DOI: 10.15446/djf.n20.90186

Un silencio que mira

(cc) BY NC ND

Belén del Rocío Moreno Cardozo*

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Un silencio que mira

El documental *The Look of Silence* de Joshua Oppenheimer presenta el recorrido de Adi Rukun para ver la escena criminal en la cual tuvo origen su existencia. Su oficio de optómetra metaforiza de modo preciso su propósito: *hacer ver* el manto de impunidad que ha caído sobre la matanza de más de un millón de comunistas, ocurrida en Indonesia bajo la dictadura militar de general Haji Mohammad Suharto, en el curso de unos pocos meses de 1965. La intención de olvido que recayó sobre estos acontecimientos de sangre se tradujo en silencio y desmemoria. Los efectos de la matanza y el silencio forzoso que sobrevino se despliegan en el apretado nudo tejido entre lo subjetivo y lo colectivo.

Palabras clave: *The Look of Silence*, silencio, mirada, desmemoria, vampiro.

A Staring Silence

Joshua Oppenheimer's documentary *The Look of Silence* presents the journey that Adi Rukun went on to see the crime scene where his existence was originated. His job as an optometrist serves as a precise metaphor to his objective: *to visualize* the veil of impunity that has covered the massacre of more than a million communists, which took place in Indonesia during the military dictatorship of General Haji Mohammad Suharto, within just a few months of 1965. The intention of erasure of these bloody events turned into silence and oblivion. The effects of the massacre and the forced silence that followed are displayed in the entangled knot woven between the subjective and the collective.

Keywords: *The Look of Silence*, silence, look, oblivion, vampire.

Un silence qui regarde

Le documentaire *The Look of Silence* de Joshua Oppenheimer présente le parcours d'Adi Rukun pour voir la scène criminelle dans laquelle a eu lieu son existence. Son métier d'optométriste métaphorise avec précision son propos: *faire voir* le manteau de l'impunité qui est tombé sur la tuerie de plus d'un million de communistes, survenue en Indonésie sous la dictature militaire du général Haji Mohammad Suharto au cours de quelques mois en 1965. L'intention d'oubli retombée sur ces événements sanglants s'est traduite en silence et perte de mémoire. Les effets de la tuerie et le silence forcé qui s'est ensuivi se déploient dans l'étroit nœud tissé entre le subjectif et le collectif.

Mots-clés: *The Look of Silence*, silence, regard, perte de mémoire, vampire.

Cómo citar: Moreno Cardozo, Belén del Rocío. "Un silencio que mira". *Desde el Jardín de Freud* 20 (2020): 309-328, doi: 10.15446/djf.n20.90186.

* *e-mail*: bdmorenoc@unal.edu.co

© Obra plástica: Powerpaola

Artículo de investigación | Fecha de recepción: 04/03/2019. Fecha de aceptación: 12/06/2019.

Una escena originaria con muerto

Quien pretenda volver a la escena que dio origen a su existencia, se topará forzosamente con un efecto de desvanecimiento, pues en ese lugar él aún no estaba. El interrogante relativo al origen conduce a lo que Freud denominó "escena primaria", esto es, a la escena del coito de los padres: de allá se procede, de ese enigmático y singular (des)encuentro de deseos. Puesto que tal escena está entramada con la fibra misma del deseo de aquellos que llamaron a la existencia a la nueva criatura, de modo inevitable el sujeto que advendrá, en su momento, habrá de tejer conjeturas sobre tal deseo. De este modo se construyen las ficciones verdaderas con que colonizamos el agujero del origen. Si este escenario resulta inquietante por la ausencia de sí con que se confronta aquel que indaga sobre el comienzo de su existencia, otros efectos se desprenderán cuando lo que se encuentra como antecedente de esa escena de origen es una muerte. Puede tratarse de aquella situación en que un hijo viene como reemplazo de un hermano muerto. Entonces, a la ausencia de sí en la escena del comienzo, se le antepone la muerte de otro a quien se vendría a sustituir, y estas dos ausencias de carácter distinto configurarán un singular punto de partida. Tales coordenadas en que se acoge una nueva existencia constriñen a quien llega como reemplazante a emprender un recorrido en cuyo norte inevitablemente estará el muerto. Nos encontramos entonces con el caso en el que una vida tiene su origen en una muerte. Los tratamientos diversos de esta escena de origen constituirán la trama densa de tal existencia.

Hasta aquí podríamos pensar en los *impasses* y soluciones de una tragedia privada. Sin embargo, en ocasiones resulta patente que esa tragedia privada se halla articulada con acontecimientos del funcionamiento colectivo, de modo que tanto los asuntos del lazo social y sus desgarrones, como los de la transmisión entre generaciones y su fundamento permiten señalar los nexos entre el sujeto y el colectivo que le sirve de referencia. Es entonces en este campo que concierne al vínculo entre el sujeto y el colectivo donde situaré algunas elaboraciones suscitadas por el documental *The Look of Silence*[1] de Joshua Oppenheimer, filme que forma parte de un díptico cuya otra pieza es *The Act of Killing*[2]; de hecho, los dos documentales fueron rodados casi al mismo

1. Joshua Oppenheimer, *The Look of Silence*. Dinamarca: Final Cut for Real, 2014. Documental.

2. Joshua Oppenheimer; Christine Cynn, *The Act of Killing*. Dinamarca: Final Cut for Real/Arts and Humanities Research Council (AHRC)/Danmarks Radio (DR), 2012. Documental.

tiempo. El primero muestra las recreaciones hechas por cerca de setenta miembros del grupo paramilitar Pancasila, de los asesinatos cometidos en plena época de la Guerra Fría, cuando exterminaron a más de un millón de comunistas, sospechosos de serlo, intelectuales, miembros de sindicatos, campesinos sin tierra y chinos, en una Indonesia bajo la dictadura militar del general Haji Mohammad Suharto. Con tales recreaciones fue posible atisbar el tejido de ficción en que los asesinos insertaron sus crímenes, misma vía por la que hicieron patentes los verdaderos resortes de uno de los grandes genocidios del siglo XX. *The Look of Silence* aparece después como el envés necesario del primer documental, pues en este caso se trata de registrar la estela de consecuencias que corrieron y aún corren para los sobrevivientes. Las articulaciones que aquí planteo al respecto tratan de cernir las líneas de fuerza de este documental, de donde es posible derivar distintas aristas de elaboración tomando como referencia fundamental el texto mismo del filme.

¿Cuál es entonces la escena del comienzo, la que está fuera de foco, pero en el nódulo mismo de todo lo que aquí se muestra? El asesinato de Ramli a manos de Inong y Hasan, miembros de un escuadrón de la muerte que obró con la aprobación del Ejército. Cuarenta años después de ese asesinato, la madre del joven aún clama: "Tu mami te extraña, Ramli. Hace mucho que no te *veo*. Todavía te *veo* en mis sueños. Tú me puedes *ver*, pero no puedo *verte*. Desearía poder *verte*". Dos años después del asesinato de Ramli, nace su hijo Adi, quien llega como respuesta a las oraciones de esta mujer que pedían reemplazar a su hijo muerto. Y en efecto, ella, que anhelaba volver a *ver* a su hijo asesinado, pasa a *verlo* en aquel que fue llamado a la existencia para encarnar al muerto. "Eres igualito a él", le dice la madre a Adi, cuando le cuenta que, gracias a su nacimiento, ella no enloqueció de dolor. En este punto ya comienza a hacerse patente cómo el tensado de los acontecimientos que aquí se despliegan está determinado por Ramli-el-muerto, un hombre que fue expulsado brutalmente del registro de lo visible: la madre quiere ver a Ramli, la madre lo ve en Adi, pero a su vez este último queda comandado a ver la escena del crimen, que es a su vez la escena de su origen. En el entramado simbólico que antecede a su nacimiento, la existencia de Adi es tanto la de un muerto, puesto que sustituye a su hermano asesinado, como la de alguien que solo existe porque su hermano fue asesinado, dado que para que él naciera su hermano tuvo que morir. De modo que, a efectos de la brutalidad de los acontecimientos ocurridos, Adi queda atrapado tanto en el lugar del muerto como extrañamente en el del asesino de su hermano. Entonces, lo que presenta el documental es un tramo esencial del recorrido de Adi Rukun para intentar ver la escena criminal donde tuvo comienzo su existencia. Se advierte que, por fuerza de destino, esto es, por fuerza de las determinaciones que antecedieron su nacimiento, Adi tiene el oficio

de optómetra, aquel que ayudaría a ver con claridad a quien no puede hacerlo. Es acá donde se advierte cómo la labor de Adi cobra otro estatuto respecto de los asesinos y del conjunto de la sociedad indonesia: *hacer ver* lo que ha quedado oculto bajo el manto de la impunidad.

No hay peor ciego

Según cuenta Oppenheimer, fue Adi quien decidió enfrentar a los asesinos, presentándose en su oficio de optómetra, para indagar sobre el destino de la responsabilidad en los perpetradores. En el curso de tales encuentros, Adi les habla del asesinato de su hermano y de las falsas imputaciones que utilizaron para justificar el crimen. Espera de ellos lo que en ningún caso habrá de llegar: la verdad, situada como asunción de la responsabilidad por parte de los perpetradores. Así pues, Adi el optómetra intenta hacerlos ver lo que no están dispuestos a ver: su responsabilidad en el baño de sangre que exterminó, en el lapso de unos pocos meses de 1965, a quienes fueron considerados detractores del régimen militar. Esta metáfora que está en el centro del documental se entrega sin recovecos ni subterfugios al espectador: el óptico que quiere ver, no puede, sin embargo, hacer ver a los asesinos su responsabilidad en los crímenes. Al respecto, hay una imagen de lo más elocuente: es aquella en que Inong, líder de un escuadrón de la muerte y uno de los autores materiales del asesinato de su hermano, aparece provisto de unos gruesos lentes de prueba que le ha puesto el optómetra; pero lo único que resulta de ello es la evidente inadecuación de este hombre al artilugio óptico: el asesino no podrá ver lo que quiere dejar por fuera del campo de su visión. En efecto, en la breve conversación que Adi sostiene con este hombre, le señala las contradicciones y debilidades de su relato, lo cual termina en una manifiesta molestia de Inong, quien profiere una amenaza para defenderse de la inculpación que así le retorna: "¿Me quieres hacer enojar? Sé lo que estás haciendo. Tus preguntas son muy profundas, no me gustan tus preguntas. Yo puedo cancelar todo esto". Un envite más de Adi para señalarle a Inong cómo la propaganda anticomunista era una justificación para que hombres religiosos como él se sintieran autorizados a matar determina que este individuo se dirija ahora a Oppenheimer, para que detenga en ese mismo instante la grabación. El rodaje continúa por unos segundos más, y lo que se muestra entonces es el rostro descompuesto del asesino, donde resulta ostensible que solo queda su lengua, que recién sirvió para intimidar, ahora removiéndose en el hueco de su boca. Todo ello acompañado por uno de esos silencios que resultan atronadores a lo largo del documental. Si esta imagen es tan potente es porque realiza la voluntad de silencio de los asesinos: ni una palabra sobre su responsabilidad; esta se degrada en mueca que

autonomiza un pedazo de cuerpo vuelto inútil para el decir. Al respecto, es notorio que cada una de las entrevistas que Adi tiene con los asesinos se cierre, después de ser amenazado, con una espesa franja de silencio.

¿Solo un dispositivo de confrontación?

El episodio recién evocado tiene más de una arista, dado que condensa varios elementos puestos en juego a lo largo del documental. En primer lugar está la cuestión del dispositivo adoptado y sus efectos: se trata de un escenario donde Adi enfrenta a los perpetradores, dado que ellos decidieron asuntos de vida y de muerte, para él y para el colectivo. Este enfrentamiento termina invariablemente en confrontación, pues los asesinos, a pesar de que están en el lugar asegurado de quien detenta el poder, experimentan como peligrosas las palabras de su entrevistador. De allí que, una y otra vez, Adi sea objeto de intimidación y amenaza por parte de los perpetradores. Después de esta primera advertencia, Amir Siahaan, comandante del escuadrón de la muerte del río de la Serpiente, lo señalará de comunista clandestino y terminará por desafiarlo: "No te puedes imaginar lo que te habría pasado durante la dictadura. Cuando todo estaba tenso, no te imaginas lo que te habría pasado. Así que… continúa haciéndolo, continúa con esta actividad comunista, tú sigue con esto". Es preciso notar que la respuesta de Siahaan está antecedida por una pregunta de Adi que lo transporta al tiempo en que transcurrió la purga asesina: "Si lo hubiera abordado de esta forma durante la dictadura, ¿qué me hubiese hecho?". Con esta pregunta Adi se traslada imaginariamente al tiempo de la matanza, se pone en el lugar de los comunistas asesinados y empuja al perpetrador a dirigirle una amenaza de muerte, que es proferida con el mayor desenfado. Tal como lo planteaba al comienzo, Adi se ha visto llevado a efectuar a tales recreaciones de la escena criminal de su origen en razón de las determinaciones de su existencia que lo sitúan como muerto por haber sustituido al muerto. Luego será Basrun, secretario general del comando Aksi, y actual vocero de la asamblea legislativa, menos molesto que los anteriores y más cínico que ellos, quien le dice a Adi: "Déjame preguntarte algo: ¿los familiares de las víctimas quieren que las matanzas vuelvan a ocurrir?". A lo cual Adi contesta con una negativa, que recibe como contragolpe la siguiente advertencia: "Entonces, cambia. Si sigues dándole importancia al pasado, seguramente ocurrirá de nuevo, tarde o temprano volverá a ocurrir". Hasta el tío de Adi, guardia del ejército de Indonesia, en el año 1965, el hombre de la sonrisilla descolocada, quien invoca la obediencia debida para no socorrer a su sobrino, considera que Adi está cometiendo un atrevimiento al hablarle como lo hace sobre su complicidad en el crimen.

De este modo, el dispositivo adoptado en el documental solo produce un enfrentamiento dual que termina en amenaza de muerte para Adi. Como queda explícito, en el primer episodio con Inong, el mismo Oppenheimer, quien había logrado la confianza de los perpetradores para que representaran los asesinatos, en *The Act of Killing*, queda ahora desalojado de ese lugar de tercero, entre el sobreviviente y el victimario, pues hay un momento en que es llamado a detener la grabación. En ese instante, ya no son tres los lugares que sostienen esta escena, pues aquel que ve tras la cámara es llamado por Inong, con lo que se desvanece su lugar de testigo, razón por la cual restan solo dos lugares: el del perpetrador y el de los nuevos amenazados. Seguramente la eficacia de este dispositivo habrá de ser situada de modo distinto para Adi, para los sobrevivientes que se ven en él representados, para los asesinos que participaron en el documental, para aquellos que están por fuera de cámara, para los cómplices del genocidio y para otros sectores de la sociedad indonesia. Como ya lo he planteado, para Adi esa confrontación parece imponerse, pues es asunto de vida y muerte: de su vida por la muerte de su hermano, uno de los muchos que sucumbieron en el genocidio. En lo que concierne a su intención de que la verdad sea asumida por los perpetradores como responsabilidad, culpa o arrepentimiento, el dispositivo resultó fallido, pues lo único que logró fueron reacciones de ataque, donde su vida quedaba amenazada. Se sabe que después de que Adi tomó la decisión de que el documental fuera presentado al público, Oppenheimer trabajó durante seis meses para trasladar a su familia a una zona más segura de Indonesia, de donde los sacaría en caso de que fuera necesario. Luego, Adi ha viajado por su país presentando el filme miles de veces. El impacto de la difusión local e internacional de este documental y las consecuencias que de ello se deriven son asuntos que se hallan en curso. *The Look of Silence* contó con el auspicio de la Comisión Nacional de Derechos Humanos y del Consejo de Artes de Yakarta, dos entes de gobierno, lo cual ya es efecto de la difusión del primer documental.

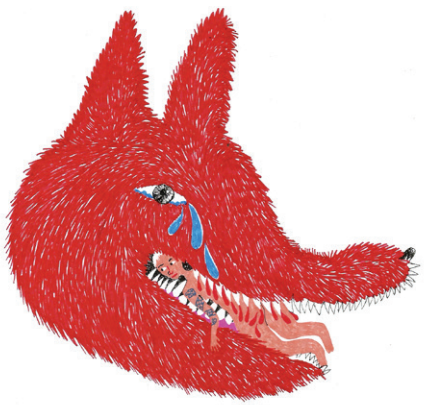
La mirada del silencio

Como anuncié más arriba, el episodio con Inong tiene más de una arista. Resulta muy extraña la forma como los perpetradores hablan sin restricción alguna de los crímenes cometidos, como si el goce del crimen se hubiera prolongado en la complacencia proporcionada por el relato de sus sevicias. De nuevo, este raro deleite en la descripción ha de ser localizado en relación con los ideales colectivos, pues en Indonesia los viejos matarifes son considerados como héroes nacionales por amplios sectores de la sociedad,

de modo que los victimarios han sido elevados al rango del ideal social, pues libraron a su país del "temible" comunismo que se extendía desde Vietnam.

Esa facilidad para hablar de los crímenes cometidos parece tener una doble función: por un lado, viene al lugar de una suerte de epopeya de los "nuevos" orígenes, que es transmitida desde la escuela, solo que con los rasgos de los actores principales trocados a conveniencia; por otro, tiene la función de sostener un clima de intimidación entre los sobrevivientes, con lo cual se aseguran de que la mordaza siga en su lugar. Hay pues palabras para hacer una exhibición memoriosa del crimen, pero silencio absoluto respecto de su responsabilidad. Es así como se va constituyendo *la mirada del silencio*.

¿Qué es esta mirada del silencio? ¿Dónde está el silencio? ¿Por qué mira? ¿A quién mira? El nombre de este documental, *The Look of Silence*, designa con acierto un concurrido cruce de caminos. Acabamos de situar el contraste entre la narración gozosa de los perpetradores y el silencio impuesto cuando se trata de la asunción de su responsabilidad en los asesinatos: entonces ya no hablan, pasan a ser cuerpo-mirada-medusante, dado que desde donde miran pueden matar. Ese silencio impuesto lo es también obligado para los familiares de sus víctimas y para los sobrevivientes, quienes tienen que convivir con ellos, en la vecindad de sus propiedades. No hay vínculo alguno con los victimarios: no los miran, no les hablan, los odian en el silencio impotente que engendra la impunidad. Los sobrevivientes han quedado obligados a una convivencia con los victimarios en la que no hay lazo alguno. Solo les queda lo que puede surgir en medio de ese silencio forzado en que se encuentran confinados: esperanzas sin término para que un castigo divino les caiga encima, fantasías de venganza jamás efectuadas, enfermedades del cuerpo que expresan y prolongan el dolor. Así ocurre con la madre de Adi, quien espera que desde el más allá sus víctimas los hagan sufrir. Cuando ella se entera de que Adi ha estado visitando a los asesinos de su hermano, y teme por su vida, lo alerta sobre cómo defenderse en caso de un ataque:



> Ten cuidado, podrían echarle veneno a tu bebida, diles que estás haciendo ayuno. Ten cuidado, van a mandar unos matones a hacerte pedazos […]. Llévate una navaja mariposa o un garrote escondido en un periódico, si intentan algo golpéalos en la nuca, justo aquí, no se van a levantar.

Así, tenemos el silencio forzoso de los sobrevivientes que los conduce a figurarse venganzas improbables, pues en medio de ese mutismo obligado "imaginan-ven" lo que podría ocurrirle a los victimarios, lo cual es apenas un lenitivo inane en medio de la impotencia.

Del silencio al olvido y a la desmemoria

Este mandato de silencio que pasa por decir que no hay que preguntar demasiado, que no se vio nada de lo que en verdad se vio, que no hay que buscarse problemas, que no hay que reabrir viejas heridas, termina en una generalizada consigna de olvido. Kemat, uno de los sobrevivientes del río de la Serpiente, considera que el caso está cerrado y la herida sanada; dice explícitamente que no quiere recordar. Por ello no es casual que ese silencio acordado desemboque en olvido, y que acaso sea el que haya terminado por hacer estragos en la memoria del anciano padre de Adi. Este hombre que perdió todo en el duelo por su hijo, sus dientes, su visión, buena parte de su audición, su posibilidad de ponerse en pie, también parece haberse perdido a él mismo, pues ya no tiene memoria alguna ni de su edad ni de su hijo muerto. Es un anciano que dice tener 17 años, que canta cumpliendo el pedido de Adi, que se mueve arrastrándose, pero es ante todo un hombre que calla o no escucha cuando le hablan de su hijo Ramli. Esta, y no la de Kemat, es la figura dolorosa de la herida falsamente sanada y del caso cerrado; dicho de otra manera, se trata del olvido hecho ruina del cuerpo. Ese silencio trasmudado en olvido también aparece en los perpetradores, pues uno de los asesinos solo recuerda con detalle sus crímenes y el rito caníbal que ejecutaba para no enloquecer, pero, por lo demás, nada en las aguas de la desmemoria.

En lo que he formulado hasta acá, solo aparece el silencio como voluntad de olvido y encarnación desolada de la desmemoria. ¿Dónde está la mirada del silencio, entonces? A lo largo del documental aparecen varias secuencias en que Adi mira en silencio los videos que Oppenheimer ha filmado con los testimonios de los autores materiales de la muerte de Ramli; ellos hacen la descripción minuciosa del asesinato, y llegan hasta actuar el papel del muerto, repitiendo las súplicas que él les dirigía. La representación llega al colmo del absurdo cuando uno de los victimarios dice: "Ya que me cortaron la cabeza, me patean hacia el río […]. Mi cabeza también flota". Más adelante, me referiré a este extraño juego de espejos con el cuerpo despedazado del enemigo. Por lo pronto, quiero destacar que Adi ve los videos con una atención a un tiempo rabiosa e inquisitiva, pero esta es solo una mirada *en* silencio, no es la mirada *del* silencio.

Quizá las palabras de la madre de Adi nos puedan orientar al respecto, pues ella dice querer ver a Ramli, pero solo lo ve en sus sueños, mientras él sí la ve: "Tú me puedes ver, pero yo no puedo verte". Acaso esa sea *la mirada del silencio: la mirada del muerto*. Ese que ya no habla, mira sin cesar, no solo a sus dolientes, acaso también a sus asesinos que se apantallaron, con diversos mecanismos, contra el poder acusador de esa mirada. Si el silencio del muerto mira es porque, a pesar de la voluntad de olvido que cayó sobre estos acontecimientos de sangre, a pesar del silencio impuesto

y consentido, la estela de consecuencias ha seguido corriendo para perpetradores y sobrevivientes.

Lo que se transmite en el silencio

Han transcurrido decenas de años desde que la purga anticomunista tuvo lugar, de modo que, para el momento en que Oppenheimer filma el documental, los participantes en estos acontecimientos ya están ancianos y sus descendientes han tramitado de modos distintos aquello que al respecto les ha llegado por vía de sus progenitores. En ello el filme resulta ejemplar de lo que acontece a nivel de la transmisión, aun contando con el propósito socialmente admitido de expulsar de la memoria el genocidio o, más precisamente, de proscribir las consecuencias en términos de responsabilidad que este pudiera engendrar.

El documental presenta tres líneas generacionales en las que es posible discernir algo del devenir de esa memoria amordazada. En primer término, desde luego, están la madre y el padre de Adi. Ella, como ya quedó dicho, odia en silencio a los asesinos y experimenta el horror de tenerlos como vecinos, a la vez que se consuela con las figuraciones de un castigo que caerá sobre ellos. El padre de Adi ha quedado reducido a mero cuerpo desvalido, apenas responde a lo que le preguntan: *nuda vida* que se arrastra. Su esposa ha contado cómo el deterioro de su cuerpo empezó con el duelo por su hijo: "Cuando tu hermano murió, a tu papá se le cayeron uno a uno los dientes. Fue horrible. Todas las mañanas se le caía un diente, hasta que le quedaron dos". Este hombre parece alojar en su cuerpo la memoria omitida de su hijo, no solo porque esté desmemoriado y con ello realice la voluntad de olvido del dolor de su muerte, también porque es alguien que ha quedado en huesos, que fue lo único que quedó de Ramli.

Hay una imagen que está casi al final del filme donde el padre de Adi está perdido en su casa, que siente ajena, y se desplaza apoyándose en los brazos sin poder incorporarse; entonces, por entero desvalido, dice: "¿Dónde estoy, estoy en la casa de otra persona? ¡Ay no! Estoy en casa de otra persona. ¿Cómo llegue aquí? ¡Auxilio, llegué a la casa de un extraño! ¡Auxilio, estoy en casa de un extraño! ¡Me va a golpear, estoy perdido!". Este lamento angustiado, que indica cómo el ámbito familiar está parasitado por una amenaza, es la manifestación de lo siniestro que acomete a quien tiene que vivir en la vecindad de los perpetradores que continúan alardeando con su poder de aterrorizar y amedrentar. El padre de Adi teme ser golpeado, ¿acaso como lo fue su hijo? La madre cuenta que Ramli, ya herido, despanzurrado, logró escapar de sus captores y luego pudo llegar a su casa arrastrándose por entre los arrozales, pero al día siguiente vinieron por él. Esa última imagen de Ramli no deja de evocar

la misma condición de postración del padre, quien queda *arrastrándose*, perdido, temiendo que alguien lo golpee.

Respecto de su hijo Adi, ya hemos conjeturado que el recorrido por la cuestión de su origen lo condujo de la escena originaria a la escena del crimen. La primera es evocada en la graciosa conversación que tiene Adi con su madre, cuando él le pregunta por qué no duerme con su padre, y ella le dice que "huele a pipi". Adi le replica que, sin embargo, tuvieron muchos hijos; la madre le confirma con sencillez que "cuando hay que hacer bebés, pues los hacemos […]". Así, la escena del coito de los padres puede ser evocada entre risas, porque el tormento está en otra parte. En lo que concierne a la generación siguiente, Adi corrige la cartilla con que han aleccionado a su hijo, en la escuela, respecto de la crueldad de los comunistas. El método de enseñanza del profesor transporta imaginariamente a sus alumnos a un escenario perverso, donde los niños ahora serían víctimas de la crueldad de los comunistas, con lo cual la cadena de odio habría de ser prolongada por ellos. Así, el profesor recita para sus alumnos la lección que durante décadas ha repetido el eficaz aparato de propaganda:

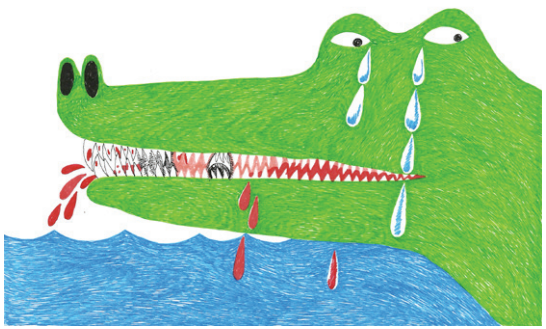
> Los comunistas son despiadados. Los comunistas no creen en Dios. Para cambiar el sistema político los comunistas secuestraron a seis comandantes del ejército. Cortaron los rostros de los comandantes con navajas. ¿Les gustaría eso? Imaginen qué doloroso sería que le sacaran los ojos. Les arrancaron los ojos. Si mataran a una gallina quitándole la cabeza, ¿acaso no es cruel?

La intervención de Adi ante el niño, quien ya repite muy bien la lección invertida de los acontecimientos, es corregir la versión oficial y aludir enseguida a los muchos sacrificados en el río de la Serpiente. Respecto de su hija, solo hay que señalar que el juego con los lentes del padre permite anticipar que la niña no será ciega en absoluto, pues ella puede regocijarse de tener unos ojotes que acaso le permitirán ver lo que muchos no quisieron ver. Como lo sugiere el documental, los hijos de Adi hacen parte de la anhelada generación de la mariposa, que estaría a punto de abandonar su crisálida.

Por otra parte, hay otras dos líneas generacionales sobre las que el filme presenta algunos indicios. Está aquella del antiguo soldado del comando Aksi, que se encuentra bajo el cuidado de su hija, pues él también está senil; sin embargo, en su amnesia tiene la facultad de evocar con claridad que llevó la cabeza decapitada de una mujer a una cafetería solo para aterrorizar a los chinos y, luego, arrojó esa cabeza cercenada a la basura. Su hija sabía, desde que estaba en la secundaria, que su padre había matado muchos comunistas y se sentía orgullosa de él, pues era una persona conocida y respetada en su comunidad. El relato breve y vertiginoso del anciano continúa: "Los seguí matando, tiraba los cuerpos en el río. Tenían las manos atadas detrás de la espalda,

llevaba un vaso, les cortaba la garganta y juntaba la sangre". Esas palabras tienen el valor de una revelación para su hija, quien no sabía que su padre había bebido sangre de sus víctimas con el propósito de no enloquecer. En medio del efecto de estupefacción que tienen las palabras de su padre, solo puede decir que ella no lo sabía y que eso le parece sádico, para enseguida señalar la indefensión del anciano y, en el colmo de la turbación, pedir perdón por su padre y proponerle a Adi que lo considere como su propio padre. En este caso, aparece un claro efecto de división en la hija, ocasionado por el dispositivo de confrontación, pues a la vez que califica como sádico el extraño ritual de su padre, se apresura a decir que por eso él es fuerte. De cualquier forma, se advierte que el amor por el padre la conduce a intentar una rápida solución al figurar una nueva familia donde ella sería hermana de Adi y tendrían por padre al mismo hombre, el asesino ahora desamparado. La solución ideada por esta mujer da cuenta de una pretensión que alcanzó a tener algún arraigo en un sector de la población: la generación posterior al genocidio sería igualada en hermandad respecto de un mismo padre asesino cuyos actos hicieron posible una nueva sociedad. Ese padre fundacional se alojaría entonces en un lugar de excepción, pues sus crímenes persisten sin castigo. Para esta mujer, el heroísmo de su padre se hizo polvo en segundos, y entonces, para defenderlo y protegerlo, ella pasa a acentuar la vejez y la amnesia del anciano. Por su parte, este hombre, que cuenta los pormenores de los actos de crueldad cometidos, en el mismo momento en que aparecen las palabras "asesinato" y "asesino" en boca de Adi, cae en cuenta de que sus nietos tienen que ir a la mezquita; la misma salida religiosa de Inong, cuando ya estaba visiblemente molesto con las preguntas de Adi. Entonces, otro trabajo se impone a los descendientes de los perpetradores, pues el legado criminal del padre no será un asunto que pueda ser omitido, muy a pesar del silencio socialmente acordado. Que tal legado de memoria sea convertido en acto heroico no indica que su carácter criminal se haya borrado, solo señala que la defensa ha obrado provechosamente invirtiendo los signos.

Hay un tercer caso donde es posible discernir algo de lo que fue transmitido a las generaciones posteriores: se trata de Hasan, el otro autor material del asesinato de Ramli, y de su familia. A lo largo del documental, Oppenheimer ha mostrado a Adi, ante la pantalla del televisor, viendo en silencio los testimonios de los asesinos; el optómetra sabe que Hasan mató a 32 personas en el pueblo, y sabe además que editó un libro con la historia ilustrada de los acontecimientos, cuyos dibujos fueron de su autoría. Este libro, titulado *Embun dari darah* (*Rocío de sangre*), según dice Hasan, tenía el propósito de que sus descendientes los recordaran, y las estampas que allí pintó eran para que la "historia cobrara vida". Él *las* había cobrado, ciertamente. Entonces la memoria de los acontecimientos está presente, pues los perpetradores fueron muy



abiertos al respecto, al punto de que el mismo Oppenheimer notó que no había que desplegar grandes esfuerzos para convencerlos de que contaran lo que habían hecho, y además siempre lo relataban de una manera "extrañísimamente detallada"[3]. Entonces, ¿cómo es que surge esa rara coexistencia entre la memoria y el olvido? La memoria de las diversas formas de ejecución se ha transmitido por boca de los mismos victimarios, de modo que es asunto conocido para la sociedad indonesia; esa memoria se ha convertido, como ya lo señalé, en una especie de gesta colectiva que glorifica a los asesinos a la vez que asegura el silencio de los sobrevivientes, al precio del miedo que les infunden, pues los instigadores y ejecutores de la matanza continúan en el poder. La desmemoria es la que corta el circuito de retorno de lo que advendría, para los perpetradores, como mensaje proveniente del Otro, a propósito de las declaraciones explícitas sobre la realización de actos criminales. Este mensaje no está interrumpido, sino desviado por los eficaces aparatos de propaganda, pues terminaron por oír de retorno la designación de "héroes". Es preciso decir que a pesar de que este desvío haya sido fabricado por un amplio sector de la sociedad, ello no anula, en absoluto, la real condición de los actos perpetrados. Acaso podamos conjeturar que ese desvío se convirtió en desvarío, pues la locura fue el precio de la transgresión, de la que muchos se libraron montando un inquietante rito para conjurarla.

Retomemos la referencia a Hasan y su familia. Para el momento en que Adi decide visitarlos ya Hasan está muerto, de modo que el encuentro será con la viuda y sus hijos. Adi comienza con estas palabras:

> Su esposo mató a 32 personas aquí. Quería conocer a su esposo, pero ya que falleció, por lo menos puedo conocerla a usted y a sus hijos. De las 32 personas que asesinaron aquí, la peor historia es la de mi hermano Ramli. Le dieron un machetazo en el hombro, lo apuñalaron en el estómago, los intestinos se le salieron, lo apuñalaron de nuevo en la espalda, pero logró huir a casa. Desde el jardín de la entrada, llamó a mi mamá, ella lo metió a la casa, pero en la mañana se lo llevaron. Su esposo se lo llevó, porque su esposo era comandante. Su esposo le dijo a mi mamá que él iba a llevar a Ramli al hospital, pero en la camioneta lo hicieron pedazos […]. Luego le arrancaron el pene, y finalmente, murió. Su esposo incluso lo dibujó.

Después de una invocación religiosa, la mujer procede a negar que conociera la existencia del libro y a sostener que su esposo le había dicho que él no había matado a nadie. El asunto que enseguida hace ostensible Oppenheimer es que hay un video en que ella aparece, orgullosa, acompañando a su esposo Hasan, cuando él le muestra el libro de su autoría. Y de nuevo, el procedimiento de confrontación a la viuda y a los hijos produce los mismos efectos que cuando se trató de hacerlo con Inong: una

3. Agustín Acevedo Kanopa, "Mirar para no enloquecer", *La diaria,* abril 8, 2015. Entrevista a Joshua Oppenheimer disponible en: http://ladiaria.com.uy/articulo/2015/4/mirar-para-no-enloquecer/ (consultado el 02/02/2019).

reacción de defensa con envés de amenaza, en esta ocasión a cargo de los hijos, que entonces se precipitan a defender a la madre quien ha quedado desenmascarada, pues ella sabía bien de los crímnes de su esposo y de la existencia del libro que los detallaba; los hijos se apresuran a decir que la madre está enferma y que se va a traumatizar, que ellos eran niños y no sabían nada, y que habría que tener compasión con la memoria de su padre que ya está bajo tierra. En ese escenario, uno de los hijos profiere la consigna que como mandato del régimen pretendió el borrón de la memoria: "¡Olvida el pasado! Hay que llevarnos bien como nos enseñó la dictadura". Y otra vez el ojo que ve tras las cámaras es llamado a la escena por uno de los hijos: "Todo porque Joshua está haciendo esta película y porque mi padre escribió este libro. Ahora la herida está abierta […]" Y enseguida: "No causes problemas Joshua. Tenle piedad, está muerto y enterrado", a lo que su hermano agrega: "Yo te recibí aquí, pero ya no me caes bien". Oppenheimer ha llevado las primeras declaraciones de Adi ante la familia de Hasan hasta el punto de mostrar el video en que el padre de esa familia reconoce el crimen con las siguientes palabras: "La gente que matamos en la plantación, como a Ramli. Este es el río de la Serpiente […]". En este caso como en el anterior, el amor por el padre hace insoportable que sea señalado como asesino. Y más allá, la reacción defensiva está determinada por el hecho de ser obligados a ocupar un lugar en que quedaría roto el pacto de silencio socialmente acordado.

Aunque en los dos últimos casos hay una común reacción de defensa de los hijos respecto del padre alegando su indefensión, porque está vivo y senil o porque está muerto y es preciso respetar su memoria, es destacable la distinta posición de los hijos de Hasan y de la hija del soldado; ellos parecen más dispuestos a sostenerse en la ignorancia y la intimidación para obedecer a la consigna de olvido y así salvar al padre; ella, en cambio, reconoce que sabe, se horroriza con las nuevas revelaciones de su padre, pide perdón por él, y aspira a que el asunto se resuelva en la conformación de una familia más amplia que conserve a su padre adjuntándole ahora a Adi como nuevo hijo adoptivo. Con estas últimas consideraciones se pone en el horizonte la cuestión del lugar de la diferencia sexual en los acontecimientos colectivos, pero más radicalmente, según lo veremos enseguida, lo insoportable que puede resultar el cuerpo de una mujer, al punto de ser considerado como condición de derrota y rebajamiento para aquel que fue ubicado como enemigo.

El goce de la emasculación

Ya desde *The Act of Killing*, los testimonios entregados por los miembros del grupo paramilitar Pancasila daban cuenta de una amplia variedad de técnicas empleadas para

matar: estrangulamiento, degüello, empalamiento, atropello automovilístico... Ahora, con *The Look of Silence* aparece la descripción de otra técnica que es representada por los propios ejecutores, quienes prestan su cuerpo para dar, de manera muy precisa, las indicaciones del procedimiento. Se trata del asesinato por emasculación, forma en que remataron a Ramli antes de arrojarlo, de una patada, al río de la Serpiente. Las palabras de Hasan, que enseguida transcribo, no son solamente la directa confesión de un crimen, sino la manifestación del imperativo que lo comandaba: "Así fue con Ramli, *le tuvimos que cortar el pene*"[4]. ¿A qué viene ese carácter de obligatoriedad con que quedó construida esa frase? ¿Cuál es el aliento superyoico con que contó este baño de sangre? Y, más allá, ¿qué fantasmagoría infantil y macabra se *realizó* de esta manera? Quizá, sea necesario recordar brevemente el lugar del fantasma de castración, en la vida psíquica del varón, para discernir qué es lo que se pone en juego con la realización de una emasculación. El fantasma de castración puede situarse como la teoría con que un niño explica la diferencia de sexos: "hay seres que no tienen pene porque se lo cortaron". En efecto, el varoncito supone que las niñitas, al comienzo, lo tenían pero lo perdieron en razón de sus malos manejos. El paso del fantasma infantil a su realización como acto, en un escenario criminal, supone entonces la feminización de quien es asesinado de este modo. Así que después de todas las sevicias practicadas sobre el cuerpo del otro, el acmé de la declaración de triunfo del perpetrador es dejar sin pene al enemigo; de este modo, según esta creencia de fundamento infantil, el contrincante vencido quedaría con su cuerpo como el de una mujer. Se advierte acá el componente no solo infantil sino abiertamente sexual, en la realización de la emasculación. El mismo Oppenheimer cuando Inong y Hasan escenifican ante sus ojos, cuchillo en mano, la técnica para cortar los genitales, les advierte: "¡Es peligroso!". La existencia de esa dimensión sexual en estos asesinatos fue patente, en el primer documental, *The Act of Killing*, cuando Anwar Congo escenificó, bajo una mesa, su "novedosa" técnica de estrangulamiento con un alambre: el espasmo que entonces lo atravesó no dejaba duda alguna sobre la real condición del estremecimiento que lo acometía[5]. En este caso, en que se trata del paso al acto de un fantasma sexual, este componente no aparece como mera manifestación de un goce pulsional conquistado por este conducto, sino como una bruta declaración de sexo ante la víctima y ante el grupo social.

Hay otro indicio respecto del lugar que ocupan las mujeres en medio de esta conmoción social, pues el aparato de propaganda difundió dos eficaces mentiras sobre los comunistas para justificar la purga asesina; los perpetradores, sus instigadores y cómplices diseminaron las falsas especies de que eran crueles y de que se acostaban con las mujeres de los demás, con lo cual se disponía de otros elementos para la fabricación lograda de un enemigo, a quien con plena justificación ahora podían matar.

4. La cursiva es mía.

5. Belén del Rocío Moreno Cardozo, "Matar y comer del muerto", *Desde el Jardín de Freud* 15 (2015): 213-214, doi: 10.15446/djf.n15.50524.

Esta construcción del enemigo, como lo he señalado en otra parte, está diseñada en la fábrica de los espejos, pues se le achacaban

> […] al contradictor, al opositor, todos los rasgos detestables que el fabricante del odio reconoce en sí mismo; de modo que una vez estando lo detestable, lo excesivo, lo malvado, del lado del otro, del lado del artífice fácilmente quedarán asignadas las virtudes más encomiables […][6]

Como fue reconocido por los miembros del grupo paramilitar Pancasila, en *The Act of Killing*, los crueles, en realidad, eran ellos y no los comunistas. Del mismo modo, quienes se quedaron con las mujeres y los bienes de los comunistas asesinados fueron los perpetradores, según lo cuenta la madre de Adi. Hay entonces otra escena sexual supuesta, ahora en la instigación al crimen, que se habría construido según el siguiente encadenamiento: que haya otro que venga a quitarle a alguien a su mujer determina que quien es así despojado también quede desprovisto de su virilidad; de manera que quizá la emasculación sea la reacción en espejo generada por la fantasmagoría que la propaganda difundió. La cuestión que todo esto plantea es cómo pulsando las cuerdas más sensibles de la estructura fantasmática, las pasiones de un grupo social pueden inflamarse al punto de instigar a cometer y justificar toda suerte de transgresiones.

Estos resortes subjetivos se tocan, desde luego, en el marco de un discurso que contempla un plus de goce en juego. Como se sabe, la propaganda anticomunista fue orquestada por los Estados Unidos, en razón de los fuertes intereses económicos que tenían en la región. Hay dos pinceladas al respecto presentadas en el documental: la primera es un reportaje, que probablemente data del año 1966, en el que el periodista Teddy Yates, informando para NBC, presenta una versión de los acontecimientos ocurridos según la cual se había obtenido la victoria mundial más contundente sobre el comunismo, que dejaba a la isla de Bali, más hermosa que nunca, libre de comunistas, ¡quienes habrían pedido ellos mismos que los ejecutaran! A lo que enseguida agrega un breve comentario sobre el enorme potencial de recursos naturales con que cuenta Indonesia y el ejemplo logrado que constituye el imperio del caucho que *Goodyear* tiene en Sumatra. Baste recordar que los miembros del sindicato de los trabajadores del caucho eran comunistas y que ellos fueron hostigados, encarcelados y asesinados, pues, como se dice, había "intereses superiores". La otra pincelada que entrega el documental es esa suerte de humorada cínica que suelta un líder del comando Aksi cuando reclama el premio que debía otorgarle los Estados Unidos, que podría ser un viaje en avión o al menos un crucero, pues ellos no habían hecho otra cosa que seguir sus enseñanzas de odiar a los comunistas.

6. Ibíd., 218.

El vampiro

Según queda registrado en el documental, el derramamiento de sangre no solo tenía impacto entre quienes eran capturados por los escuadrones de la muerte y, una vez llegados a los sitios donde se perpetraban los asesinatos, podían ver, aterrorizados, *ríos de sangre derramada, sino también entre algunos matarifes que se atemorizaban con la escena. Es esto lo que cuenta el líder de un escuadrón de la muerte cuyo testimonio abre el filme: "A mis hombres les daba miedo la sangre". Seguramente los líderes de estos grupos estaban exentos de tal temor, o lo habían esquivado con técnicas que ahorraran el derramamiento de sangre, tal como sucedió con Anwar* Congo, quien en *The Act of Killing* contó y escenificó hasta el hartazgo su novedosa práctica de ahorcamiento con alambre, que en realidad no era tan original, pues era copia de lo que había visto en los filmes norteamericanos de mafiosos. Este hombre evitó el olor nauseabundo que la sangre derramada despedía, y de paso se ideó una forma de matar con la que se procuró un goce, ya inocultable desde el momento mismo en que lo inventó.

Cuando no fue así, los asesinos se vieron precisados a crear un ritual macabro con la sangre de sus víctimas, para precaverse de la locura. De modo que el elemento más perturbador de la matanza quedó incluido en un rito de protección consistente en beber la sangre del muerto. La repetida transgresión a la prohibición de matar ponía en el horizonte un castigo que vendría probablemente bajo la forma de una persecución del muerto, de la cual los perpetradores se libraron incorporando, en un acto caníbal, un trozo del comunista asesinado. Este esquema recuerda hasta cierto punto los discernimientos aportados por Freud en "Psicología de las masas y análisis del yo"[7], donde el psicoanalista plantea la incorporación por devoración y evoca entonces al caníbal que solo se come al enemigo del cual gusta evitando manducarse a aquellos que no le agradan en modo alguno. En este caso, aunque se trataba de enemigos odiados, no se excluye que para los perpetradores hubieran existido vínculos de otro orden con sus víctimas, pues al fin y al cabo ellos eran sus vecinos. Quizá, el mismo acento en la crueldad de los comunistas portaba cierta faceta de idealización, y con ello entonces los asesinos habrían aniquilado a un enemigo poderoso. En este caso no se trata, desde luego, de ningún mito fundacional de la cultura tal como el que Freud construyó en "Tótem y tabú"[8], sino de un rito de exterminio de la cultura, para librarse de las consecuencias de la transgresión de la prohibición de matar. Ahora bien, dado que hay asesinato, devoración y transgresión, conviene examinar qué va de "Tótem y tabú" al estado de cosas aquí planteado, pues todo parece indicar que ha tenido lugar una reorganización bizarra de los elementos en juego.

7. Sigmund Freud, "Psicología de las masas y análisis del yo" (1921), en *Obras completas*, vol. XVIII (Buenos Aires: Amorrortu, 2005), 99.

8. Sigmund Freud, "Tótem y tabú" (1913), en *Obras completas*, vol. XIII (Buenos Aires: Amorrortu, 2005), 143.

Recordemos que, en este texto de 1913, Freud construyó un mito para dar cuenta del origen de la cultura, las limitaciones éticas, las instituciones sociales y la religión, basándose en las inferencias de Darwin sobre la existencia de una horda primitiva. Al mando de la horda estaba un padre tiránico y violento, quien gozaba sin restricción de todas las mujeres, que se reservaba para sí:

> Un día los hermanos expulsados se aliaron, mataron y *devoraron* al padre y así pusieron fin a la horda paterna. Unidos, osaron hacer y llevaron a cabo lo que individualmente les habría sido imposible […]. Que *devoraran* al muerto era cosa natural para unos salvajes caníbales.[9]

Cada uno de los hermanos habría querido ocupar el lugar del padre y con ello procurarse el goce que este acaparaba, pero de haberse cumplido tal voto la sociedad humana habría sido inviable. Entonces, los hermanos se prohibieron el goce del padre, esto es, renunciaron a las mujeres de la horda, y así se fundó la exogamia. El asesinato del padre no abrió la fuente del goce que él acaparaba, sino antes bien reforzó de manera tanto más eficaz la prohibición que sostuvo cuando estaba vivo. De modo que la devoración del cadáver implicó la incorporación de una prohibición, la inscripción de una ley. En el tótem, los hermanos habrían encontrado una representación del padre, de modo que se prohibieron matar al animal por él representado, y solo en ciertas condiciones rituales fue permitido el banquete totémico, para repetir y celebrar la hazaña criminal con la que tuvo origen la cultura.

Consideremos ahora el valor del rito de los asesinos, en el caso del genocidio en Indonesia, para sopesar la extraña mutación que ha tenido lugar respecto de los elementos en juego. El rito de beber sangre de sus víctimas posterior a los asesinatos no comporta ninguna *representación* memorable del crimen, sino es la *presentación* misma del acceso a un goce que se ambiciona sin restricciones. Recordemos al respecto las palabras de Inong cuando afirmaba: "Si tomas sangre, puedes hacer lo que sea". En esas condiciones, los perpetradores pretenden restituir el goce que en el mito era reserva del padre primitivo. Desde ese lugar, no se produjo ninguna restricción respecto de las mujeres, sino que procedieron a adueñarse de las esposas de sus víctimas, con lo cual reinstalaron la obscenidad de un goce sin restricción. Entonces, ¿cómo subsiste una sociedad en esas condiciones, cuando se han desfondado las interdicciones que la harían viable? Los desgarrones en el tejido social son patentes: se comparte el mismo territorio con los asesinos, pero no hay lazo alguno con ellos, puesto que ellos decidieron permanecer en la estela del goce criminal conquistado, durante los meses de la matanza.

9. Ibíd. La cursiva es mía.

Habría que agregar a las consideraciones precedentes que el artilugio ritual quizá tenga su fundamento en un juego de espejos con el muerto, pues tener un pedazo de él dentro del cuerpo podría proteger al asesino de ser atacado o perseguido, desde el más allá, por su víctima, dado que esta quedaría neutralizada, pues no podría cobrar venganza en alguien que lo lleva en su cuerpo; se trataría entonces de hacer de la sangre del muerto una especie de amuleto *prêt-à-porter*.

Hablar de un *muerto*, de un *acto* y de un *trozo* del muerto puede llevar a suponer rápidamente una situación de duelo, para los asesinos. Pero advertimos de nuevo que aquí se plantea una circunstancia enteramente contraria, pues no se trata en absoluto de agregar pérdida a la pérdida, tal como ocurre con el acto a través del cual un doliente realiza su duelo. Conviene recordar en este punto las articulaciones de Jean Allouch al respecto, cuando, en su *Erótica del duelo en los tiempos de la muerte seca*, plantea que "se está en duelo no porque una persona cercana […] haya muerto, sino porque quien ha muerto se llevó con él en su muerte un pequeño trozo de sí"[10]. Desde esta perspectiva, el duelo no es un proceso con una serie de fases que se suceden según cierto orden, sino un acto por medio del cual el doliente hace un sacrificio del objeto que estaba entrambos, entre él y el muerto, de modo que con ello agrega pérdida a la pérdida; es así como un duelo se cumple. Se advierte bien que, en el caso de los perpetradores, hay desde luego muerto y acto ritual con relación a él, pero el asesino nada pierde con ese acto, nada sacrifica, pues para él todo se reintegra en ganancia, al punto de que no entrega un trozo de sí, sino que arranca un trozo de su víctima. Así pues, aquí no se agrega pérdida a la pérdida, sino que se suma ganancia a la ganancia… de goce.

Las palabras de Inong no son solo la declaración explícita de haber practicado este rito de protección-evitación; también dejan claro indicio de que la locura que no fue conjurada se manifestó en un llamado religioso que pudo retornar en la trama de un delirio:

> Si no hubiéramos tomado sangre humana, nos hubiéramos vuelto locos, muchos se volvieron locos […]. Algunos mataron a tanta gente que se volvieron locos, un hombre se subía a una palmera todas las mañanas para llamar a la oración. Solo hay una forma de evitarlo: beber la sangre de tus víctimas; era eso o volverte loco. Si tomas sangre, puedes hacer lo que sea.

Una vez neutralizado el castigo que habría de sobrevenir y despojado el muerto de su poder de perturbación, la pendiente de goce se hacía expedita: "Si tomas sangre, puedes hacer lo que sea". Resulta notable que Inong, antes de que Adi termine de formularle una pregunta al respecto, "¿Qué se siente cuándo…?", se

10. Jean Allouch, *La erótica del duelo en los tiempos de la muerte seca* (Ciudad de México: Edelp, 1996), 39.

precipita a contestar: "Salada y dulce. La sangre humana […]. La sangre humana sabe dulce y salada". Inong solo puede contestar a esta pregunta que pretende sonsacar algún atisbo de malestar, de división, con una referencia al sabor: el sujeto se achata en el goce acéfalo de la pulsión. Sobre el qué se siente debe guardar silencio. Así, los aspectos diversos de los actos criminales y del rito evasor que lo acompañaba se hallan bien aprontados en la memoria de los perpetradores, pues pueden evocar todos sus pormenores. Quizá la práctica misma de incorporación por devoración determinó que luego, cuando hablaban de sus asesinatos, pudieran prestar tan fácilmente su cuerpo, sus gestos, sus palabras, para efectuar la mimesis de su víctima. Al fin y al cabo portaban algo de ella...

Al parecer, el rito era asunto repetido con frecuencia, pues la eficacia del acto se conservaba a condición de su insistencia, según se desprende de la declaración del soldado Aksi, quien en presencia de su hija evocó la salvaguarda que hizo posible este rito. Después de asustar a los chinos arrojando en una cafetería la cabeza decapitada de una mujer, dice haber seguido matando, "tiraba los cuerpos en el río [...], llevaba un vaso, les cortaba la garganta y juntaba la sangre". En la embriaguez de la carnicería, dos vasos tomados de la garganta eran suficientes; el rito no se repetía con todas sus víctimas, pues cada uno tenía numerosos muertos en su haber, pero es probable que en los meses en que tuvo lugar la matanza el rito hubiera sido efectuado con frecuencia.

Los actos de canibalismo no se limitaron a la sangre de sus víctimas pues, como aparece en el primer documental, también se trató de la carne de ellos. La escenificación de Herman Koto, el acompañante sempiterno de Anwar Congo, en *The Act of Killing*, da cuenta de ello, pues, en un momento en que su líder representaba a un comunista degollado, Koto, travestido, da una dentellada a una víscera descompuesta diciendo: "Tu pene, cómetelo". Así se configura una secuencia donde el acto criminal es seguido de ritos de salvaguarda, en acuerdo a una vociferación que podría condensarse en estas tres órdenes: "¡*Mátalo*! ¡*Come su carne*! ¡*Bebe su sangre*!"[11]. Estos breves pero contundentes mandatos son el eficaz aliento para la *realización* de un rito herético destinado a evitar el castigo, y al tiempo a exculparse de actos que su religión tampoco autorizaba, pero los ambiciosos amos de turno sí alentaban. En todo caso, se sabe que los que no se volvieron locos de tanto matar, se volvieron ricos y en tal condición persisten en el poder.

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo Kanopa, Agustín. "Mirar para no enloquecer". *La diaria*. Abril 8, 2015. Disponible en: http://ladiaria.com.uy/articulo/2015/4/mirar-para-no-enloquecer/.

11. Moreno Cardozo, "Matar y comer del muerto", 214. La cursiva es mía.

Allouch, Jean. *La erótica del duelo en los tiempos de la muerte seca*. Ciudad de México: Edelp, 1996.

Freud, Sigmund. "Tótem y tabú" (1913). En *Obras completas*. Vol. xiii. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

Freud, Sigmund. "Psicología de las masas y análisis del yo" (1921). En *Obras completas*. Vol. xviii. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

Moreno Cardozo, Belén del Rocío. "Matar y comer del muerto". *Desde el Jardín de Freud* 15 (2015): 207-225. doi: 10.15446/djf.n15.50524.

FILMOGRAFÍA

Oppenheimer, Joshua y Cynn, Christine. *The Act of Killing*. Dinamarca: Final Cut for Real/Arts and Humanities Research Council (ahrc)/ Danmarks Radio (dr), 2012. Documental.

Oppenheimer, Joshua. *The Look of Silence*. Dinamarca: Final Cut for Real, 2014. Documental.