenheimer mantiene una visión crítica, un juicio al fin y al cabo sobre lo que está filmando, que no permite dejar enteramente la película en las manos de sus sujetos. En palabras de Benedict Anderson (en TEN

BRINK y OPPENHEIMER, 2012: 284), «he is not part of their film but they are part of his».

Las herramientas discursivas que Rouch concibió se ponen en juego aquí desde otras posibilidades técnicas —y, por tanto, otra relación con lo filmado en base a esas posibilidades—. En la publicación que acompañaba a la edición crítica que Intermedio elaboró con las películas de Rouch, Fran Benavente recorre su obra desgranando diversos elementos de su poética particular. Así, propone (2009: 34) el concepto de *doble movimiento* que difumina las fronteras y permite a los personajes deambular entre realidad y ficción. Es precisamente este doble movimiento el que ofrece una imagen tan compleja de Anwar Congo en una de las últimas puestas en escena de *The Act of Killing*, cuando la ficción *noir* le hace colapsar desde una inusitada empatía. Benavente amplía (2009: 43) la explicación de este concepto como un «doble movimiento entre el que filma y lo filmado: una corriente de retroalimentación; un *feedback*». Potencia que encuentra su máxima expresión en el digital, posibilitando que el propio Anwar se mire a sí mismo en pantalla y evalúe su propia actuación ante la cámara. De esta manera el dispositivo de Oppenheimer configura un doble espacio en el que, por un lado, cabe la representación concebida por el propio verdugo; por otro, el espacio se desdobra para incluir al verdugo evaluándose a sí mismo, poniendo en duda su propia representación y, de este modo, poniendo en duda toda la representación que ofrece el filme. Será esta misma contorsión del dispositivo la que permita desdoblar de nuevo el espacio para concebir *La mirada del silencio*, filme donde esta vez es la víctima la que evalúa la *performance* del verdugo.

3. PERFORMANCE Y VERDAD

Para entender cómo funciona el cine de no-ficción, y por qué, como medio, es una de las vías más profundas que los seres humanos tenemos para explorar nuestra naturaleza, la clave está en que somos

seres performativos. Habitamos lenguajes e historias. Y si trabajamos con la performance natural que se produce cuando alguien está siendo filmado, el resultado puede ser aún más profundo. Pueden crearse situaciones en las que ocurran cosas extraordinarias que nunca hubieras soñado (Oppenheimer en HACHERO, 2015).

Cuando teoriza sobre el documental observacional, Nichols introduce (1997: 76) el concepto de *actor social* «para hacer hincapié en el grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros». De este modo, el investigador traza una equivalencia entre los procesos de interpretación de las personas que aparecen en un documental con los que se ponen en marcha en la ficción cinematográfica. «Los actores sociales, las personas, conservan la capacidad de actuar dentro del contexto histórico en el que se desenvuelven». En este sentido, ¿qué tipo de verdad ofrece el documental?

En la conclusión de *Crónica de un verano*, Rouch y Morin proyectan el premontaje del filme a sus protagonistas arropados por un grupo variado de personas. Tras la proyección, y ante la cámara que filma, les preguntan lo que piensan del filme. Se crean posturas enfrentadas entre los que han conectado íntimamente con los personajes, los que les reprochan una sinceridad obscena e impúdica y los que precisamente observan en ellos una falta de naturalidad. Morin lo reduce a dos polos enfrentados: exceso o carencia de sinceridad de los sujetos. En todo caso, se impone una duda sustancial ante la película. Frente a la brutal sinceridad que, en opinión de los cineastas, demuestran sus sujetos, Morin opina que el público les considera o bien comediantes o bien exhibicionistas, y que por eso su filme ha fracasado, porque no son ninguna de las dos cosas. Rouch concluye problematizando el asunto aún más: «no podemos saberlo, y ellos tampoco».

Poco antes, uno de los niños del público responde de manera tajante al dilema sobre lo que ha visto en pantalla: «es verdad; no se puede mentir ante la cámara». La rotunda afirmación infantil

puede parecer *naif*, pero esconde una verdad igual de rotunda: hay algún trazo de lo real que se desvela ante la cámara, y tiene que ver con lo que expresa con agudeza Jean-Louis Comolli:

La cinematografía provee la prueba de que hay en cada uno un saber inconsciente de la mirada del otro, y que ese saber se manifiesta por una toma de postura, a la vez porque suscita y solicita esa postura y porque la registra, porque inscribe su marca. El sujeto filmado, infaliblemente, identifica el ojo negro y redondo de la cámara como una mirada del otro materializada. De un saber inconsciente pero seguro, el sujeto sabe que ser filmado significa exponerse al otro (COMOLLI, 2002: 135).

Ante la cámara, hay una determinada elección a la hora de ponerse en escena uno mismo. Más allá de si la performance es coherente o no con la propia persona que la efectúa o el tema que el documental explora, constituye en sí misma una mirada, y por tanto una verdad. Sobre ello profundiza Comolli criticando la idea de puesta en escena como una sola mirada, la del director, materializada desde la cámara hacia lo filmado. Para Comolli (2002: 136), «cada uno, cineasta incluido, se encuentra bajo la mirada de los demás y hasta inclusive las cosas, cuando nos devuelven nuestra mirada, nos la dan cargada de ellas, modificadas por ellas». En este sentido, el documental performativo que concibe Oppenheimer incluye la mirada de sus sujetos a partir de otorgarles espacio performativo y libertad creativa.

Aquel (aquella) que filmo viene además al encuentro del film con su habitus, esa tela apretada, esa trama de gestos aprendidos, de reflejos adquiridos, de posturas asimiladas, al punto de haberse hecho inconscientes y que hacen que, según el campo en el que interviene [...] se encuentre como comprometido y sorprendido en las puestas en escena [...] (COMOLLI, 2002: 138).

Este espacio performativo que Oppenheimer construye se traduce, entonces, como un dispositivo que otorga libertad al perpetrador para fabular o dramatizar su pasado a la vez que evalúa



La mirada del silencio (The look of silence, Joshua Oppenheimer, 2014)

duramente su mirada. Desde la escritura del montaje, Oppenheimer pone en relación imágenes construidas por los perpetradores, imágenes del filme propagandístico sobre las masacres producido desde el poder, imágenes del pueblo aterrizado, imágenes de conversaciones que desvelan las falacias que se ponen en escena, imágenes de las víctimas visionando las declaraciones de los perpetradores... En definitiva, el retrato abarca un conjunto de miradas que dan cuenta de la verdadera realidad de Indonesia, y sobre todo de la naturaleza ficcional de su Historia manipulada y de los falsos mitos que los verdugos han construido sobre la masacre. La performance y la fabulación de los ejecutores del genocidio indonesio se inscribe en un filme más amplio que la pone en contexto.

Pero no solo eso, sino que también evalúa la mirada del espectador. Al descartar incluir sus propios dilemas morales en el filme, como hacía Mograbi, Oppenheimer deja que sea el espectador el que asuma el dilema, enfrentado además a modos de representación que ponen en juego códigos tan diversos como la performance, la entrevista, el archivo o la contundente confrontación filmada (y facilitada) por la cámara. En sus reflexiones sobre Rouch, Sergi Sánchez se plantea (2013: 224) cómo el digital puede hacer evolucionar su poética etnográfica hacia una relación diferente con lo filmado:

¿Cómo cambia con la aparición del digital ese “yo es otro” que parecía regir el trabajo etnográfico de Rouch? Podríamos decir que la fórmula se vuelve más concreta: lo cualquiera se precisa en una segunda persona del singular que incluye lo individual y lo colectivo, que conserva el influjo de la cultura extranjera y lo condensa en un ‘tú’ absorbente, que habla con la voz de un ‘yo’ complejo y poliédrico. Del “yo es otro” que Godard y Deleuze asociaron con el proyecto de Rouch pasamos a este “yo es tú” impuesto por el digital.

Una relación cercana y concreta con lo filmado que podría cristalizar en esos encuentros entre víctima y perpetrador que estructuran *La mirada del silencio*, donde Oppenheimer abre toda una posibilidad de diálogo y confrontación inimaginable hasta entonces en una sociedad como la Indonesia. El cine como intervención en la realidad, como una forma de pensamiento que desentraña las falsas historias para acercarse a una determinada verdad que, a su vez, posibilita la acción política.

Cuando al final de *The Act of Killing*, Anwar vuelve a la azotea y trata de reelaborar el testimonio del inicio, filmado meses antes, su cuerpo colapsa y parece querer vomitarse a sí mismo. Hay una reacción psicósomática hacia el propio testimonio, hacia el lugar y, en definitiva, hacia el pasado traumático. Hay una crisis identitaria en el sujeto, que no sabe cómo ponerse en escena allí donde meses antes había explicado y escenificado con todo detalle su método para matar, acabando la demostración con un obscuro baile final en el mismo lugar donde arrebató la vida a miles de personas. Tras la experiencia de filmar *The Act of Killing*, Anwar es otro. La empatía ha desdibujado sus propias fantasías, y su *personaje* se quiebra ante la cámara. Las fantasías que permiten a Anwar asumir su pasado no se sostienen ya ni siquiera en su relato. El cine revela entonces su capacidad para viajar al lugar del otro desde la propia performance. Los procesos de representación que los perpetradores ponen en juego se revelan frágiles ante un cine que precisamente *escribe* en ese có-



The Act of Killing (Joshua Oppenheimer, 2012)

digo, habla el mismo lenguaje y, por eso mismo, puede desentrañar los entresijos de las imágenes, los gestos, las palabras y los rostros, dilucidar la verdad que ofrecen desde una determinada puesta en escena crítica. Ante la cámara, el cuerpo de Anwar no puede mentir, los rostros sudorosos de la familia del asesino ante la confrontación de Adi en *La mirada del silencio* tampoco pueden mentir.

En una entrevista que Joshua Oppenheimer y Joram ten Brink realizan a Rithy Panh, el cineasta camboyano incide (en TEN BRINK y OPPENHEIMER, 2012: 248) en la capacidad inigualable del cine para expresar lo que ocurre en un rostro cuando confiesa «he matado». La potencia de lo cinematográfico para explorar lo indecible. Algo que ha recorrido el cine que trabaja el horror desde Lanzmann a los propios Panh, Mograbi u Oppenheimer, y que desde las poéticas de la performance alcanza una ontología diferente, penetrando en la propia mente del asesino para, precisamente, cuestionar ante el espectador qué es la verdad. Si Rithy Panh descubría el método y la verdad del exterminio camboyano en los gestos de aquellos carceleros del S-21, Joshua Oppenheimer orienta su metodología fílmica hacia la puesta en escena del relato mítico que hizo posible el genocidio indonesio, y que aún hoy sostiene su memoria en quienes lo perpetraron. En su celebración obscena reside la misma destrucción simbólica del otro que hace posible todo genocidio, y que Oppenheimer consigue explorar mediante la forma cinemato-



gráfica. Desde los códigos de un relato simulado, Oppenheimer nos ofrece aquella verdad a la que se refería Deleuze (2004: 203): «no un cine de la verdad, sino *la verdad del cine*». ■

NOTAS

- 1 El documento se puede consultar desde el espacio de *The Act of Killing* dentro de la web de Avalon, su distribuidora en España.
- 2 Imágenes que son interrogadas y problematizadas en el documental *Standard operating procedure* (2008), donde Errol Morris explora la (auto)puesta en escena de los soldados en las fotografías que tomaban y cómo la violencia de la tortura se despliega también desde códigos performativos.
- 3 Estas entrevistas fueron realizadas entre 2003 y 2005, cuando Oppenheimer conoce a los protagonistas de *The Act of Killing*. En el citado documento de prensa del filme puede consultarse más información sobre este proceso (pag. 14).

REFERENCIAS

- BENAVENTE, Fran (2009). Jean Rouch: puentes y caminos. En: *Pack Jean Rouch*. Barcelona: Intermedio.
- DELEUZE, Gilles (2004). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Espasa Libros.
- FRIGOLÉ REIXACH, Joan (2003). *Cultura y genocidio*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

- HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2015). *Conversación con Joshua Oppenheimer*. Transit: Cine y otros desvíos. Recuperado de <<http://cinentransit.com/conversacion-con-joshua-oppenheimer/>> [01/12/2016]
- LUSZTIG, Irene (2013). The fever dream of documentary: a conversation with Joshua Oppenheimer. *Film Quarterly*, Vol. 67, No. 2 (Winter 2013), pp. 50-56.
- MONTERO, José Francisco (2013). *The Act of Killing: deslizamientos de la Mirada, emergencia del horror*. Miradas de Cine. Recuperado de <<http://miradas.net/2013/09/actualidad/the-act-of-killing.html>> [01/12/2016]
- NANCY, Jean-Luc (2006). *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- PANH, Rithy y BATAILLE, Christophe (2013). *La eliminación*. Barcelona: Anagrama.
- SÁNCHEZ, Sergi (2013). *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- STEVENS, Dana (2015). *It's as Though I'm in Germany 40 Years After the Holocaust, but the Nazis Are Still in Power*. Recuperado de <http://www.slate.com/articles/arts/interrogation/2015/07/joshua_oppenheimer_interview_the_director_of_the_look_of_silence_and_the.html> [01/12/2016]
- TEN BRINK, Joram y OPPENHEIMER, Joshua (2012). *Killer images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. New York: Wallflower Press.

FABULACIÓN Y PERFORMANCE DEL ASESINO EN LOS DOCUMENTALES DE JOSHUA OPPENHEIMER

Resumen

Con el díptico que componen *The Act of Killing* (2012) y *La mirada del silencio* (The Look of Silence, 2014) Joshua Oppenheimer y sus colaboradores crean un completo retrato del presente de Indonesia, donde aún permanecen los fantasmas del genocidio que acabó con más de medio millón de personas. El realizador mantiene que ninguno de sus filmes pretende representar el genocidio. En lugar de eso, sus películas exploran los residuos que el pasado traumático de Indonesia ha dejado en un presente enfermo a través de dos estrategias: por un lado, *The Act of Killing* profundiza en las historias, fantasías y falsos mitos que los perpetradores elaboran para vivir con su pasado abyecto, y en cómo se ven a sí mismos y quieren ser vistos; por otro, *La mirada del silencio* parte de los testimonios de los perpetradores para generar una intervención política en la sociedad indonesia que permita a las víctimas confrontar, por fin, a los asesinos. Un doble relato que plantea diversos dilemas al espectador, que van desde la ética del cineasta hasta la propia ontología del documental.

Palabras clave

Fabulación; performance; genocidio y cine; perpetrador; genocidio indonesio; documental; etnografía.

Autor

Bruno Hachero Hernández (1988) es investigador predoctoral en la Universitat Pompeu Fabra, crítico y ensayista cinematográfico. Es miembro del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA), grupo de investigación desde el que desarrolla su tesis doctoral sobre la memoria del horror en el cine documental contemporáneo. Contacto: bruno.hachero@upf.edu.

Referencia de este artículo

HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2016). Fabulación y performance del asesino en los documentales de Joshua Oppenheimer. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 159-170.

FABULATION AND PERFORMANCE OF THE KILLER IN JOSHUA OPPENHEIMER'S DOCUMENTARIES

Abstract

With the diptych that comprises the films *The Act of Killing* (2012) and *The Look of Silence* (2014), Joshua Oppenheimer and his collaborators create a full portrait of present-day Indonesia, where the ghosts of the genocide that took the lives of more than half a million people still linger. The filmmaker asserts that neither of his films attempt to represent the genocide. Instead, they explore the vestiges that Indonesia's traumatic past has left in an ailing present, through two strategies: first, *The Act of Killing* examines the stories, fantasies and false myths that the perpetrators create to be able to live with their heinous past, and how they see themselves and want to be seen; and then, *The Look of Silence* uses the perpetrators' testimonies to instigate a kind of political intervention in Indonesian society that would allow the victims to finally confront the killers. It is a dual story that poses various dilemmas for the spectator, ranging from the ethics of the filmmaker to the ontology of the documentary making itself.

Key words

Fabulation; Performance; Genocide and Film; Perpetrator; Indonesian Genocide; Documentary Film; Ethnography.

Author

Bruno Hachero Hernández (b. 1988) is a predoctoral fellow at Universitat Pompeu Fabra, as well as a film critic and essayist. He is member of the Centre for Aesthetic Research on Audiovisual Media (CINEMA), where he is pursuing his doctoral thesis on the documenting of horror in contemporary documentary film. Contact: bruno.hachero@upf.edu.

Article reference

HACHERO HERNÁNDEZ, Bruno (2016). Fabulation and Performance of the Killer in Joshua Oppenheimer's Documentaries. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 159-170.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com