

## “The act of killing” y la memoria colectiva del genocidio indonesio

### “The act of killing” and the collective memory of the Indonesian genocide

Miguel Fernández Turuelo [fernandeztmiguel@uniovi.es](mailto:fernandeztmiguel@uniovi.es)

Universidad de Oviedo (España)

**Resumen:** El documental “The Act of Killing” trata el genocidio ocurrido entre 1965 y 1967 en Indonesia por parte de la reacción islamista y nacionalista tras el golpe del general Suharto. Los golpistas aniquilaron a la casi totalidad de la disidencia política en nombre del anticomunismo y construirían un régimen totalitario prooccidental. El largometraje ahonda en las representaciones memorísticas de los hechos a través de los ojos de dos de los principales asesinos, lo que permitirá indagar en la efectividad de los discursos imbricados en la memoria colectiva indonesia como relatos funcionales para el statu quo presente. Además, el propio film como lugar de memoria permitirá hacer un metaanálisis memorístico de la obra.

**Palabras clave:** anticomunismo, genocidio de Indonesia, lugares de memoria, película documental

**Abstract:** The documentary “The Act of Killing” deals with the genocide which happened in Indonesia from 1965 to 1967. It was the result of an Islamist and nationalist reaction after the general Suharto’s coup d’état. The coup leaders annihilated the political dissenters in the name of anticommunism, and they built a pro-Western totalitarian regime. The film goes deeper into the memory representations of the data through the two main killers’ eyes. This film will be useful for us to find out the efficiency of the discourses which are tangled in the Indonesian collective memory as functional narratives for the current status quo. Besides, the proper film as a site of memory will let us do a meta-analysis in terms of this collective memory.

**Key Words:** anticommunism, Indonesian genocide, sites of memory, documentary film

## Introducción

En el presente trabajo se realiza un estudio de caso del film documental *The Act of Killing* (Oppenheimer & Cynn, 2012), que hace un recorrido por la memoria colectiva asociada al genocidio indonesio acaecido entre los años 1965 y 1967 a través de los ojos de dos de sus principales perpetradores. Es reseñable que, si bien el largometraje ahonda en la reconstrucción del pasado en clave de presente, el propio documental supone un lugar de memoria. En este trabajo se analiza esta doble entidad memorística de la obra.

La memoria colectiva aparece en todas las sociedades como un mecanismo grupal de formación de identidades y de legitimación, y también como un campo de debate. Así, la memoria colectiva se erige como una reconstrucción interesada del pasado funcional para unos intereses presentes determinados. El debate en torno a la memoria como un fenómeno social es esencialmente contemporáneo, apareciendo a finales del s. XIX, y en este trabajo se analiza tanto su vertiente cívico-política, en la medida en que el caso de análisis versa sobre un fenómeno sociopolítico, como su vertiente científico-académica, al profundizar en los mecanismos de memoria desde una perspectiva historiográfica.

Si bien existen películas verdaderas en el espíritu de los hechos, reales en el sentido genérico, todas las películas son ficciones en la medida que orientan al espectador hacia visiones falseadas mediante el uso de recursos como el *framing* (enmarcado) o la selección intencional de unos u otros materiales y discursos. En todo caso, la construcción de películas -de ficción o no- en clave de memoria resulta eficaz a la hora de armar el discurso público sobre el pasado en clave de presente.

La primera sugerencia para establecer la memoria colectiva como un campo temático dentro de la historia la realiza Alphonse Dupront (1961), y fue formalizada por Pierre Nora en su capítulo "Memoria colectiva", ubicado en "La Nueva Historia" (Nora, 1984). Esta obra que inaugura la corriente historiográfica homónima de manos del propio Nora y de Jacques Le Goff, miembros de la tercera generación de la escuela francesa de los Annales (Erice, 2008). Posteriormente, Henry Rousso (2012), define los vectores de memoria como todo aquello que propone una reconstrucción voluntaria de acontecimientos pasados con fines presentes, clasificando al cine como uno de los vectores culturales del proceso memorístico.

El Holocausto es uno de los temas más abordados en los análisis sobre memoria y cine (Baer Mieses, 1999, 2005; Montealegre Iturria, 2013; Rueda Laffond, 2015; Stella, 2019; Mendieta Rodríguez, 2020), y la historiografía en torno al tema ha sido tomada como referente en los estudios sobre la memoria colectiva en todas sus manifestaciones. Didi-Huberman (2004) reflexionaba sobre las representaciones del horror y la memoria del genocidio nazi a través de Adorno, Arendt, Bataille o Antelme.

La producción historiográfica sobre cine y memoria ha sido fecunda. Cuevas-Álvarez (2014), analiza a través de Walhberg (2008) la "presencia de la ausencia", que supone la reconstrucción intencional del pasado en el proceso intencional de selección de la realidad a documentar. Burgos Mazas (2015) desde la filosofía y Mateo Leivas (2018) desde la Historia del arte examinan en sendas tesis doctorales la relación entre memoria y cine en el marco del poder y la política, y Lausnich y Morettin coordinan en 2020 un monográfico dedicado a la relación del séptimo arte con la memoria. Autoras como Torres San Martín (2006) y Peña Ospina (2012) analizan la relación entre cine y memoria desde una perspectiva más centrada en la recepción, señalando la mediación de la memoria entre la realidad y la obra.

### **Metodología**

Se utilizaron herramientas propias de la historiografía sobre la memoria, entre las que se cuentan los conceptos de "memoria colectiva", "lugar de memoria" o "vector de memoria". Las nociones de "víctima" y "victimario", encarnados en los análisis de la cultura contemporánea de las víctimas, cobrarán un papel esencial.

### **Contextualización histórica**

El documental *The Act of Killing* muestra de una manera descarnada la visión que tienen, ya en el siglo XXI, una parte de los artífices del genocidio acaecido en Indonesia entre los años 1965 y 1967, el cual se fraguó desde el partido islamista Nahdlatul Ulama y el Partido Nacional Indonesio (Escalona, 2020a). Las matanzas comenzaron con el golpe de Estado del general Suharto, que se convertiría en el dictador de Indonesia desde 1967 hasta 1998. Las víctimas fueron ciudadanos acusados de ser comunistas -muchos simplemente eran simpatizantes de izquierdas o ciudadanos chinos-, y, según qué fuentes, se cuentan entre 500.000 y 3 millones. Es necesario destacar que, en los años sesenta, Indonesia contaba con el partido comunista más grande del mundo en un país no comunista, el PKI (Piña, 2013, en Díaz Boada, 2017). Estos sucesos no serían reconocidos internacionalmente como

genocidio<sup>1</sup> hasta que, medio siglo después, la Corte Internacional de Justicia de la Haya así lo hiciera (Escalona, 2020b).

En el film se pide a Anwar Congo y a Herman Koto, dos de los asesinos más sanguinarios de la época -ellos se autodenominan gánsteres-, que recreen parte de las matanzas en lo que les prometen que será una especie de documental propagandístico que ensalzará su pasado. Congo, orgulloso de sus actos pretéritos, comenta al inicio del film que "nosotros, con nuestra forma simple, paso a paso, contaremos la historia de lo que hicimos cuando éramos jóvenes" (Oppenheimer & Cynn, 2012). Si bien este mercenario hablará sobre las pesadillas que le persiguen en el momento del rodaje, la tónica general de su discurso dista mucho del arrepentimiento: han construido un relato del pasado en el que lo que hicieron fue justo y necesario.

### **¿Justificación occidental?**

El genocidio indonesio se llevó a cabo en el contexto de la Guerra Fría, y que el discurso mayoritario de sus artífices es anticomunista y prooccidental. De hecho, el Gobierno de Estados Unidos intervino en los sucesos apoyando el golpe militar de Suharto para lograr varios objetivos: la deposición del gobierno antiimperialista -el Gobierno de Sukarno lideraba el Movimiento de los Países No Alineados-, la instauración de un modelo económico capitalista, el control del Estado indonesio y el dominio de la ruta económica y comercial de la región (Escalona, 2020b).

Las referencias al cine americano son cuantiosas, en varias ocasiones se menciona que la palabra "gánster" significa "hombre libre y privado" cuya iniciativa emprendedora trae el progreso -esto lo llega a decir en el film el vicepresidente del país en un discurso dirigido a la Juventud Pancasila, organización paramilitar, antes de gritar "libertad"-, y es reseñable que las purgas estuvieran apoyadas militar y económicamente por gobiernos de países capitalistas, en concreto, Estados Unidos, Reino Unido y Australia (Moreno, 2014), aunque la sentencia de 2016 del Tribunal Popular Internacional de la Haya no sea vinculante ("La masacre de 500.000...", 2016). De hecho, en varias escenas de la película, se apela a valores neoliberales

---

<sup>1</sup> Según el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional de la ONU (1998), las matanzas indonesias habrían de ser consideradas como "crímenes de lesa humanidad" porque no se centraron en un "grupo nacional, étnico, racial o religioso", sino en uno político. El debate jurídico en el Derecho Internacional ha sido largo, autores como Kiernan 2003, en Feierstein, 2007) articulan el concepto de manera amplia, incluyendo los aniquilamientos por motivos político-ideológicos, y será este el concepto a utilizar.

frente al comunismo. Esto ofrece pistas sobre la construcción interesada de la memoria, y es que, si bien la memoria de las víctimas otros genocidios sí que se ha explotado políticamente por conveniencia -como es el caso de la memoria del Holocausto nazi-, la memoria de los exterminados en la gran purga indonesia parece haber quedado sepultada por un manto de silencio del que los países occidentales, y en general la comunidad internacional, son cómplices.

Actores como Estados Unidos aplaudieron de forma amplia la masacre, considerándola "una grandiosa victoria sobre el comunismo", y la Revista Time llegó a considerarla "una de las mejores noticias para Occidente desde hace años en Asia". Ni que decir tiene que los criminales de guerra salieron impunes y mucho más ricos: la comunidad internacional hizo la vista gorda ante las numerosas violaciones de Derechos Humanos durante la purga y la posterior dictadura (Díaz-Boada, 2017).

### **Homogeneización del discurso memorístico**

La memoria colectiva es un elemento presente en todo el largometraje: por un lado, porque los propios participantes están constantemente creando sus versiones del pasado desde el presente con la intención de que lleguen al gran público a través de la cinta, activando el mecanismo común de la memoria y condicionando los recuerdos individuales de los miembros de la sociedad; por otro lado, el propio documental supone un espacio de memoria contrahegemónico, en el que la memoria de los vencidos sale a la luz a través del discurso de los propios vencedores: escuchar a los gánsteres hablar de asesinatos de una manera tan sádica y ligera no hace sino construir un discurso alternativo al que pretenden mostrar sobre el pasado, es decir, saca a la luz lo perverso de unos actos a los que el Gobierno indonesio y sus aliados se esfuerzan por atribuir un aura de necesidad y moral.

La memoria colectiva parte de la necesidad de las comunidades de utilizar el pasado, y supone un mecanismo que contribuye en la creación de una identidad grupal y en la legitimación un orden de cosas y un proceder concreto en un proceso social colectivo (Svampa, 2019). Además, suele ser un terreno de debate y conflicto político, si bien el documental no muestra eso en el caso de Indonesia: el dominio del poder sobre los discursos públicos hace muy difícil la circulación de construcciones del pasado alternativas que supongan un alejamiento de las versiones oficiales. Así, desde la Indonesia del siglo XXI las matanzas iniciadas en 1965 son absorbidas colectivamente como un paso necesario para librar al país de la amenaza comunista -una amenaza en parte ficticia-. Esta construcción concreta de la memoria,

férreamente controlada por un poder que no duda en usar la violencia para imponerla, repercute en el recuerdo de los propios individuos, que adaptan su discurso a este control, y transmite hábitos y costumbres propias de los vencedores. La evocación del pasado se realiza constantemente en clave bélica: el enemigo comunista, con el que hay que ser implacable, está deshumanizado hasta ser simplemente un símbolo del mal.

Hay una escena que muestra claramente la modificación de los recuerdos individuales producida en el proceso memorístico colectivo: durante el rodaje, un periodista les dice a los gánsteres que eran sigilosos, porque aún "con oídos de elefante", nunca oyó las torturas. La respuesta de uno de los paramilitares fue concisa: "Me sorprende, porque nunca lo ocultamos. Tu editor dirigía las torturas. ¿Cómo no ibas a saberlo?" (Oppenheimer & Cynn, 2012). En este punto es difícil discernir si se trata de una modificación del recuerdo individual por parte del discurso dominante sobre el pasado o si las palabras del reportero obedecen a una suerte de espiral del silencio<sup>2</sup>.

Al analizar las causas particulares de la utilización de la memoria en el caso de la nación indonesia es posible observar su función de exorcización del pasado en clave positiva, pues en el film se repite constantemente la necesidad antes comentada de exterminar a los comunistas como el enemigo público número uno. En este caso, la memoria de la represión se articula en términos benévolos: el discurso de los vencedores es hegemónico y no se da espacio a la memoria de los vencidos. La evocación de ese pasado glorioso en clave nostálgica se da a nivel general, además de que los gánsteres dicen anhelar los tiempos en los que "ellos eran la ley" -llegan a asegurar, que desde las matanzas y durante la dictadura de Suharto todo funcionaba mejor-. De este modo, aparece una memoria del conflicto política e ideológicamente interesada cuya función es apuntalar el statu quo presente, echando por tierra por el camino cualquier atisbo de memoria alternativa de los vencidos. Esa memoria es un presente del pasado, un estereotipo funcional para el presente.

Si bien la construcción del discurso memorístico hegemónico se impone con mano de hierro, en determinados momentos del documental se vislumbra cierto discurso alternativo en torno al pasado, y lo curioso es que viene desde los propios gánsteres.

---

<sup>2</sup> La espiral del silencio es una teoría comunicativa de Elizabeth Noelle-Neumann (1995) que supone que las opiniones minoritarias son silenciadas debido al miedo al aislamiento social, lo que provoca la adscripción de los individuos a las corrientes de pensamiento mayoritarias.

Hablando sobre la película y sus efectos en la opinión pública, uno de los asesinos llega a decir lo siguiente:

Si logramos hacer esta película, refutaré toda la propaganda de que los comunistas son crueles y mostraré que éramos crueles. Pensemos cada paso que damos aquí. No es miedo, los crímenes han prescrito, es imagen. La sociedad dirá: "Siempre lo sospechamos. Mintieron en que los comunistas eran crueles". No es problema nuestro, es de la historia, la historia dará la vuelta 180 grados (Oppenheimer & Cynn, 2012).

A esto, otro gánster le respondía que por qué tendrían que ocultar su historia, si era la verdad, a lo que el otro contestaba que, de no ocultarla, se sabría que todo lo que se había dicho desde el poder era falso, por lo que "no toda la verdad debería hacerse pública". Esto evidencia ese carácter intencional de la construcción de la memoria, fundamental para entender lo deliberado de la connotación del pasado desde el presente.

Otra aparición de una memoria alternativa a la oficial la protagoniza uno de los líderes paramilitares, asegurando que "la película es mentira" y que "es fácil poner como malos a los comunistas después de matarlos". Así, reconociendo que la película es una construcción interesada del pasado "diseñada para que los comunistas parezcan malos", muestra cómo, entre las rendijas de la versión oficial, se escapan versiones del pasado disidentes.

En otro momento, otro de los paramilitares le dice a Congo que él estaría furioso si fuera el hijo de un comunista y hubieran matado a su padre, y añade que "una disculpa oficial sería como una medicina que calmaría el dolor". Congo le responde que les maldicen en voz baja, porque si lo hicieran en voz alta serían arrestados. Estas escenas muestran la pugna entre diferentes versiones del pasado y, en general, el dinamismo de los procesos implicados en la memoria colectiva.

La comunidad de memoria en la que están insertos los indonesios, que es nacional, y por tanto imaginada<sup>3</sup>, no sólo se sostiene a través de las historias narradas por los vencedores, sino que en ella se promueven rituales y un sinfín de prácticas estéticas. Un claro ejemplo se aprecia en el vestuario que utilizan los miembros de la

---

<sup>3</sup> El concepto de comunidad imaginada fue acuñado por Benedict Anderson (1993) para referirse a los grupos de personas formados en torno a la propia identificación como miembros de esos grupos.

organización paramilitar Juventud Pancasila: visten con un traje con estampado militar naranja que deja clara la pertenencia a la banda dirigente. Otro ejemplo se encuentra en los grandes mítines de los diferentes políticos indonesios: si bien los entrevistados dejan claro que la gente que asiste ha sido sobornada para hacerlo, sólo la construcción de una imagen en la que la gente baila feliz en torno al dirigente al partido actúa como mecanismo estético. Es destacable la disonancia entre la forma y el fondo de este tipo de rituales, pues adquieren la forma de los mítines occidentales mientras que en el fondo toda la comunidad es consciente de que los ciudadanos participan cuasi obligados en pro de recibir prebendas en forma de dinero o comida.

La política de memoria del gobierno indonesio se construye desde el poder -es decir, desde arriba-, y es clara: aplastar todo discurso disidente, fomentar al gánster como "hombre libre y privado que hace que funcione el país" y azuzar el miedo al fantasma comunista. Es un proyecto claramente deliberado, si bien en la realización de la película algunos dirigentes hablan de "contar la verdad", opinando que no tienen por qué esconder la historia que verdaderamente ha sucedido: eran unos asesinos sádicos. Aun así, el Ministro de Juventud de Indonesia, otro de los líderes de la Juventud Pancasila, dice cuando llega al rodaje de la cinta propagandística que no deben parecer brutales, pues es peligroso para la imagen de su organización. A renglón seguido comenta que hay que exterminar a los comunistas, pero que no quiere que aparezca el sadismo en público, y menos con su imagen de por medio. De esto se desprende que la política de memoria ejecutada por el poder es clara: los comunistas son malos, así que no quedó otro remedio que "exterminarlos", pero en todo caso ese exterminio es ético.

Y en pro de mantener un férreo control sobre el discurso aparece la violencia ejecutada por el Estado y por su cuerpo de paramilitares, la cual se conjuga con ese profundo anticomunismo. Durante toda la cinta los gánsteres hacen referencias a las personas que asesinaron en tono jocoso, aludiendo al "exterminio" como algo positivo, lo que implica que su percepción grupal está concebida -y dirigida- de ese modo. De hecho, se pasean en un descapotable por las calles presumiendo de las matanzas de "comunistas" en lo que parece una exhibición. Ellos tienen el poder, ellos son el brazo armado del Gobierno, y el poder ha conseguido construir una memoria hegemónica en la que ellos son los justos vencedores del golpe militar tras el que asesinaron a toda la disidencia.

The Act of Killing muestra nítidamente como esa articulación discursiva del pasado está muy presente desde la infancia de los individuos. Comenta Herman Koto que el gobierno, al terminar la represión contra los comunistas y demás disidentes, rodó una película -cercana al género "gore"- para que los niños odiaran a los comunistas desde la Primaria. La tenían que ver, como mínimo, una vez al año, y en las salas se dividía a los muchachos en dos grupos para situar a los más jóvenes delante. Si bien los gánsteres reconocen que algunos niños salen traumatizados tras el visionado, Congo se muestra "orgullosa" de haber llevado la violencia más allá en el mundo real.

Esta exaltación de la memoria de los vencedores implica necesariamente el olvido de la memoria de los vencidos: la construcción interesada de un discurso sobre el pasado conlleva por fuerza el destierro de otros discursos en los que se resaltarían otros sucesos -reales o ficticios, pues memoria no es historia, no siempre es fiel a la realidad de los hechos-. Y, en este caso, ese olvido de las versiones alternativas del pasado está dirigido desde el poder. No se puede olvidar que, para la supervivencia de esa memoria colectiva distinta de la promovida por el Estado, habrían de existir comunidades de memoria con una "narrativa constituida" propia, con sus propias tradiciones y prácticas rituales éticas y estéticas (Erice, 2006), y en la Indonesia posterior a 1965 las construcciones alternativas del pasado fueron duramente perseguidas.

### **Lugares de memoria**

Los primeros lugares de memoria que se observan en el film son los espacios físicos donde se desarrollaron las matanzas y donde los protagonistas del documental recuerdan los asesinatos que cometieron en los años sesenta. En una de las primeras escenas del film, Anwar Congo comenta cómo, en la terraza de uno de estos lugares, dejaron de matar a golpes a los disidentes para empezar a ahorcarlos con un alambre atado a un poste, evitando así la "sangre y el mal olor" -posteriormente una presentadora de televisión pública aplaudirá en una entrevista a los gánsteres la "invención" de ese método-. Durante toda la cinta los asesinos irán señalando algunas "oficinas" donde perpetraban los asesinatos, las cuales recuerdan con un halo de añoranza. Cabe destacar que la última escena de la película muestra a Congo en uno de estos lugares vomitando y en un silencio en el que se puede intuir cierto arrepentimiento por sus crímenes.

El hecho de que el documental muestre la escenificación de los crímenes por parte de los propios asesinos conduce al siguiente lugar de memoria, que son los propios

gánsteres protagonistas: Pierre Nora (1984) los llamaría "hombres-memoria" en su definición de los "lugares de memoria". Si bien sus figuras ya formaban parte de la memoria colectiva de sus comunidades locales, el hecho de que se muestren en un documental con estas dimensiones los construye como piezas clave en la memoria de las matanzas que el film saca a la luz e internacionaliza. Así, en la actualidad incluso se encuentran como protagonistas de noticias en medios occidentales, como en la que anuncia la muerte de Congo en el diario español La Vanguardia ("Fallece el asesino confeso...", 2019).

Otro de los lugares de memoria que se muestran en el film es la Juventud Pancasila, organización paramilitar que llevó a cabo buena parte de los crímenes en los sesenta y que sigue siendo uno de los pilares del régimen indonesio en el s. XXI. Este grupo de gánsteres, además de sus ya comentados ropajes naranjas característicos, lleva aparejados otros lugares de memoria, como las canciones de la época que aún hoy se siguen cantando -en concreto los pancasilos hablan de la canción "nacido libre", que además exalta el concepto del gánster como "hombre libre y privado"-, y las celebraciones en las que sus líderes se dan baños de masas y "honran" el pasado violento de la organización.

En la figura del dictador Suharto es posible encontrar otro lugar de memoria, también un "hombre-memoria" (Nora, 1984). Si bien en el film no se explora su figura en profundidad, está claro que la dictadura militar que lideró desde 1967 hasta su renuncia en 1998 ha dejado numerosos restos simbólicos en la sociedad indonesia. De hecho, fue él el que promovió las matanzas a partir de 1965 y, tras ellas, creó el entramado institucional y social del que todavía perduran muchos de los modos, la violencia, el miedo y la impunidad de los asesinos.

Entre los lugares de memoria se cuentan también las películas norteamericanas, pues son los genocidas los que permitieron que se siguieran proyectando después de que los comunistas amenazaran con vetarlas. Cabe destacar que, antes del inicio de las matanzas, muchos de los gánsteres revendían entradas de cine a la puerta de las salas. De hecho, llegan a confesar que les da igual quedar como unos asesinos en la película que están rodando si con ello llegan a parecerse las estrellas de Hollywood. En un interrogatorio simulado para la película, uno de los gánsteres que hace de sí mismo llega a gritarle a un actor que hace de comunista: "¿Los comunistas queréis prohibir las películas americanas en Indonesia? ¡Habla!". La conexión de las matanzas con la ideología capitalista occidental se hace especialmente notoria cuando se

muestran referencias al cine estadounidense, aunque se puede notar también en las continuas imágenes de centros comerciales y vallas publicitarias en un contexto de pobreza extrema.

En este punto es necesario señalar el tratamiento que los medios de comunicación hacen del tema: en el documental se muestra como en la Televisión Nacional de Indonesia se recibe a los gánsteres cineastas como verdaderos héroes para seguidamente entrevistarlos. Uno de los jefes de la Juventud Pancasila presume en directo de haber asesinado a "2,5 millones de comunistas" y de ser el que dio la primera orden para crear la organización paramilitar. Vuelve a salir el concepto de gánster como "hombre libre" y la presentadora, felicita entre sonrisas a los asesinos por crear el "sistema más eficiente para exterminar comunistas, menos sádico y que también los aniquilaba". Aquí aparece la idea de que el exterminio de los comunistas fue correcto y su total asimilación por parte de la opinión pública: las políticas de memoria de la dictadura militar posterior al genocidio habían cumplido su función de una manera más que satisfactoria.

En lo relativo a los vectores de memoria de los que habla Rousso (2012), es preciso señalar que los vectores oficiales, es decir, fruto de las políticas memorísticas promovidas por el gobierno, se entremezclan con los asociativos, culturales y eruditos, pues, como hemos señalado anteriormente, es desde el poder político desde el que se articula toda la reconstrucción interesada del pasado. Como ejemplo, podemos poner los vectores asociativos como la Juventud Pancasila, que interseccionan en muchos puntos con la política memorística del régimen - conmemoraciones, celebraciones...-, que supondría un vector oficial. Estos vectores convergen en la construcción de la versión oficial del pasado.

La memoria, en este contexto, aporta sentido al pasado de la sociedad indonesia -en cierto modo lo justifica- a la vez que establece un sentido de relevancia para el presente. Actúa como un mecanismo ideológico que es más funcional para el régimen que la propia historia, es la socialización común e interesada del pasado. Como hemos visto, tanto el discurso institucional como el mediático ejercen una tergiversación intencionada del relato sobre el tiempo pretérito que sirve a los intereses presentes. La ausencia destacable es la del conflicto en torno a esa memoria: todo está atado y bien atado. Desde el poder se intenta influir en los recuerdos colectivos para homogeneizar la memoria (Acuña, 2014), y en este caso la capacidad

homogeneizadora del Estado indonesio resuelve a favor de los verdugos cualquier pugna en torno a la construcción del pasado.

Y es que, adquiriendo el pasado el sentido construido a través de la memoria colectiva, lo que les queda a los habitantes es una losa de relativismo moral bajo la que la línea entre el bien y el mal está absolutamente desdibujada. Cuando se entrevista a un taxista que en los sesenta participó en las matanzas, comenta que "la definición de crímenes de guerra la hacen los ganadores", y que "reabrir lo de 1965 sería una provocación para luchar". Culmina su discurso diciendo que si le llevaran a la Corte Internacional de la Haya iría encantado, porque no se siente culpable, y apunta entre risas que además se haría famoso. Esto tiene una gran relación con la asunción de la violencia como algo positivo por parte de la comunidad, y cuya oposición está silenciada.

### **El documental como lugar de memoria**

La obra está satisfaciendo una deuda de memoria, ya que en la sociedad indonesia cualquier memoria alternativa está vetada. La versión de los genocidas indonesios, en la que no dudan en presumir de sus crímenes, no hace sino divulgar y poner en el centro la memoria de los asesinados. Esto es importante dado que desde el Estado se ejerce un control férreo sobre la publicidad de las distintas construcciones del pasado. Así, la memoria de las víctimas, silenciada, se vuelve a insertar en el relato memorístico en lo que podría considerarse un emprendimiento en materia de memoria: participa en un proceso de construcción del pasado en que se introduce a las víctimas de las matanzas. A esto hay que añadir que, si bien en la concepción de los conceptos "deuda de memoria" o "deber de memoria" se relacionan con una cultura de las víctimas como meras víctimas a partir de la experiencia del Holocausto (Erice, 2008), en el caso del genocidio indonesio las víctimas eran sujetos políticos. Aun así, los conceptos siguen siendo operativos, pues entendemos el film como una respuesta a un "imperativo social de memoria" (Wieviorka, 2020, en Erice, 2008).

Aún siendo asesinados por motivos políticos, hay que destacar que en el documental se plantea a los comunistas como meras víctimas: en *The Act of Killing* no son considerados como un sujeto político. Los mataron por ser comunistas, de izquierdas o chinos, no porque a los genocidas se les ocurriera de repente la idea de cometer un asesinato masivo y la llevaran a cabo sin motivaciones ideológicas. Y es lo que el film obvia: si bien el conflicto de clase se deja entrever, no se muestra de una manera

clara. Además, se omiten conflictos subyacentes como el étnico o el religioso, que estuvieron presentes y que en la película brillan por su ausencia.

Así, encontramos que es una película verdadera en el espíritu de los hechos, pero la ausencia de las víctimas en la construcción del argumento la convierte en una obra incompleta, falseada, en parte ficcionada. El brutal aplastamiento de cualquier disidencia por parte del régimen empequeñece las posibilidades de encuadrar el film como lugar de memoria en la tesis de Walter Benjamin que propone utilizar el discurso sobre el pasado para recuperar los hilos rotos de la tradición emancipatoria (Santos, 2012).

Además, vemos como, a falta del discurso de las víctimas, no podemos situarnos a su lado para alcanzar una mayor comprensión y visión crítica del pasado como propone Barrington Moore. Aunque la visión de los represaliados sería de mucha utilidad para acercarnos al proceso de construcción memorística, sería difícil que contaran con más crudeza el genocidio que los propios asesinos. Como hemos señalado, la falta de arrepentimiento es total. El gánster que señalaba que los comunistas no podían emitir un discurso alternativo porque los habían matado a todos aportaba otra de las claves en esta ausencia de las víctimas en el relato.

Las imágenes, como no podía ser de otra manera, ofrecen una versión estetizada de la realidad, y con ella de la propia historia, que contribuyen a la creación de memoria: quedará para la memoria colectiva la imagen de los miembros de la Juventud Pancasila vestidos con sus trajes naranjas, y a la vez se reconstruirá el vacío que habrían de ocupar las imágenes de las víctimas. Esto se podría responder desde la teoría del framing o enmarcado: todo plano deja fuera una parte de la realidad, la mera selección omite matices e incluso partes esenciales de cualquier discurso. Así, la visión esquemática del documental simplifica la argumentación y los procesos que desembocaron en las matanzas de disidentes, en la posterior dictadora militar y, finalmente, en el contexto en el que se rueda el propio film.

Desde el Gobierno indonesio y las organizaciones anticomunistas, como la Juventud Pancasila, se ha prohibido el visionado de la cinta, pero esta problemática se ha salvado con su distribución a través de redes clandestinas e internet: millones de indonesios han conseguido verla. El film se ha recibido en el país con reacciones que van desde la ira por la "celebración del asesinato" hasta la esperanza de que sea una manera de sacar a la luz y de alguna manera purgar el pasado del país. Algunas voces señalan que la atención internacional -en esto la nominación al Óscar de la cinta tiene

mucho que ver- podría hacer que el Gobierno se viera obligado a prestar atención a las violaciones de Derechos Humanos pasadas y presentes (Bjerregaard, 2014).

Autores como Díaz-Boada (2017) también denuncian que, como hemos comentado en apartados anteriores, el documental se centra en el discurso de los victimarios y a su vez invisibiliza a las víctimas. El autor habla de que, cuando vemos que a los ejecutores del genocidio se les pide que representen sus torturas y matanzas, “nos damos cuenta de que el rol protagónico va a ser el de los victimarios y no el de las víctimas, (que desaparecen, aunque se homenajeen) que resultan invisibles ante el lente de la cámara”. Ante esto es alegable que Oppenheimer, después de hacer *The Act of Killing*, rodó un segundo documental, titulado *The Look of Silence*, en el que se mostraba a los supervivientes de las matanzas y a sus allegados (“La masacre de 500.000...”, 2016).

Por otro lado, se ha criticado al documental por normalizar el genocidio, y es que, para autores como Moreno (2015) -que también se suma a la crítica de la no aparición de los supervivientes-, la intimidación puede silenciar a los familiares de las víctimas y producir la apariencia de cotidianidad en la violencia y la matanza en masa, pero que en todo caso sólo será eso, apariencia. El propio Oppenheimer señala que lo que se muestra en el film es una “dramatización de las fantasías, guiones e historias actuales que los perpetradores se cuentan a sí mismos de tal forma que ellos puedan vivir consigo mismos” (Aufderheide, 2015, en Díaz Boada, 2017). En todo caso, la articulación interesada de un discurso concreto sobre el pasado tiene un claro uso presente, más aún cuando esa dramatización está relacionada directamente con la legitimación del poder y sus usos.

### **Conclusiones**

*The Act of Killing* es una obra pertinente para estudiar el proceso de construcción de la memoria por el hecho de explorar la propia articulación discursiva sobre el pasado que utiliza y promueve el poder indonesio medio siglo después de las matanzas, pero también supone un lugar de memoria en sí misma. Su estudio como un resorte para la recuperación de la memoria de las víctimas del genocidio es interesante, pero se echa vastamente en falta el trato de los asesinados como sujetos políticos, que fueron exterminados precisamente por serlo. Aun así, parece que, dentro del país, el film alentó la esperanza del reconocimiento de los crímenes tanto en el interior como en el exterior, y abrió la puerta a la investigación de los hechos. Es destacable que el

reconocimiento internacional del genocidio por la Corte Penal Internacional no llegara hasta cuatro años después de la publicación del documental

Es menester subrayar la claridad con la que la construcción del discurso sobre el pasado se hace de arriba hacia abajo. Es el régimen el que impone esa versión del tiempo pretérito y el que se aprovecha de los efectos de su puesta en común. En este caso, y aun con el dictador Suharto muerto, las reminiscencias de esa construcción están presentes en la comunidad de memoria indonesia y siguen siendo operativas para articular los discursos y procedimientos presentes.

Hemos subrayado en numerosas ocasiones la brutal violencia e impunidad con la que han actuado los gánsteres y paramilitares dirigidos por el gobierno. Desde el poder se ha creado un clima de terror en el que el discurso oficial sobre el pasado se impone con mano de hierro, pero también hemos visto cómo los propios asesinos pronuncian en ocasiones palabras que contradicen esa versión. Así, el dinamismo de las distintas memorias colectivas se deja entrever, si bien se echan en falta enfoques disidentes, los cuales seguramente serían harto difíciles de encontrar. En todo caso, el relato de los hechos emitido por los propios victimarios hace de la obra una exposición eficaz del discurso memorístico colectivo en torno al genocidio y destapa una crueldad que quizá no hubiera sido narrada de una manera tan explícita si los asesinos no estuvieran legitimados por la estructura estatal.

Es curioso cómo la construcción de la memoria de otras matanzas masivas ha servido a Occidente para legitimar más violaciones de Derechos Humanos -la utilización de la memoria del Holocausto en este sentido es clara-, mientras que la memoria del Genocidio Indonesio se ha mantenido silenciada y no juzgada a nivel internacional durante 50 años de manera interesada. Como hemos señalado, los gobiernos de Estados Unidos, Inglaterra y Australia han sido condenados en diferentes grados como colaboradores del exterminio. ¿Dónde queda el papel de Occidente como adalid de la libertad y la democracia? ¿Podría interferir la toma de conciencia ciudadana de esta situación en la propia memoria colectiva occidental?

### **Referencias bibliográficas**

Acuña, O. Y. (2014). Presentación. *Historia y Memoria*, 9, 11-17.  
<https://doi.org/10.19053/20275137.2945>

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

- Baer Mieses, A. (1999). Imagen, memoria e industria cultural: el holocausto y las propuestas de su representación. *Arte, Individuo y Sociedad*, 11, 113-121. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=898312>
- Baer Mieses, A. (2005). *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del Holocausto*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Bjerregaard, M. (5 de marzo de 2014). What Indonesians really think about The Act of Killing. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2014/mar/05/actt-of-killing-screening-in-indonesia>
- Burgos Mazas, J. M. (2015). *Memoria, Cine y Biopolítica: Fragmentos para una Genealogía de la Memoria* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia). <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/47828>
- Cuevas Álvarez, E. (2014). La memoria del cine o el cine que recuerda. Universidad Autónoma de Barcelona. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/36969>
- Díaz-Boada, S. A. (2017). Genocidio, paramilitares y víctimas en Indonesia. Una revisión del documental The Act of Killing (2012). *Jangwa Pana*, 16(1), 76-89. <https://doi.org/10.21676/16574923.1958>
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Ediciones Paidós.
- Erice, F. (2006). Combate por el pasado y apologías de la memoria, a propósito de la represión franquista. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 6. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1710445>
- Erice, F. (2008). Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico. *Entelequia. Revista Interdisciplinar: Monográfico*, 7, 77-96. <https://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/20388>
- Escalona, F. A. (2020a). Consideraciones en Materia de Derecho Internacional Humanitario en El Genocidio en Indonesia entre 1965-1966. *Metrópolis. Revista de Estudios Globales Universitarios*, 01(2), 60-77. <https://www.metropolis.metrouni.us/index.php/metropolis/article/view/27>
- Escalona, F. A. (2020b). Aproximación teórica sobre las dimensiones paradigmáticas del Genocidio de Indonesia 1965-1966. *Metrópolis. Revista de Estudios Globales*

- Universitarios*, 01(2), 78-96.  
<https://www.metropolis.metrouni.us/index.php/metropolis/article/view/28>
- Feierstein, D. (2007). *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Fondo de Cultura Económica.  
<https://doi.org/10.35305/rp.v1i1.180>
- Lausnich, A. L. y Morettin, E. (2020). El cine y la memoria: formas de producción y dimensiones históricas. *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, 20, 3-13. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v20i1.7587>
- Mateo Leivas, L (2018) *Imágenes clandestinas y saber histórico: Una genealogía del cine clandestino del tardofranquismo y la transición* (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid).
- Mendieta Rodríguez, E. (2020). Imágenes del Holocausto. Análisis de la zona gris y su representación en el cine contemporáneo. *Fonseca, Journal of Communication*, 21, 183-199. <https://doi.org/10.14201/fjc202021183199>
- Montealegre Iturria, J. (2013). Construcción social de la memoria: presencia de imaginario del Holocausto en testimonios latinoamericanos. *ALPHA*, 36, 119-134.  
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012013000100009>
- Moreno, B. R. (2014). Matar y comer del muerto. *Desde el Jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, (15), 207-225. <https://doi.org/10.15446/dfj.n15.50524>
- Noelle-Neumann, E. (2010). *La espiral del silencio. Opinión pública: nuestra piel social*. Ediciones Paidós.
- Nora, P. (1984). Entre memoria e historia. La problemática de los lugares, en Nora, Pierre (dir.): *Les Lieux de Mémoire; 1: La République*, París, Gallimard, 17-49.
- ONU. (1998). *Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional*  
[https://www.un.org/spanish/rome\\_statute\(s\).pdf](https://www.un.org/spanish/rome_statute(s).pdf)
- Oppenheimer, J. & Cynn, C. (2012). The act of killing [Película]. Final Cut for Real.  
<https://www.filmin.es/pelicula/the-act-of-killing-directors-cut>
- Peña Ospina, P. (2012). Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado, *Polis*, 8(1), 115-142.  
<http://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/96>

- Rouso, H. (2012). Para una historia de la memoria colectiva: El post-Vichy. *Aletheia*, 3(5), 1-14. <http://aletheiaold.fahce.unlp.edu.ar/números/numero-5/pdfs/Rouso-ok.pdf>
- Rueda Laffond, J. C. (2015). Monumentalización del pasado, historiografía y memoria mediática: El Holocausto y la Transición española. *Historia Actual Online*, 38(3), 71-85. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5229701.pdf>
- Santos, M. (2012). Pedagogía y memoria. Educar a partir del recuerdo de los vencidos. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 68(255), 107-120. <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/1080>
- Stella, M. E. (2019). Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, 20(77), 85-94. <https://doi.org/10.18682/cdc.v77i77.1064>
- Svampa, L. (2019). La historia entre la memoria y el olvido. Un recorrido teórico. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, 20, 117-139. <https://doi.org/10.14198/PASADO2020.20.05>
- Torres San Martín, P. (2006). La memoria del cine como extensión de la memoria cultural. *Culturales*, II(4), 50-79. <https://www.redalyc.org/pdf/694/69420403.pdf>