LA MUERTE EN LA PANTALLA. AUTORREPRESENTACIÓN Y PERFORMATIVIDAD EN *THE ACT OF KILLING* Y *LA MIRADA DEL SILENCIO*[1]

JORDI REVERT-GOMIS

INTRODUCCIÓN: EL CASO INDONESIO

En enero de 2023, el entonces presidente de la República de Indonesia, Joko Widodo —popularmente conocido como Jokowi— hizo pública una disculpa oficial en la que se lamentaba del sangriento pasado postcolonial del país asiático (Teresia y Widianto, 2023). El discurso no solo hacía referencia a la persecución y purga de comunistas y civiles chinos en 1965-1966, sino que también abarcaba otros once casos de violaciones de los derechos humanos en la reciente historia del país. A la disculpa en bloque reaccionarían diversas voces, en representación de Organizaciones No Gubernamentales y grupos de apoyo a los supervivientes, que demandaron la apertura de causas penales contra los perpetradores, hasta la fecha impunes.

La disculpa de Widodo supone el más reciente eslabón en una cadena de acontecimientos que ha puesto el foco en la recuperación de la memoria de uno de los episodios más atroces del siglo XX. Las matanzas y torturas, masivas y sistemáticas, que precedieron a la instauración de la dictadura militar y pro-occidental de Suharto —el proclamado *Nuevo Orden*—, permanecieron durante décadas candentes en la memoria colectiva, mientras el gobierno indonesio negaba su existencia y bloqueaba iniciativas que contravinieran el discurso oficial[2]. Esto, unido a la ausencia de evidencias documentales, habilitaba un contexto de silenciamiento e intimidación que, además, como señala Melvin (2017: 487), encontraba un problema adicional: la denominación de genocidio, aceptada desde principio de los 80 en la esfera académica, encontraba un obstáculo en la categorización propuesta por el convenio para la prevención y la sanción del delito de genocidio aprobado en 1948 por la Asamblea General de las Naciones Unidas, ya que en su artí-

culo II esta comprende como potenciales víctimas a grupos nacionales, étnicos, raciales y religiosos, pero no políticos (Asamblea General de las Naciones Unidas, 1948). Sería en 2016 cuando el Tribunal Popular Internacional en La Haya (IPT 1965) condenaría los sucesos de 1965-1966 como crímenes contra la Humanidad y argumentaría su clasificación como genocidio cometido contra un grupo nacional (International People's Tribunal on 1965 Crimes Against Humanity in Indonesia [IPT 1965], 2017: 8). La inexistencia de pruebas, por otro lado, fue hasta 2010 un impedimento para identificar el carácter orquestado y sistematizado de la violencia. Fue en ese año que Melvin consiguió acceder en Aceh (norte de Sumatra) a miles de páginas de documentos militares clasificados (Melvin, 2017: 488) con evidencias de la participación del aparato militar en la exterminación —los a partir de entonces referidos como *Indonesian Genocide Files*—. Posteriores revelaciones en torno a la complicidad durante el genocidio de los gobiernos de Estados Unidos, Reino Unido y Australia (Curby, 2016) no hicieron sino complejizar la cuestión indonesia e incrementar la presión a Jakarta, hasta precipitar las declaraciones de Widodo.

REGRESO A SUMATRA

Fue en el periodo entre el descubrimiento de los *Indonesian Genocide Files* y la condena simbólica del Tribunal Popular Internacional que se ubicó el estreno del díptico documental conformado por *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, Christine Cynn y Anónimo, 2012) y *La mirada del silencio* (The Look of Silence, Oppenheimer, 2014). El proyecto, culminación de años de trabajo de sus responsables, marcó un hito en el cine documental, recibió aclamación crítica[3] y atrajo la atención sobre el caso indonesio a partir de la notoriedad ganada a nivel internacional, en especial a raíz de sendas nominaciones al Oscar a Mejor Película Documental recibidas por las películas. Se trata de una bilogía inscrita en las dinámicas del documental performativo, una de las modalidades acuñadas en segunda instancia por Bill Nichols[4] para designar trabajos que hacen hincapié en el aspecto subjetivo o expresivo de la implicación del/de la cineasta con el tema y en la receptividad del público ante dicha implicación (Nichols, 2001: 34)[5]. En el caso de Oppenheimer, además, sus imágenes dan la razón a Stella Bruzzi cuando trasciende la taxonomía para constatar que los documentales son en sí actos performativos, intrínsecamente fluidos e inestables, y que se nutren de cuestiones relacionadas con la interpretación y la performatividad (Bruzzi, 2006: 11). Ese carácter flexible, abierto a procesos heterogéneos para dar forma a relatos que son las huellas —más o menos lejanas— de realidades concretas, se traduce aquí en dos entregas complementarias: la primera confiere el protagonismo casi exclusivo a los perpetradores, mientras que la segunda hace lo propio con Adi Rukun, hermano de una de las víctimas del genocidio[6]. Ambos largometrajes adoptan estrategias diferenciadas para aproximarse a sus personajes centrales; estrategias que se complementan, que hablan desde los cuerpos y los espejos de su representación para habilitar un complejo discurso sobre la memoria y el trauma.

El objetivo del presente estudio es acometer un análisis textual a partir de secuencias representativas de ambas obras que permita discernir dichas estrategias documentales. El análisis en cuestión busca esclarecer el modo en que la puesta en forma trabaja, desde perspectivas suplementarias, para recuperar la memoria del genocidio, tanto desde la mirada de los perpetradores como desde la de las víctimas. Asimismo, se pretende una contextualización de su relevancia en la cadena de acontecimientos que en los últimos años han puesto en primer plano la urgencia de dicha recuperación, así como la de la consecuente reparación pública y el encausamiento criminal de los responsables que aún siguen con vida. La hipótesis de partida es que ambos largometrajes utilizan distintas estrategias de representación para las partes confrontadas,

y que la reinterpretación de la violencia pasada, transmitida a través de la pantalla televisiva, impone un eje vertebrador de ambos bandos, en un caso para alinearse con la performatividad que da forma al relato hegemónico —y convertirse, ironía mediante, en comentario de este—, en el otro para mostrarse como imagen encapsulada de esa historiografía que desprecia y deja a un lado a las víctimas. El germen de esta investigación se remonta a 2016, año en el que acometí una primera aproximación a la figura del perpetrador y la inscripción de la violencia pasada en la memoria gestual, a través de una puesta en paralelo de *The Act of Killing* y *S21: La máquina roja de matar* (S21, la machine de mort khmère rouge, Rithy Panh, 2003) (Revert Gomis, 2016). En esta ocasión el foco se atiene a la complementariedad de la bilogía indonesia de Oppenheimer[7] y su dialéctica entre perpetradores y víctimas, pues se busca una ampliación de las estrategias documentales que permita dilucidar con mayor profundidad los matices del caso indonesio y el rango de recursos empleado a tal efecto.

APUNTES PARA UN DOCUMENTAL DE GENOCIDIOS

El origen de las técnicas empleadas en la bilogía se remonta a la temprana colaboración entre Christine Cynn y Joshua Oppenheimer, co-directores de *The Act of Killing*. Graduados en Harvard en 1997, el tándem creativo pronto empezó a experimentar con el espacio entre documental y ficción, con un particular interés por explorar cómo la ficción y la fantasía constituyen lo que aparenta ser la realidad factual (Oppenheimer, 2013). Poco después, Cynn y Oppenheimer se mudaron a Londres, donde continuaron trabajando con métodos performativos. En 2001 un amigo les invitó a participar en un proyecto con trabajadores de una plantación de aceite de palma en Indonesia, de propiedad belga. El resultado fue la película colaborativa *The Globalization Tapes* (VV.AA., 2003), compuesta de segmentos que apuntan, desde distintos presupuestos creativos, a los perniciosos efectos que el capitalismo globalizado tiene entre los trabajadores locales —salarios insuficientes para vivir, ausencia de garantías laborales, fallecimientos a edades tempranas por la exposición a agentes químicos, etc.—. Durante la experiencia de la producción se evidenció la urgencia de un sindicato, posibilidad que los propios trabajadores descartaron por miedo a una repetición de las represalias de 1965-1966, en las que sus abuelos, miembros sindicales, habían sido asesinados bajo la acusación de ser simpatizantes comunistas. En 2003, Cynn y Oppenheimer regresaron a Indonesia para emprender otro proyecto, en el cual se propusieron entrevistar a los supervivientes del genocidio. Miembros del ejército, sin embargo, interceptaron las entrevistas y el planteamiento inicial quedó abortado. Fue entonces cuando los locales con los que habían trabajado en la primera película les sugirieron hablar con algunos de sus vecinos, pues sabían que estos habían participado en las purgas y eran responsables de desapariciones. Oppenheimer explica en una entrevista su desconcierto inicial ante la reacción de los perpetradores:

> Para nuestro horror y asombro, todos estos hombres comenzaban a contar historias grotescas, jactanciosas e impactantes sobre asesinatos en masa, que contaban delante de sus esposas, sus hijos y, a veces, incluso sus nietos. Y de repente surgió la gran pregunta: ¿por qué se jactan? ¿Para quién se jactan? No estábamos obteniendo testimonios, esfuerzos sobrios por recordar. Lo que recibíamos era una actuación. Y las actuaciones siempre están orientadas de alguna manera hacia un espectador. La pregunta era: ¿quién es el espectador? Las actuaciones siempre pretenden tener de alguna manera efectos reales en el mundo. ¿Y qué efectos intentaban conseguir con estas actuaciones? (Oppenheimer, 2013)[8].

Son estas, efectivamente, las cuestiones que motivaron el modo representacional que opera en *The Act of Killing* y la consiguiente exploración

de Oppenheimer de la relación entre performatividad, violencia y memoria. Ante la imposibilidad inicial de obtener un relato del lado de las víctimas, el testimonio del perpetrador adquiere protagonismo por cuánto revela del pasado desde un espacio de memoria abstraído entre la realidad y la fantasía ficcionada y violenta del que somete. Se trata tanto de una vía de exploración documental como un marco de autorrepresentación, cuyo carácter performativo responde, como un reflejo, ante la propia forma que adopta el discurso oficial. Este tiene como uno de sus principales baluartes el largometraje de propaganda *Penumpasan Pengkhianatan G30S PKI* (Arifin, C. Noer, 1984), docudrama sobre el secuestro, tortura y asesinato de seis generales del ejército indonesio en la madrugada del 1 de octubre de 1965, en lo que tradicionalmente se ha señalado como un intento —fallido— de golpe de estado a manos del movimiento 30 de septiembre, constituido por una facción militar afín al PKI (Partai Komunis Indonesia, o Partido Comunista de Indonesia)[9]. La película, realizada durante la dictadura, fue de obligatorio visionado hasta la renuncia de Suharto en 1998[10], sirvió para fijar la culpa comunista en relación con el episodio y, de manera indirecta, la violencia posterior que se expandió por el archipiélago asiático. Para ello, escenifica su narrativa con exhaustividad en la descripción de los acontecimientos y un uso gráfico de la violencia[11], particularmente cruda en los pasajes de tortura, en los que coquetea con las coordenadas estéticas del *slasher* y el *gore*. Al mismo tiempo, se inscribe en el tono del *thriller* político o de espionaje, que no escatima detalles en la reconstrucción de la conspiración. La mixtura de géneros, apuntan Oppenheimer y Uwemedimo, sirve en su caso a la historiografía del Nuevo Orden y señala evidente y explícitamente a los miembros del PKI como sádicos, al tiempo que los retrata como amenaza espectral (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 289). La violencia extrema, por otro lado, no puede aislarse de las masacres que la película trata de justificar sin que estas aparezcan referidas en momento alguno:

> ...la película es capaz de representar el genocidio sin citarlo directamente, porque el genocidio es la violencia que sigue constituyendo la condición iterativa de la película. Así, la película evoca una violencia como espectro —el exterminio de todo el PKI (un grupo que se ha convertido en espectral)— sin mencionarlo explícitamente. De esta manera, *G30S* es un instrumento performativo de terror: ejerce violencia (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 290).

Así, añaden los autores, se trata de «una historia en el registro performativo: la historia como una teatralización del terror» (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 290). La lógica del terror performativo, por tanto, se instala en una sociedad indonesia que no ha tenido reparación ni catarsis, en particular en el relato de unos perpetradores que se saben amparados no solo por una narrativa oficial, sino por una manera de *contar* basada en el poder y la intimidación sobre aquellos que temen las represalias.

LA LÓGICA DEL TERROR PERFORMATIVO, POR TANTO, SE INSTALA EN UNA SOCIEDAD INDONESIA QUE NO HA TENIDO REPARACIÓN NI CATARSIS

LA PARTE DE LOS PERPETRADORES: *THE ACT OF KILLING*

The Act of Killing, por lo tanto, se apropia de esa dinámica performativa que resulta natural a los perpetradores. Es al calor de ese régimen de impunidad, y de las narrativas que emergen de él, que Oppenheimer propone un punto de partida inusual: estos son invitados a participar en el rodaje de una presunta ficción en la que son actores y estrellas. En esa operación, además, son incitados a incorporar su experiencia como torturadores y

asesinos para conseguir un mayor realismo en sus papeles, los cuales son reformulados a través de códigos reconocibles de distintos géneros —bélico, *western*, terror, cine de gánsteres, *thriller* político—. En el pasado (Revert Gomis, 2016), ya se apuntó directamente a la mecánica y objetivo final del dispositivo performativo, que no es otro que el de revertir la deshumanización en la mirada del verdugo y (re)activar la empatía hacia el otro. La estrategia se particulariza a través de una extensión de ese juego de roles que, en un momento dado, se traduce en una inversión de identidades, en la que Anwar Congo o Herman Koto[12] encarnan a víctimas y sufren una simulación de la violencia y las vejaciones (imagen 1).



Imagen 1. La inversión de roles permite que Anwar Congo experimente una simulación de las torturas sufridas por sus víctimas

No se trataría, pues, de una operación de *reenactment* al uso, en la que la memoria del sujeto queda expuesta a través de la repetición de gestos pasados[13], pues en esa incorporación de la violencia pasada a una ficción presente media no solo la memoria gestual, sino también la percepción que tienen de sí mismos los perpetradores, la cual ha sido a su vez moldeada por la narrativa dominante y el modo en que esta se despliega para aplastar la diferencia.

> Este método de performance arqueológica implica trabajar sucesivamente con y a través de los gestos, rutinas y rituales que fueron el motor de las masacres, así como los géneros y gramáticas de su relato histórico, pasando típicamente de entrevistas y recreaciones con los actores históricos, como la de Amir e Inong en el río Snake, a recreaciones cada vez más elaboradas de los acontecimientos relatados en las entrevistas. Entre un acontecimiento histórico enterrado y su recreación con actores históricos, este método abre un proceso simultáneo de excavación histórica (trabajando a través de los estratos) y reconstrucción histriónica (añadiendo capas de representación estilizada y narración) (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 304-305).

El método, como no podía ser de otro modo, abre una brecha referencial que, lejos de poner distancia a la hora de dar cuenta de los hechos del 1965-1966 —de los que nunca vemos fotografías, o metraje que haga referencia directa—, recupera su violencia esencial para que, a partir de lo que permanece ausente en el plano, sea el propio espectador el que la complete desde su subjetividad y bagaje.

> En otras palabras, el documental ausente invocado por el documental irónico disfruta de una realidad psíquica que depende de lo que el espectador imagina o fantasea que es, una realidad psíquica basada en parte en experiencias previas y en parte invocada por las estrategias específicas que utiliza un cineasta determinado. De hecho, no es tanto que esté ausente como que falta: mantenemos la expectativa de la posible aparición de la película ausente, lo cual es muy diferente a simplemente señalar algo que no está presente. (Nichols, 2013: 28).

Es lo que el propio Oppenheimer ha venido a llamar *documental de la imaginación*, una noción resistente a categorizaciones clásicas en el que la subjetividad del individuo y su relación con la realidad no puede atenerse al binarismo de lo real / no real. Se trataría, más bien, de documentar «los modos en que nos imaginamos, los modos en que nos conocemos a nosotros mismos» (Hill, 2021: 802). Solo a partir de ese espacio difuso puede sobrepasarse el umbral del asombro y desconcierto al que induce un primer visionado de *The Act of Killing* —¿Por qué esos hombres presumen de sus

crímenes? ¿Cuál es el motivo que los lleva a celebrar su crueldad? ¿Por qué han permanecido impunes?— y comenzar a entender que sus acciones responden a una representación de sí mismos que se debe a: 1) el discurso oficial del Nuevo Orden, por el que la presunta violencia y crueldad de los golpistas del 30 de septiembre —ilustrada en *Penumpasan Pengkhianatan G30S PKI*— demandaba una respuesta incluso más violenta y cruel, que llevara a su completa —y justificada— aniquilación; 2) la elevación de los exterminadores, como consecuencia de lo anterior, a héroes nacionales —como parte de la celebrada *angkatan 66*, o generación del 66—, confirmada en actos públicos e interacciones con agentes institucionales; 3) una nueva redimensión, en forma de simulación, que les inviste el estatus de estrellas de cine —en el sentido clásico del *star-system* de Hollywood— y que, por tanto, les lleva a asimilarse como intérpretes y a incorporar códigos genéricos del cine hegemónico estadounidense. En la construcción identitaria y moral que es confluencia de los tres factores resulta, pues, determinante, el componente mediático, ya sea articulado desde los altavoces del poder, los foros sociales o los medios de comunicación, con el cine y la televisión en un primer término. En estos últimos se centrará el análisis.

Hay varias secuencias que apuntan a la centralidad de esos medios y su papel en los discursos del poder[14]. La figura de Anwar Congo, en ese sentido, habilita una conexión directa entre el imaginario cinematográfico y la violencia del genocidio, pues durante los años de la masacre Congo trabajaba en un céntrico cine de Medan. A los pocos minutos del inicio, es entrevistado en el interior del recinto, ahora abandonado, mientras le acompaña un atento Koto. Después, en el exterior, explica a la cámara que, en su momento de mayor poder, los comunistas abogaban por recortar la presencia de películas estadounidenses, lo que para gánsteres como él suponía una reducción de los ingresos en la reventa de entradas —ya que los títulos de Hollywood eran los más populares—. La entrevista sigue con Congo rememorando cómo salían alegres y bailando de ver películas de Elvis Presley. Junto a Koto, recrea ese estado de ánimo mientras cruzan la calle, recordándose imbuido de júbilo hasta llegar a la oficina paramilitar en la que se practicaban las torturas y asesinatos. Al llegar a la puerta, un Congo visiblemente alegre apunta: *«Veía cómo interrogaban al tipo. Le daba un cigarrillo. Yo seguía bailando y riendo. Era como si estuviéramos matando… alegres»*. No se trata de un recorrido anecdótico: antes, al contrario, la escena contrae una fuerte carga simbólica, en la medida que ilustra el modo en el que el imaginario constituido desde los modos de representación de Hollywood queda inscrito en el individuo, lo atraviesa, y cómo esa asimilación, a su vez, acaba por acomodarse en la violencia genocida. En *The Act of Killing*, ese cine dominante —con su consecuente aplastamiento de otros cines, lo cual establece por sí mismo una dinámica de poder— da forma a la fantasía en la que el perpetrador tortura y asesina, constituyendo un mismo espacio subjetivo en el que lo factual es uno más de los estratos narrativos que conforman su identidad.

No será la única referencia a esa cinematografía. En distintos pasajes, Congo deja muestras entusiastas de su amor por el cine, ya sea cuando cita a Al Pacino o John Wayne entre sus actores favoritos, o cuando recuerda cómo cuando era joven veía películas estadounidenses para luego imitarlas. Paralelamente, hay una reveladora evolución de su auto-percepción como estrella: en una fase temprana le vemos visionar las primeras pruebas de rodaje en un televisor y ser muy crítico con su propia actuación, pero el posterior trabajo actoral en las sucesivas simulaciones acaba conduciéndole a definirse a sí mismo como *artista* y a negarle esa categoría a Koto. En otro momento le vemos, frente a ese mismo televisor, visionando *Penumpasan Pengkhianatan G30S PKI*, película de la que luego recreará fragmentos en el papel de una de las víctimas. La operación hace palmaria la estrategia de los cineastas: la mirada intrínseca a esa

violencia performativa que ha fraguado el relato dominante del genocidio se revierte en condiciones de simulación sobre los propios perpetradores en un descarnado juego de espejos.

La secuencia más significativa, sin embargo, tiene lugar más adelante, en un plató de televisión. Se trata de un *talk show*—cuyo título es *Diálogo especial*— en el que los protagonistas son Ibrahim Sinik —editor de prensa y colaboracionista en las matanzas—, Ali Usman —líder paramilitar— y los propios Congo y Koto. El público está ocupado exclusivamente por miembros de la Juventud Pancasila, y una desconcertante escenografía muestra, delante de la presentadora, una mesa vestida con una tela roja sobre la que se exhiben tres inexpresivas cabezas de *atrezzo*. La conductora presenta a sus invitados como «gánsteres de cine que ruedan una película para conmemorar el aplastamiento de los comunistas». Tras la intervención de Sinik, pregunta a Congo quién es su estrella de cine favorita, a lo que este contesta: «La que más se parece a mí. Había un actor negro llamado Sidney Poitier». Tras un aplauso, continúa la entrevista y Congo recuerda que el significado de la palabra *gánster* en indonesio es *hombre libre*[15], motivo por el cual han incluido en su película el número musical *Born Free*, el cual puede verse al principio y al final (imagen 2).

Así, la intervención de Congo, y su designación por parte de la presentadora como *estrella de la película* refuerzan ese carácter mediático de su figura y su conexión permanente con ese imaginario hollywoodiense —que, en el caso de Poitier, adquiere una lectura paradójica, pues la figura del actor afroamericano se asoció tradicionalmente a personajes nobles y/o marcados por la discriminación racial—. La intervención de Usman, a continuación, devuelve la conversación al terreno de lo historiográfico, pues este pasa a remarcar la importancia de que los jóvenes recuerden siempre la Historia y la imposibilidad de una reconciliación, ya que «la Historia tenía que ser así». El pasaje termina con la entrevistadora inquiriendo acerca de la posibilidad de una venganza de los hijos de las víctimas, a lo que Congo replica que «no es que no quieran vengarse, es que no pueden». Apenas ha terminado la frase cuando una voz irrumpe desde el fuera de campo para apostillar: «Porque los exterminaríamos a todos». El plano desvela entonces al interlocutor: Safit Pardede, líder paramilitar local, habla a un micro de mano desde el interior de un automóvil descapotado, que es parte del decorado y que comparte con otros miembros de Pancasila. Su intervención desencadena una nueva ovación y concluye el segmento correspondiente al *talk show*, no sin que haya quedado constancia de la complicidad mediática en ese terror performativo que mantiene un orden intimidatorio en la sociedad indonesia, tal y como han señalado Oppenheimer y Uwemedimo: «Más bien se trata de reconocer que estos actos fatales revelan la amenaza de repetición como un elemento constitutivo de la actuación del terror: no solo "esto es lo que se hace", sino "esto es lo que se hará"» (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012: 294).



Imagen 2. El número musical *Born Free*, protagonizado por Anwar Congo y Herman Koto

En resumidas cuentas, la mirada del perpetrador en *The Act of Killing* precisa en su articulación de la mediación de la pantalla, sea esta cinematográfica o televisiva. El mediático es un marco al mismo tiempo habilitador de fantasías y validador de «autorrepresentaciones», un espacio de intercambio en el que lo experiencial se transfiere hacia lo performático, y en el que la violencia del mundo

EL MEDIÁTICO ES UN MARCO AL MISMO TIEMPO HABILITADOR DE FANTASÍAS Y VALIDADOR DE LA AUTORREPRESENTACIÓN, UN ESPACIO DE INTERCAMBIO EN EL QUE LO EXPERIENCIAL SE TRANSFIERE HACIA LO PERFORMÁTICO, Y EN EL QUE LA VIOLENCIA DEL MUNDO HISTÓRICO DELEGA SU HUELLA A LOS POTENCIALES SIMULACROS DE LA FICCIÓN

histórico delega su huella a los potenciales simulacros de la ficción. La puesta en escena que el documental erige en torno a Anwar Congo así parece reafirmarlo una y otra vez hasta culminar en su presunto *despertar moral*, en el que esas imágenes parecen finalmente devolver su impronta al perpetrador. Se trata de la secuencia, ya referida en su día (Revert Gomis, 2016), en la que Congo se ve a sí mismo interpretar a un torturado, y en la que parece al fin abrirse camino la empatía y la culpabilidad. En ella, el juego del plano-contraplano entre su rostro y el televisor permite un intercambio en el que el aparato queda encuadrado en el contexto de la habitación como elemento cotidiano. Sin embargo, después de que los nietos de Congo se incorporen al visionado, y en coincidencia con el momento en que se produce la transformación, el contraplano se cierra sobre las imágenes reproducidas, sin marco tecnológico visible. El cambio en la «escalaridad», a través del montaje, funciona aquí como congruente marcador del punto de no retorno en la mirada del perpetrador, que no podrá ya librarse del peso de la violencia que arrojan esas imágenes, que le apelan de forma directa.

LA PARTE DE LAS VÍCTIMAS: *LA MIRADA DEL SILENCIO*

Las imágenes de *The Act of Killing* no solo cargan con la ausencia de ese otro documental posible, aquel que nos es negado en la carencia de material de archivo o indicios que sostengan una relación directa con lo factual. La otra carencia que portan es la de la memoria de las víctimas, pues estas apenas parecen existir fuera del relato de los verdugos. Su ausencia, justificada en el origen del proyecto indonesio en el miedo extendido entre parte de la población civil a hablar de lo sucedido, encuentra en *La mirada del silencio* su réplica discursiva. Esta segunda entrega centra su atención en Adi Rukun, un oftalmólogo cuyo hermano fue torturado y asesinado en las purgas del norte de Sumatra. Al igual que sucede con Congo en la entrega precedente, se repiten las secuencias en las que el protagonista mira atentamente el televisor (imagen 3), las cuales funcionan como *motif* vertebrador a lo largo de la película. En ellas asiste a declaraciones de implicados, que reconocen sin remordimiento todo tipo de atrocidades o, incluso, las recrean.

En una ocasión, sin embargo, las imágenes televisivas corresponden a un registro hasta entonces ausente en la bilogía: un reportaje de NBC News de 1967, en el que se da fe de las matanzas en el archipiélago con una voz en *off* de tono neutro, distante, mientras la pantalla arroja escenas del ejército disipando población civil: «Hace 16 meses, estas bonitas y tranquilas islas estallaron en una violencia asombrosa. En muchos casos, murieron familias enteras. A día de hoy, la purga continúa». La locución se ve interrumpida por la intervención de



Imagen 3. Adi Rukun se entrevista con uno de los perpetradores

un reportero que elogia la belleza de Bali mientras pasea junto a un local, que afirma con naturalidad que «ahora Bali es mucho más bonita sin los comunistas», para luego explicar que eran los propios comunistas quienes, tras darse cuenta de sus errores, habían pedido ser asesinados. Se despliega, por tanto, otra ramificación de la historiografía oficial destinada a justificar la violencia genocida, encuadrada en un documento de intenciones expositivas que, desde su escasa voluntad por problematizar los hechos, ofrece una mirada exterior más decantada hacia la complicidad que hacia la reactividad. Sean las imágenes de la NBC o las de los propios perpetradores, la diferencia fundamental estriba en la posición de víctima, que asiste como espectador al espectáculo del que ha quedado excluido: cambia, por tanto, la relación de esa mirada con el régimen escópico, con el que ya no puede haber complicidad. Lejos de la implicación emocional de Congo, Rukun observa flemático las imágenes, sin que estas parezcan infundir en él sentimiento alguno (imagen 4).



Imagen 4. Rukun observa impasible las imágenes de los perpetradores en el televisor

Esa impasibilidad contrasta, sin embargo, con su empeño por entrevistar a los perpetradores y tratar de entender lo sucedido. Al ofrecer esa doble vertiente de su protagonista, Oppenheimer parece sugerir que el dispositivo mediático que resultaba fundamental para validar la mirada del perpetrador es inoperante para dialogar con la de la víctima. Dichas conversaciones, como ha señalado Yago Paris, siguen una estructura a través de la cual el protagonista problematiza sistemáticamente la narrativa del perpetrador:

> A lo largo de *La mirada del silencio*, cada vez que Adi intenta hablar sobre el pasado con los diferentes perpetradores con los que se encuentra, se produce un patrón similar. Al principio, las preguntas no son duras ni conflictivas, por lo que los perpetradores se sienten cómodos explicando lo que recuerdan del pasado. Esto cambia cuando Adi saca a colación temas relacionados con la culpa o la responsabilidad. En estos casos, todos los entrevistados reaccionan de manera similar, rechazando la versión del pasado que ofrece Adi. Existe una idea fija del pasado, y cualquier desviación de ella es inmediatamente descartada (Paris, 2021: 9).

De hecho, Paris detecta en su artículo una serie de mecanismos de defensa por los que los perpetradores tratan de abortar la posibilidad de otro relato, uno que no se halle bajo su control. Rukun, por tanto, se significaría como el portador de esa mirada de las víctimas que ha quedado anulada, reivindicando su espacio y con él el derecho a otra memoria. La búsqueda de esa reparación, además, se simboliza en el instrumental óptico utilizado sobre Inong, uno de los líderes de los escuadrones de la muerte, pues al aplicarlo sobre los propios ojos del asesino se cristaliza en la imagen la posibilidad de una corrección de la mirada (imagen 5).



Imagen 5. La simbólica corrección de la mirada en el perpetrador

Al convertir a Adi Rukun en centro del discurso de *La mirada del silencio*, Oppenheimer va más allá de dar voz a uno de los afectados. Desde el principio, Rukun se muestra como una figura activa que trata de revocar ese discurso intimidatorio en diferentes contextos: explica a su hijo que lo que le enseñan en la escuela sobre el fallido golpe de estado del movimiento 30 de septiembre es mentira; intenta que una vecina que vivía en Aceh cuente —pese a sus reticencias— lo que vio; incluso, habla con la familia del fallecido Amir Hasan y les muestra un vídeo en el que este habla abiertamente de las 32 muertes de las que fue responsable y que registró orgullosamente en su libro, del cual les muestra una copia. Así, sus esfuerzos por dialogar y exponer los hechos no se dirigen únicamente a los perpetradores, sino que hacen partícipes a distintos grupos representativos de la sociedad indonesia, delatando en su recorrido la necesidad de una reeducación generalizada de la mirada. El hecho de que la última posta en ese trayecto sea la familia de Hasan tiene importantes connotaciones dramáticas, ya que el escuadrón de Hasan fue el que torturó y asesinó a su hermano Ramli. La exposición, en vídeo y por escrito, de las atrocidades cometidas por el ya desaparecido patriarca, conmociona a su familia, arranca la disculpa de la madre y suscita el rechazo de sus hijos, que acusan a Rukun y Oppenheimer de *abrir heridas*. La reacción de uno de ellos, en ese sentido, se adscribe a un discurso oficial que busca enterrar el pasado: «¡Ya basta! Mi madre está enferma y con esto la van a traumatizar. Olviden el pasado. Llevémonos bien, como nos enseñó la dictadura militar». La reunión termina poco después sin conciliación posible.

CONCLUSIÓN: REFUNDAR LA MIRADA

En síntesis, *The Act of Killing* y *La mirada del silencio* componen un díptico documental que aborda el genocidio indonesio fundándose en una estrategia estructurada en dos fases correspondientes a sus dos entregas. Mientras que la primera se vale



Imagen 6. Los géneros cinematográficos como fuente generadora de imaginarios y performatividad

astutamente de los mecanismos performativos del discurso del Nuevo Orden para componer un espejo frente a los perpetradores y tratar de revertir la empatía, la segunda evidencia cómo la mirada de las víctimas no puede dialogar dentro de ese mismo marco discursivo, pues este se ha afianzado sobre el poder, la violencia y la intimidación del *otro*, que teme una repetición de la Historia. La confluencia de las dos miradas encuentra en las pantallas de la televisión y el cine simbólicos marcos de referencia que para los verdugos son fuente generadora de imaginarios y performatividad (imagen 6), al tiempo que devuelven el reflejo para validar su identidad. Para los represaliados, en cambio, estos constituyen, a través de sus imágenes, una memoria insolvente que les excluye y que hace necesaria una rectificación.

Así pues, bajo el paraguas teórico del documental de la imaginación el cineasta ha reflexionado en torno a la ficción y la autoficción como medio de habitación en el mundo sensible —y sin embargo inaprehensible—, creencia en principio incompatible con las nociones ortodoxas que son herencia del discurso expositivo o las restricciones que son propias al observacional. No resulta extraño que su última incursión, el largometraje postapocalíptico *The End* (2024), se descargue de toda realidad referencial para observar la condición humana a través de los códigos del musical, pues lo de menos es la distinción genérica etiquetable, y lo crucial su investigación radical e ininterrumpida en cómo el

uso del relato y la representación son utilizados para sobrevivir a lo insoportable.

Los mecanismos performativos y ficcionales estudiados, particularmente en el caso de *The Act of Killing*, adquieren desde esa perspectiva la categoría de herramientas pertinentes para retirar el velo en la mirada de los perpetradores. El último estadio, aquel que daría acceso a una deseable refundación social, pasaría sin embargo por la conversación entre las partes, el careo entre unos y otros en un marco en el que el miedo y el desequilibrio de poder han quedado deshabilitados —o, cuanto menos, mitigados—, como quedara otrora ejemplificado en el encuentro accidental y revelador entre el pintor Vann Nath y su carcelero Hoi, en *S-21: La máquina roja de matar*. Es en esa presencialidad sin coartadas que la humanidad se ve testeada en sus límites, la mirada evaluada en sus cargas y contradicciones. Así lo plantea Oppenheimer —a través de Rukun— en el final de su bilogía: el diálogo social, sin performatividad ni mediación audiovisual, sigue siendo la opción más plausible para inhabilitar discursos intimidatorios, cicatrizar heridas y reescribir una convivencia que se levanta sobre el trauma sin olvidarlo. ■

NOTAS

1 El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación Transnational War-time Memories in East Asian Visual Culture (TRAMEVIC), con código CIGE/2023/066, bajo la dirección de Marcos Pablo Centeno Martín (IP).

2 Jess Melvin da cuenta de la negación de las matanzas en 2016 por parte del ministro Luhut Pandjaitan, así como de la cancelación en 2017 por parte de la policía de Jakarta de un debate académico en torno al tema organizado por la Indonesia's Legal Aid Foundation (LBH) (Melvin, 2017: 488).

3 Entre la que destaca un artículo firmado por el filósofo Slavoj Žižek, quien en su lectura de la película se interesa por el concepto de privatización del espacio público y el punto muerto ético del capitalismo global (Žižek, 2013).

4 Es sabido que, a las cuatro modalidades documentales originalmente propuestas por Nichols —expositiva, de observación, interactiva y de representación reflexiva (Nichols, 1997)—, el autor añadiría posteriormente las modalidades poética y performativa (Nichols, 2001).

5 Destacan en esta modalidad nombres como Michael Moore, Errol Morris, Werner Herzog o Morgan Spurlock, si bien se trata, más bien, de un amplio y flexible marco de prácticas documentales que permiten grados y formas diferenciadas de implicación y presencia de las y los cineastas.

6 Rukun descubrió el modo en que su hermano Ramli fue asesinado gracias tanto al propio material de las entrevistas a los perpetradores como al libro *Embun Berdarah* —en castellano, 'rocío de sangre'—, publicado por Amir Hasan en 1994. En él, el autor, líder del escuadrón que torturó a su hermano hasta la muerte, da cuenta de los crímenes cometidos en 1965 como 'actos heroicos' (Marching 2017: 113). El caso de Hasan es ampliamente estudiado por Oppenheimer y Michael Uwemedimo en su ensayo "Show of Force: A Cinema-Séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt" (Oppenheimer y Uwemedimo, 2012).

7 La autoría de *The Act of Killing* es compartida con Christine Cynn y un/a director/a anónimo/a. *La mirada del silencio*, en cambio, está firmada exclusivamente por Oppenheimer. Es por este motivo que este artículo se refiere de manera general a Oppenheimer como principal impulsor del proyecto conjunto.

8 Las traducciones son mías.

9 Académicos como John Roosa han afirmado que el movimiento 30 de septiembre fue utilizado como pretexto para iniciar un largamente anticipado ataque contra el PKI por parte del ejército. Desarrolla su tesis en el libro *Pretext for Mass Murder: The 30 September Movement and Suharto's Coup d'Etat in Indonesia* (Roosa, 2006).

10 Además de su retransmisión en televisión, se organizaban visionados en los cines para grupos escolares. En una escena de *The Act of Killing*, Congo ve *Penumpasan Pengkhianatan G30S PKI* en un televisor mientras explica, desde su experiencia como trabajador en

un cine, cómo los niños menores eran situados en las primeras filas y cómo muchos de ellos quedaban traumatizados tras los visionados.

11 Cabe destacar que existen múltiples montajes del filme, con distintas duraciones y grados de censura, si bien las dos versiones por lo general aceptadas como canónicas son la de 271 minutos y la reducida de 220 minutos. Ambas pueden encontrarse en la plataforma de vídeo *online* Youtube.

12 Koto, a diferencia de otros protagonistas de *The Act of Killing*, no es un perpetrador, ya que pertenece a una generación más joven que no pudo participar en las purgas de 1965-1966. Comparece en la película de Oppenheimer en calidad de gánster y líder paramilitar, es decir, como uno de los herederos de las posiciones de poder e intimidación representadas en figuras como Congo.

13 En la propia *S-21: La máquina roja de matar*, también analizada en aquel estudio, se ofrecen ejemplos de un *reenactment* más ortodoxo, en el que los perpetradores del régimen de los Jemeres Rojos recrean las rutinas del centro camboyano S-21 —donde las víctimas eran encarceladas, torturadas y ejecutadas— o las diligencias burocráticas asociadas a cada prisionero.

14 La versión de *The Act of Killing* a la que se hace referencia en el artículo es el Director's Cut de 159 minutos, cuya mayor duración —frente a los 115 minutos de la versión más difundida— permite una exploración más profunda de las técnicas performativas y de puesta en forma de Oppenheimer y Cynn, así como del propio papel de la propaganda.

15 La etimología se refiere a la palabra indonesia *preman*, que designa a un matón o gánster, y que deriva del término neerlandés *vrijman*, que significaría *hombre libre*.

REFERENCIAS

Asamblea General de las Naciones Unidas (1948). Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio. *Organización de las Naciones Unidas*. https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/convention-prevention-and-punishment-crime-genocide

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Taylor & Francis Group.

Curby, N. (2016). US, UK and Australia complicit in Indonesia's 1965 genocide. *KBR*, 25 de julio de 2016. https://kbr.id/articles/indeks/us__uk_and_australia_complicit_in_indonesia_s_1965_genocide_

Hill, A. (2021). Documentary imaginary: Production and audience research of *The Act of Killing* and *The Look of Silence*. European Journal of Cultural Studies, 24(4), 801-815. https://doi.org/10.1177/13675494211033291

International People's Tribunal on 1965 Crimes Against Humanity in Indonesia (IPT 1965) (2017). Submission to the Universal Periodic Review 2017 Indonesia. *Universal Periodic Review*. https://upr-info.org/sites/default/files/documents/2017-04/ipt_1965_foundation_upr27_idn_e_main.pdf

Marching, S.T. (2017). *The End of Silence. Accounts of the 1965 Genocide in Indonesia*. Amsterdam University Press.

Melvin, J. (2017). Mechanics of Mass Murder: A Case for Understanding the Indonesian Killings as Genocide. *Journal of Genocide Research*, 19:4, 487-511, DOI: 10.1080/14623528.2017.1393942

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.

Nichols, B. (2013). Irony, Cruelty, Evil (And a Wink) in *The Act of Killing*. *Film Quarterly*, 67(2), invierno de 2013, 25-29. https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2014.67.2.25

Oppenheimer, J., y Uwemedimo, M. (2012). Show of Force: A Cinema-Séance of Power and Violence in Sumatra's Plantation Belt. En Oppenheimer, J. y Tem Brink, J. (Eds.), *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Wallflower Press.

Oppenheimer, J. (2013). Conversation: Joshua Oppenheimer. *Harvard Film Archive*, 5 de octubre de 2013. https://harvardfilmarchive.org/conversations/240

Paris, Y. (2021). Perpetrator Trauma as a Possible Solution for Cultural Trauma: The Case

of Joshua Oppenheimer's The Act of Killing (2012) and The Look of Silence (2014). *Analecta Política*, 12(22), 1-26. https://doi.org/10.18566/apolit.v12n22.a02

Revert Gomis, J. (2016). Filming the face of death: representations of the perpetrators in S-21, la machine de mort Khmère rouge and The Act of Killing. *Communication & Society*, *29*(2), 101-113. https://doi.org/10.15581/003.29.35925

Roosa, J. (2006). *Pretext for Mass Murder: The 30 September Movement and Suharto's Coup d'Etat in Indonesia*. The University of Wisconsin Press.

Teresia, A. y Widianto, S. (2023). Jokowi regrets Indonesia's bloody past, victims want accountability. *Reuters*, 11 de enero de 2023. https://www.reuters.com/world/asia-pacific/indonesia-president-says-strongly-regrets-past-rights-violations-country-2023-01-11/

Žižek, S. (2013). Slavoj Žižek on The Act of Killing and the modern trend of "privatising public space". *The New Statesman*, 12 de julio de 2013. https://www.newstatesman.com/culture/2013/07/slavoj-zizek-act-killing-and-modern-trend-privatising-public-space

LA MUERTE EN LA PANTALLA. AUTORREPRESENTACIÓN Y PERFORMATIVIDAD EN *THE ACT OF KILLING* Y *LA MIRADA DEL SILENCIO*

Resumen

El díptico documental conformado por *The Act of Killing* y *La mirada del silencio* supuso, en la década pasada, un punto de inflexión en la recuperación de la memoria del genocidio indonesio acontecido entre 1965 y 1966. Al mismo tiempo, ambas películas, dirigidas por Joshua Oppenheimer, marcaron un antes y un después en la evolución del documental performativo y la representación de la violencia en los discursos memorísticos de la no ficción. En el presente artículo se exploran las estrategias desarrolladas por estos títulos en la incorporación de los testimonios de perpetradores y víctimas, poniendo especial atención a la autorrepresentación, la performatividad y el papel de la televisión y el cine en la narrativa del genocidio. Se aborda para ello un análisis textual de secuencias clave que parte de la semiótica visual, con el fin de determinar los efectos que dichas estrategias tienen en el discurso documental y ponderar la importancia de las obras en un contexto de creciente presión para la reparación de la memoria indonesia.

Palabras clave

The Act of Killing; *La mirada del silencio*; Joshua Oppenheimer; genocidio indonesio; autorrepresentación; documental performativo; performatividad; representación de la violencia.

Autor

Jordi Revert Gomis es profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat de València (UVEG), centro en el que se doctoró con una tesis sobre la intermedialidad entre cómic y cine en la era digital. Es autor de decenas de artículos en publicaciones científicas y de varios capítulos en libros colectivos, así como autor en solitario de los libros *Paul Verhoeven* (Cátedra, 2016), En busca de lo real: *50 documentales esenciales* (Editorial UOC, 2017) y *Cine y cómic* (Cátedra, 2023). Ha realizado estancias de investigación en la Universidad Tres de Febrero de Buenos Aires y la Universidad Pontificia de Medellín. Sus principales líneas de investigación se centran en el cine documental y la intermedialidad entre cine y cómic. Contacto: jordi.revert@uv.es.

Referencia de este artículo

Revert Gomis, J. (2026). La muerte en la pantalla. Autorrepresentación y performatividad en *The Act of Killing* y *La mirada del silencio*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 79-92. https://doi.org/10.63700/1395

DEATH ON SCREEN: SELF-REPRESENTATION AND PERFORMATIVITY IN *THE ACT OF KILLING* AND *THE LOOK OF SILENCE*

Abstract

The documentary diptych comprising *The Act of Killing* and *The Look of Silence* constituted a turning point in the past decade in the recovery of the memory of the Indonesian genocide that took place in 1965 and 1966. At the same time, both films, directed by Joshua Oppenheimer, marked a watershed in the evolution of the performative documentary and the representation of violence in the discursive practices of non-fiction memory construction. This article explores the strategies these films employ to incorporate the testimonies of perpetrators and victims, with a particular focus on self-representation, performativity and the role that television and film play in the narrative of the genocide. To this end, it presents a textual analysis of key sequences grounded in visual semiotics, with the aim of determining the effects these strategies have on documentary discourse and assessing their significance in a context of growing pressure in Indonesia to recover its historical memory.

Key words

The Act of Killing; *The Look of Silence*; Joshua Oppenheimer; Indonesian genocide; Self-representation; Performative documentary; Performativity; Representation of violence.

Author

Jordi Revert Gomis is a professor of Audiovisual Communication at Universitat de València (UVEG), where he earned his PhD with a thesis on intermediality between comics and films in the digital age. He is the author of dozens of articles in academic journals and several chapters in edited volumes, as well as the sole author of the books *Paul Verhoeven* (Cátedra, 2016), *En busca de lo real: 50 documentales esenciales* (Editorial UOC, 2017), and *Cine y cómic* (Cátedra, 2023). He has completed research stays at Universidad Tres de Febrero in Buenos Aires and Universidad Pontificia de Medellín. His main lines of research focus on documentary film and intermediality between films and comics. Contact: jordi.revert@uv.es

Article reference

Revert Gomis, J. (2026). Death on Screen: Self-Representation and Performativity in *The Act of Killing* and *The Look of Silence*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 42, 79-92. https://doi.org/10.63700/1395

recibido/received: 30.12.2025 | *aceptado/accepted:* 14.03.2026

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

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