

EL ACTO DE ACTUAR

POR AGUSTÍN J. VALLE ¹

RESUMEN

The act of killing es un documental hecho por Joshua Oppenheimer y producido por Werner Herzog, que iba a ser sobre el genocidio de comunistas, campesinos y chinos que hubo en Indonesia en los sesenta. Pero terminó siendo sobre el presente de ese genocidio en los cuerpos de sus perpetradores, quienes lo relatan alegre y entusiastamente, al punto de acceder a recrear filmicamente las escenas de sus matanzas, destrucciones y torturas. Autodenominados gánsters y fanáticos del cine yanqui, los asesinos, estrellas en el orden de gobierno indonayo, se convierten así en actores. Actuando, empieza a moverse la estructura de verdades y emociones en que se apoyan -más, incluso, que cuando la actuaban. El régimen de inscripción de la semejanza, la espectacularización del crimen, la proximidad mediática y la distancia sensible del cine, la coexistencia y la crueldad en la subjetividad mediática: algunas de las aristas que abre esta película inolvidable.

PALABRAS CLAVE: *Crueldad – Representación - Alegría*

¹ Ensayista. Blog personal: <http://sololascosas.blogspot.com.ar/>



I- Quiere devolver. Se retuerce internamente con violenta intención de purgarse, el tronido abre todo el canal digestivo en reversa, pero no logra hacer salir la sustancia. El cuerpo inclinado pedorrea como muriente e insiste en una marejada como para sacarse el esófago, pero no sale nada. Apenas junta saliva para escupir, está vacío, o bien no puede sacarse lo que lleva porque lo que lleva estuvo dentro tanto tiempo que ya es él, inherente a sus tejidos; quiere sacarse algo que siente dentro y encuentra con que es una parte de él, no hay distinción entre él y eso que percibe como cosa; encuentra que no está lleno de algo -invisible en la superficie-, sino que eso que siente por dentro -y no se ve por fuera- es él, y permanece ahí -como el pensamiento- cuando él se vacía.

2- Girtan ¡corte!, ¡corte! Durante un minuto entero, los aproximadamente quince actores, actores que actúan que actúan, filmando una película mientras otra película documenta su proceso. ¡Corte! ¡Corte! ¡Corte! ¡Corte! ¡Corte! ¡Corte! Se vuelven locos de entusiasmo en esa instancia de gritar, no en su idioma indonayo sino en inglés, ¡CAT!, aunque con algo de ¡COT! Están actuando lo que vieron de Joliwd.

2'- Son actores que acaso sufran la violencia de, aún actuando y actuando, no salir nunca del rol de espectador. Eso da una saña. *Cuando estrangulaba gente con un alambre los veía morir*, dice Anwar. Su interlocutor, viejo amigo y cómplice, le contesta *cuando usabas otros métodos también mirabas*.

Ellos miraban; y si bien hacían otras cosas aparte de mirar, lo que les queda para sí es que miraban. Miraban, y, ante tipos que -a diferencia de ellos- con sus manos y mentes traían al mundo nuevo, hacedores de la historia, es comprensible que les recrudeciera su inquina de espectadores.

Son espectadores y actúan para verse actuando. Matando y matando, inmovilizan cuerpos: sus asesinados quedan tiesos, quedan tiesos y entonces ellos los ven de manera absoluta y definitiva (absoluta porque en los vivos hay una “interioridad” -el término vale para la ocasión-, que puede ocultar cosas; definitiva porque no habrá más versiones de ese cuerpo humano que esa, final -justo a punto de empezar a descomponerse sus partes y pasar a ser otra cosa).

El verdugo determina la forma en que quedan tiesos y nada queda fuera de la mirada del verdugo. Paraíso del espectador: un hacer reducido al impedimento de haceres ajenos que se le escaparían, y a garantizar que, así, todo queda dispuesto a su mirada.



La víctima que más le duele a Anwar, cuenta, es uno que decapitó: sufre “por no haberle cerrado los ojos, por dejarle los ojos abiertos y la cabeza quedó así, con los ojos abiertos”. El agresor sufre porque su víctima sigue mirando aún muerto. Es un matado que mantuvo ojos -para él, para Anwar- en vez de pasar a ser solo algo mirable por ojos ajenos. Debía quedar quieto como objeto, y los objetos no miran -salvo la cámara, el ídolo Objeto Rey-.

3- La risa del tipo que cuenta cómo secuestraron a su padrastro Cuenta que él y su abuelo lo encontraron al día siguiente, muerto, bajo un tonel de hojalata, y que lo enterraron “junto al camino, en un pozo chiquito, como a una cabra, porque nadie se atrevió a ayudarnos”. Lo secuestraron en la puerta de la casa, ante la mirada de él que tenía once o doce años, y de su madre; su padrastro, chino, el único chino de la zona, lo había criado desde que él era bebé. Después del asesinato, los paramilitares los echaron al campo, a la selva, a una aldea de expulsados, y por lo tanto no pudo ir a la escuela, entre otros no poderes. Les cuenta todo esto a los antiguos paramilitares, a los que hacían lo que él sufrió, que ahora son sus vecinos (Anwar, la estrella playboy de la crueldad, es su vecino), son los buenos vecinos; y sucede que lo cuenta y se ríe, se ríe a carcajadas mientras cuenta, y aclara “les juro que no los estoy criticando, lo cuento porque puede ser una historia para recrear en la película, pero no los estoy criticando a ustedes”. Cuenta cómo vieron al cadáver de su padre bajo el tambor de hojalata porque la cabeza y los pies sobresalían, embolsados, a los lados, y lo mucho que les costó a él y a su abuelo cargarlo, y lo cerca que pasaban los autos mientras ellos cavaban junto al camino. Los demás lo miran serios, y él no afloja con su risa tensa mientras cuenta: la risa es lo que le permite contarlo. Sin ella, sería un desubicado. Es su ticket de entrada a la Realidad. El pasaporte con que esa historia puede entrar en esa Realidad. Imposible referirse abiertamente a esos hechos sin disponer de esa risa.

En principio Anwar comienza la peli, su primera visita a donde mataba, bailando para la cámara y riendo. Existe una risa cuya función es posibilitar el recuerdo de esos hechos. Necesitan la siniestra risa porque no hay olvido. El tipo no podría contarlo *en serio*. Lo serio, lo en serio, lo real, lo consensuado, el sentido común, natural, es una vida que existe apoyada en ese exterminio (exterminio como supresión no solo de una materialidad y su evolución sino también de la virtualidad, la perspectiva, la imaginación propia de esa materialidad; supresión que condena partes del lenguaje, más específicamente de la memoria común, al rango hilario).

Después, el narrador, continuando inmediatamente ese relato (en realidad, primero le dicen que no: que no van a representar su historia en la película), ese tipo ahí mismo actúa de comunista secuestrado, torturado en interrogatorio. Le echan agua en la cara, le van mostrando que está por ser un muerto. Lloro, actúa que llora y llora desgarradoramente, desfiguradamente, el gesto roto y lágrimas y mocos y saliva uniéndose en cauce común; un llanto que no era legítimo hacer en serio, un llanto que solo podía ser público en esa realidad bajo el modo de actuación; un real que solo entraba en la parte recreativa, ficcionalizada de la Realidad.

4. Resonancias argentinas. El triste orgullo de ser el contraejemplo donde los militares golpistas fueron condenados; triste porque es necesario ser comparable. Comparando, vemos una victoria no absoluta de la Dictadura.

5. Anwar *cae*, se derrumba subjetivamente. Se lo ve totalmente ensimismado, mirando hacia adentro del alma, mirando, parece, con nuevos ojos su pasado, su pasado que está presente, que late en su pecho; ya había dicho que tenía pesadillas y que sabía que era por lo que había hecho: pero el problema era eso, se limitaba a eso, a conciencia mantenía a raya al problema, arrinconándolo en las horas de sueño -una pesadilla cotidiana, igual-.

Anwar cae, le hablan y no contesta, no se puede mover, la cabeza le pesa toneladas. Anwar cae en una escena en particular. El, en lugar de representarse a sí mismo como venía haciendo, y mostrar cómo secuestraba, como maniataba, como estrangulaba, cómo interrogaba, etcétera (“y cosas”), en esta escena actúa de comunista, o acusado de comunista, da igual, secuestrado, torturado en interrogatorio, antesala de la muerte violenta. Anwar, que hasta entonces se presentaba como una especie de playboy, con sacos blancos, lentes ahumados, camisas coloridas y demás, debe interrumpir la escena, el ánimo se le va, queda el cuerpo sin sostén, cuerpo que permanece como inercia de una energía subjetiva (psicofísica, fisiológica, etc) fugada (“que siga de pie no significa que esté vivo”). No puede seguir la escena, interrumpen el “set”; es una actuación que no puede hacer. Le da un punto de vista que no puede habitar, desde el cual se cae todo el relato que tenía, que desmiente, como se dice, su película, la película que él se hacía.

“Es increíble: actuando-ejerciendo la tortura, agujereando el cuerpo del otro con sus propias manos y empapándose de la sangre derramada, cruda (de ahí viene crueldad), no sentía el destino del otro, no lo sentía como algo que lo atañía, y, en cambio, sí lo siente mediante la representación.”

Se cae Anwar y queda sentado, ataviado como campesino maltrecho, cabizbajo: desde ese lugar no puede mirar. Es desde la representación de ese rol, desde la actuación representante de esa corporalidad que había padecido las acciones de él, que encuentra un *sentido* por el que estalla el propio relato sostenido (y que lo sostuvo a él) durante cuarenta años. Es increíble: actuando-ejerciendo la tortura, agujereando el cuerpo del otro con sus propias manos y empapándose de la sangre derramada, cruda (de ahí viene *crueldad*), no sentía el destino del otro, no lo sentía como algo que lo atañía, y, en cambio, sí lo siente mediante la representación. La semejanza y lo común se activan efectivamente en la mediación representacional. Así, puede sentirse más la vida de los otros viéndola en la pantalla que en los cruces físicos con esos otros; y puede decirse que para esta subjetividad mediática la presencia del otro corporalmente es un obstáculo para que sea efectiva la semejanza afectiva.

6. De la actualidad de los paramilitares en cuanto tales, la peli muestra dos cosas: el robo extorsivo a los chinos, minoría étnica y muy trabajadora, y las extorsiones a poblaciones rurales para que vendan barata su tierra. Siempre, violencia al servicio de la distribución del poder establecida, exacerbando al desigualdad dada; a eso, a eso que en el fondo es una obediencia letal, llaman, ellos mismos, ser “hombres libres”.

7. “Relax y rolex”, paraíso de los “gángsters”: cuarenta años después, se justifican como hombres que quieren disfrutar. Ahora, reivindicar, reivindicar una sola cosa los asesinos, una sola bandera enarbolan, una sola cosa concreta dicen que defienden de los comunistas: las películas yankis. Son sus defensores. Sucede que laburaban revendiendo entradas en la puerta del cine, y cuando los comunistas tuvieron poder, boicotearon esas pelis y ellos ganaban menos plata. Pero por supuesto no es solo monetarista la importancia dada a las pelis yankis; son el tejido con que arman el mapa del mundo, las figuritas de su investidura simbólica.

Parece que tenían un local de tortura justo frente a uno de esos cines. Y dicen que se inspiraron en el sadismo que veían en esas pelis. Pero sin embargo, cuentan que salían del cine, de ver por ejemplo una peli de Elvis, y que salían alegres, cruzaban la calle bailando, encarnando el humor de la peli, y con ese ánimo entraban a su local de muerte y: “matábamos -dicen- con alegría”. El contenido de las películas puede producir reacciones miméticas, inspirar la reproducción en serio de lo que ficcionaliza (inspirar la actuación de lo actuado), pero hay algo más hondo, que no atañe tanto al contenido de los relatos como al cine como dispositivo semiótico, a la subjetividad de espectador, a la distancia sensible producida hacia los cuerpos inmediatos, cuando la realidad más real es la existente en la mediación representacional, verdadera proximidad mediática.



SEGUNDA VUELTA

I- ¡Paz, felicidad, sonrían! ¡Vamos, más dientes!

Es la primera frase que se oye en la película.

Después hay una presentación con placas de texto, y luego el que hablaba retoma diciendo, la segunda frase que se oye en la película es: *estoy buscando una actriz.*

La dice, esta, un paramilitar indonayo gordo, asesino y torturador. Busca una actriz para recrear una escena de secuestro y matanza; va casa por casa, golpea las puertas, las familias salen, repleto de niños, y efectivamente consigue una madre dispuesta a actuar de madre que atestigua el arrebato y acribillamiento de su hijo. El gordo, enfervorizado director de la escena, le grita *¡Llora, llora, llora, llora, llora, llora!!*

“Así como el cine produce la distancia sensible y la cercanía vía crueldad (lo odio porque no puedo sentirlo), ¿puede ser también, al funcionar como instancia de producción de verdad, lo que -ay- lo sana a Anwar.”

2. La primera vez que Anwar aparece con el ceño fruncido, el garbo oscuro, es cuando por primera vez se ve a sí mismo actuando, en una tele donde ven lo que van filmando (no recuerdo si lo dije, los torturadores filman escenas donde recrean las aberraciones que cometieron). Cuando se ve por primera vez a él mismo filmado contando cómo en su localcito mataban a golpes a los comunistas, pero que como daba demasiada sangre, después había muy mal olor por más que limpiaran, y entonces él inventó, inventó un método para matar con menos desperdicio (los estrangulaba con un alambre: ataba el alambre a un poste, le daba una vuelta al cogote del ejecutado (que, acaso, desde el punto de vista es des-ejecutado, des hecho), y de la otra punta tira con toda la fuerza del cuerpo). Mira con gesto oscuro la tele donde se ve diciendo eso, y cuando habla explica que le molesta la ropa que lleva puesta en la escena, que parece vestido para un picnic, que llevaría otra cosa...

Lo cierto es que después sabemos que le pesa su pasado, le pesan los muertos debidos a él.

¿Acaso, entonces, así como el cine organiza la distancia sensible y el sentido suficiente para la crueldad (y por cierto, ¿varía en las eras la cantidad y nivel de crueldad presente en la humanidad?, ¿hay vectores de cruelización y descruelización?), entonces, decía, así como el cine produce la

distancia sensible y la cercanía vía crueldad (lo odio porque no puedo sentirlo), ¿puede ser también, al funcionar como *instancia de producción de verdad*, lo que -ay- lo sana a Anwar?, es decir, lo que permite a las líneas menores de su constelación subjetiva, afirmarse y trastocar el esquema?

Además es interesante que no le duele haber matado, en sí mismo; le duele haber matado *a gente que no quería morir*. Buena parte de la simpatía que la película guarda con él tiene que ver con esa - increíble- especie de inocencia... donde matar no es algo malo, no participa del mal, porque el mal no existe; matar es malo cuando interrumpe un deseo, un deseo de vivir, una fuerza que por sí misma, en su naturaleza, proyectaba existencia: y en esa proyección germinan los fantasmas que asedian a Anwar en sus sueños.

3. *Si todos trabajaran para el gobierno, tendríamos una nación de burócratas, nadie haría nada; necesitamos gánsters, hombres libres y privados, para hacer las cosas. Para usar los músculos.* Esto dice el vicepresidente de Indonesia, en una charla ante la Juventud Pancasila, grupo paramilitar, con tres millones de miembros, que fue protagonista del del genocidio en 1965/66. Hombres libres y privados.



4. *¿Tan difícil es pedir perdón? Pediría perdón el Gobierno, no nosotros. Sería como una medicina, calmaría el dolor.*

Nosotros en Argentina vivimos el perdón estatal como conquista de la lucha social; en la película se lo ve como inteligencia del orden, flexibilidad como condición de la reproducción.

5. *Si esta película es un éxito, refutará la idea de que los comunistas eran sádicos. Nosotros lo éramos. No [me preocupa por] miedo, porque fue hace 40 años, los crímenes prescribieron; no es miedo: es imagen.*

6. *¿Por qué tenemos que ocultar nuestra historia, si es la verdad? Siempre leer a Nietzsche es montarse a vectores de liberación, pero encontrar de esta manera que la verdad sobre la que se fundan todos los valores está fundada ella misma sobre una conquista de fuerza, entristece.*

7. Que los asesinos masivos, los que matan multitudes, sean parte del régimen posterior de verdad, de felicidad pública y de bien, no es novedad; comienza la película con una cita de Voltaire que perfectamente podría ser de Stalin (relativo a que matar uno es de asesino y matar un millón de gloriado ídolo), y el reciente premio Nobel de la paz otorgado al comandante en jefe de las fuerzas de destrucción más grandes y activas del planeta, confirma su vigencia. Sería estúpido entonces que estos indonayos nos parecieran “monstruos”. No hay novedades en este frente. En cambio, sí muestra la película, con una claridad acaso nunca antes vista, la feroz potencia -de muerte en este caso- de la asimilación entre acto y representación; el régimen sensible y el horizonte de lo posible cuando el acto es tasado desde la representación.

La palabra actuar tiene al menos dos acepciones: hacer y representar. ¿Estás actuando, o estás actuando que actuás? Actuar-representar es un tipo específico de actuar-hacer, pero la sociedad espectacular posibilita que hacer sea un tipo específico de la representación. Los indistingue. En este sentido, en la película los delatores son los niños: en las escenas en que los torturadores y asesinos *actúan* sus actos de antaño, gritándole por ejemplo a un anciano al que tumban al piso y le atan los pies y manos mientras lo insultan y amenazan de muerte, los niños, que actúan de niños ñietos del anciano, lloran, como corresponde a la escena que se está actuando; pero cuando la escena representacional concluye, los niños siguen llorando: lo que se estaba actuando estaba siendo hecho. Godard decía, según oí alguna vez, que todo cine es documental, en tanto documenta a personas actuando de actores... siempre la verdad es el medio, no los fines proyectados. Queriendo actuar (representar) se actúa (hace).

Lo verdadero es un momento de lo falso; pero creo que actualmente vemos que lo falso es un momento de lo verdadero. La representación, esa imagen replicadora de vida, es el modelo regente, y los actos actúan esa representación (la vida subsumida a una representación que se queda con los laureles de su potencia creadora, vida enajenada). Para matar, pero, también, para pagar el costo afectivo de haber matado: solo cuando Anwar se ve actuando es que empieza a procesar su malestar. Cuando se ve actuando lo que hacía y, luego, más especialmente, cuando actúa de *los otros*, cuando actúa lo que nunca hizo como acto, cuando actúa de víctima. Gracias a actuar-representar puede sentir la afección propia de aquel actuar-hacer.