

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE ARTES VISUALES

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO



“LA VOZ *FANTASMA*, ANWAR CONGO EN EL DOCUMENTAL THE ACT OF
KILLING”

POR

ANGEL DE LOS SANTOS FLORES

ASESOR

M. A. BENJAMÍN SIERRA VILLARRUEL

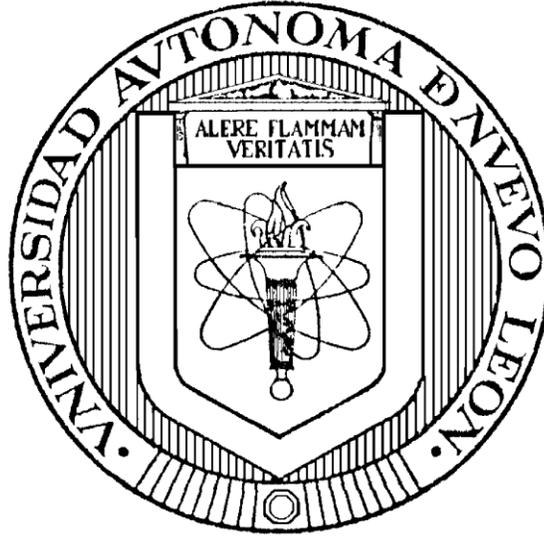
COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA EN EDUCACIÓN
EN LAS ARTES

MONTERREY, NUEVO LEÓN, 2018

Universidad Autónoma de Nuevo León

Facultad de Artes Visuales

Centro de Investigación y Posgrado



“La voz *fantasma*, Anwar Congo en el documental *The Act of Killing*”

Por

Angel De los Santos Flores

Asesor

M. A. Benjamín Sierra Villarruel

Como requisito para obtener el grado de Maestría en Educación en las Artes

Monterrey, Nuevo León, 2018

FACULTAD DE ARTES VISUALES

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE MAESTRÍA
“LA VOZ *FANTASMA*, ANWAR CONGO EN EL DOCUMENTAL THE ACT OF
KILLING”

Comité de Evaluación de Tesis:

M. A. Benjamín Sierra Villarruel

Asesor De tesis

Secretario

Vocal

Monterrey, Nuevo León, 2018

“ALERE FLAMMAM VERITATIS”

Dra. Marcela Quiroga Garza

Subdirectora de Posgrado

DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD Y DERECHOS DE AUTOR

Yo Angel De los Santos Flores, declaro que este documento se ha realizado por mí persona, y que su contenido es construido con mi labor investigadora; el material ha sido elaborado y presentado para el propósito de obtener el grado de Maestría; aquellas ideas de autores que se muestran en la tesis son debidamente referenciadas. A su vez, se otorga el derecho de acceso público a este documento; así, como el derecho de reproducción sin fines de lucro, acatando mis derechos de autor.

NOMBRE: _____

FIRMA: _____

FECHA: _____

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis compañeras y maestras por la experiencia de dialogar juntos,
especialmente a Ramón.

A mis padres.

A Erika.

RESUMEN

Esta tesis reelabora el concepto de *fantasma* en la voz humana, la trayectoria elaborada parte de métodos de análisis cultural¹ y de medios audiovisuales², con campos de saberes como la filosofía, el psicoanálisis y la historia en estudios que abordan la voz, la memoria y la muerte; tomando el uso cultural y nominativo de la experiencia de la idea del *fantasma* en la voz de Anwar Congo participante del documental *The Act of Killing*³.

Se plantean abordar las ideas de Agamben en sus estudios de la relación entre la palabra *fantasma* en la cultura Occidental; por otro lado, se plantea el análisis con el esquema del concepto de *fantasma* desde la lectura que hace George Didi-Huberman al psicoanálisis de Pierre Fedida, en el que se abordan ideas sobre el concepto de *obra de sepultura*⁴, que es una reelaboración del concepto de *duelo*, o trabajo de duelo en la terapia, que hace para abordar la dimensión de la Imagen y su material, abordando casos clínicos, objetos artísticos y poéticos como elaboración de la ausencia.

El corpus se dirigió a reflexiones que fueron construyendo franjas reflexivas sobre el *fantasma* desde Anwar Congo; sus espíritus errantes orbitan con las ideas filosóficas de Agamben y la dimensión de la Imagen que abre Didi-Huberman en sus estudios.

Palabras clave:

Pneuma, voz, ausencia, fantasma

¹ Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. CENDEAC. Murcia, España. 2002.

² Paniagua Ramírez, Karla. *El Documental como Crisol*. Publicaciones de la Casa Chata. México. 2007., Vizcarra, Fernando. *Pensar el Cine: Elementos para el análisis textual cinematográfico en La mirada cómplice: ensayos sobre cine y sociedad*. CONACULTA. Tijuana. 2013.

³ Oppenheimer, Joshua. *The Act of Killing*. Final Cut for Real DK. Noruega, Dinamarca, Reino Unido. 2012.

⁴ Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017. Págs.71-84.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

ACTA DE APROBACIÓN DE TESIS DE MAESTRÍA	III
DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD Y DERECHOS DE AUTOR	IV
AGRADECIMIENTOS	V
RESUMEN.....	VI
ÍNDICE DE CONTENIDOS	VII
ÍNDICE DE TABLAS	IX
CAPÍTULO 1.....	1
1.1 INTRODUCCIÓN.....	1
1.2 TEMA DE INVESTIGACIÓN	4
1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	4
1.4 CONTEXTUALIZACIÓN	1
1.5.1 <i>The Act of Killing</i> en el festival Human Rights Cinema	5
1.5.2 Slavoj Žižek y el espacio público en <i>The Act of Killing</i>	6
1.5.3 Soe Tjen Marching sobre la Banalidad del Mal en <i>The Act of Killing</i>	7
1.5.4 Ana Paula Pérez Córdova, el reenactment en <i>The Act of Killing</i>	8
1.6 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	9
1.6.1 Pregunta General	9
1.6.2 Preguntas específicas	9
1.7.1 Delimitación de Contenido	10
1.7.2 Delimitación Espacial	10
1.7.3 Delimitación Temporal	10
1.7.4 Delimitación de la voz	10
1.9 OBJETIVOS.....	12
1.9.1 Objetivo General.....	12
1.9.2 Objetivos Específicos	12
CAPÍTULO 2: MARCO CONCEPTUAL.....	13
2.1 EL GÉNERO DOCUMENTAL	13
2.2 LA DRAMATIZACIÓN EN <i>THE ACT OF KILLING</i>	17
2.3 EL <i>NEUMA</i> Y EL <i>FANTASMA</i>	22
2.4 HIPÓTESIS	29
CAPÍTULO 3: MÉTODO DE INVESTIGACIÓN	30
3.1 MODELO DE ANÁLISIS.....	30
3.2 UNIDADES DE ANÁLISIS	32
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS	44
4.1 LA MIRADA Y SUS <i>FANTASMAS</i>	44
4.2 UNA SEPULTURA PARA <i>FANTASMAS</i>.....	52
4.2.1 Las pesadillas de Anwar Congo.....	58
4.3 EL <i>FANTASMA</i> EN LA VOZ.....	62
4.4 CONCLUSIONES.....	68
CAPÍTULO 5: REFERENCIAS.....	73
5.1 BIBLIOGRAFÍA.....	73

5.1.1 Libros.....	73
5.1.2 Artículos.....	74
5.1.3 Videografía.....	76
5.2 FICHA TÉCNICA.....	77
5.3 ANEXOS.....	78
5.3.1 Edición de los fragmentos audiovisuales de los diálogos de Anwar Congo.	78
5.3.2 Edición de los fragmentos audiovisuales de los <i>gestos sonoros</i> de Anwar Congo.	78
5.4 DATOS DEL TESISISTA	79

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla.1 Capítulos.....	33
Tabla.2 Diálogos seleccionados de Anwar Congo.....	35
Cuadro.1 Localización de gestos sonoros.....	37
Tabla.3 Descripción gestos sonoros.....	38
Cuadro.2 Localización relacional del fantasma en la voz.....	42
Cuadro.3 Categorías de análisis del concepto de fantasma en la voz.....	43

*“Tal vez no estés aquí dominando mis ojos,
dirigiendo mi sangre, trabajando en mis células,
galvanizando el pulso de tinieblas.*

Tal vez no sea mi pecho la cripta que te guarda.

*Pero yo no sería si no fuera
este castillo en ruinas que ronda tus fantasmas.”*

Rosario Castellanos. *Elegias al amado fantasma.*

CAPÍTULO 1

1.1 INTRODUCCIÓN

El documental *The Act of Killing*⁵, muestra la complejidad que se vive en Indonesia a raíz del genocidio sucedido entre 1965 y 1966, los números más recientes señalan entre 1 a 3 millones de víctimas, el documental parte de anécdotas de los ejecutores, así, como su actuación en escenificaciones que recuerdan al western, las películas de gánsteres o de terror.

Los ejecutores participantes de la película, la mayoría de mediana a tercera edad, aceptaron rodar una película que mostraría su versión de los hechos, el director Joshua Oppenheimer, documentó el proceso, haciendo entrevistas entre grabaciones, por ejemplo, mientras se discute la actuación, el guion o el sentido del filme; o también, mientras se realiza la colocación de maquillaje o construyen los sets; a su vez, se interna en su vida cotidiana y lo guían a los lugares en los que fueron cometido los hechos.

El director grabó un detrás de escenas de la ilusión de una película, en la que los participantes, no tenían conocimiento que se convertiría en un documental; el participante principal, Anwar Congo, relata los métodos que utilizaba al asesinar, secuestrar y extorsionar; lo que cuenta y actúa son partes de su vida como ejecutor, en escenificaciones que exploran sus ideas del cine y el mundo; encarna a muchos como él: asesinos, gánsteres, paramilitares, militares y políticos; orgullosos y cínicos.

Al estudiar este documental, verlo constantemente, leer entrevistas realizadas al director, revisar la página oficial en línea (en la que abunda información), leer artículos de filósofos, documentalistas, críticos de cine, tesis de maestría; se observó que los estudios sobre el documental tenían variantes y abordajes distintos.⁶

⁵ Oppenheimer, Joshua. *The Act of Killing*. Final Cut for Real. DK. Noruega, Dinamarca, Reino Unido. 2012.

⁶ Se abordan a detalle en el segmento: Antecedentes de estudios sobre el documental *The Act of Killing*.

Por una parte, se vinculaba a lecturas sobre conceptos filosóficos, como la banalidad del mal de Hanna Arendt, la sociedad contemporánea y sus trampas (la privatización de lo público), los estilos técnicos y metodológicos del documental; las referencias a distintos géneros cinematográficos y de representación histórica, así, como su recepción pública.

La investigación llevo a descartar objetos de estudio, incluso algunos estudios que ya habían abordado los intereses iniciales; hubo virajes que modificaron los objetivos. En este proceso, se fue poniendo atención a la voz de Anwar Congo, sus sonidos, palabras, tonos y acentuaciones, me parecía que estos narraban una historia propia, por momentos alegre o hacia lo melancólico, durante su hablar se visibilizan las marcas de su vida se emociona alegre, tose o convulsiona en su trayectoria dramática al pasado como ejecutor.

En este punto de la investigación se transcribieron sus diálogos, ubicando palabras y sonidos recurrentes, observando patrones que formaban una figura invisible que se fue nominando como *fantasma*, al ubicar la voz atravesada por la idea de que esta encarna “el signo del muerto”⁷.

Se vio como finalidad de la tesis, desarrollar el concepto de *fantasma* a través de los fragmentos de diálogos y *gestos sonoros*⁸ de la voz de Anwar Congo, que se registra en el documental *The Act of Killing*; ya que se observó que, tanto en sus afirmación de que hay fantasmas cuando está en ciertos lugares donde había cometido las ejecuciones, su presencia invasora durante sus pesadillas, así; como en una onomatopeya propia que hace durante la filmación; como cuando imita la voz de alguien que lo están estrangulando y que son similares a cuando no puede hablar por la emoción (cosa que es recurrente en el documental), su voz es un rastro de una ausencia.

⁷ Mientras le trataba de explicar al asesor Benjamin la voz cambiante de Congo por su relación con la muerte, así, como las ideas del muerto en la voz de Didi Huberman me dijo como si de una revelación se tratase: “el signo del muerto”, cosa que concurrí, se había hallado un objetivo en la ruta de investigación.

⁸ *Gestos sonoros*, se fijó como unidad de análisis en la tesis, está constituida por efectos de la voz de Congo, rasgos onomatopéyicos sin palabras, que ayudaron a ubicar elementos para una trayectoria conceptual del *fantasma*, se argumenta como un homenaje-evocación de las víctimas del genocidio

La voz como encarnación de la ausencia, se plantea desde la idea del trabajo de *duelo*⁹; que en la lectura de Didi- Huberman al psicoanalista Pierre Fedida, replantea el trabajo de *duelo* desde una reconceptualización que lo lleva hablar del proceso de pérdida como una *obra de sepultura*; una manera de tratar la ausencia; en este caso, la ausencia cobra una corporalidad en la voz de Anwar Congo, que se argumenta que evidencia un tipo de *obra de sepultura* que como dice Didi-Huberman, una *obra* donde habitan “las imágenes sensoriales de los muertos”¹⁰.

La relación entre las palabras y sus onomatopeyas en Anwar Congo, en paralelo a lecturas de George Didi- Huberman¹¹, así como de Giorgio Agamben sobre el concepto de *fantasma* en la cultura Occidental¹² y la muerte en el lenguaje, conllevaron a plantear este modelo de análisis que se explica en la tesis como una reconceptualización.

La reconceptualización del concepto *fantasma* viaja de campos de conocimiento como el psicoanálisis, el arte, la filosofía, la historia, que toman la voz como objeto de estudio; en los que destacan los desplazamientos sonoros, cortes, silencios, faltas de aires y las palabras, que se tornan relevantes para la trayectoria conceptual que se ofrece; La voz de Anwar Congo y las ideas de estos autores se constituyeron como trayectorias conceptuales que encarnan un tipo de representación de las víctimas del genocidio

⁹ Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017. Ibid. Págs. 64-66.

¹⁰ Ibid. Pág. 77.

¹¹ Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017., Didi-Huberman, George., *El Gesto Fantasma*. Revista Acto: Pensamiento Artístico Contemporáneo. No.4. España. 2008.

¹² Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos. España. 2006., Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte, un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Pre-Textos. España. 2008. y Giorgio Agamben. ¿qué es un dispositivo. Sociológica. No. 73. 2011.

1.2 TEMA DE INVESTIGACIÓN

La voz *fantasma* en el sonido de la voz de Anwar Congo del documental *The Act of Killing*

1.3 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

"Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo"

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*.

Los conceptos son ideas, delimitan o marcan desplazamientos de sentido, ayudan a pensar los fenómenos que nos rodean, el concepto de libertad, el concepto de amor marca su valor útil en el pensar.

La utilidad de los conceptos, tienen una profundidad que avisa un abismo difícil de sondear, la nominación de los conceptos tiene una relación entre la cosa y la palabra, que no es solo una designación o una relación inerte, si no una posibilidad de reelaboración dialógica¹³, el concepto se reelabora en la interacción entre saberes de diversa índole, entre campos de conocimientos distintos o epistemes compatibles o incompatibles¹⁴.

El concepto de *fantasma* en la voz es una manera de pensar la voz en interacción entre los campos de conocimientos como la filosofía, la historia, el psicoanálisis y el arte; dicha deriva interactiva, explora posibilidades reflexivas, dispuestas a iluminar una trayectoria epistémica que devela la particularidad de la voz y la muerte en Congo.

Esto como una manera de explorar la voz desde su rol en el genocidio, su relato ofrece una manera de ver el pasado en el presente, ya sea durante su actuación, sus anécdotas, sus pesadillas, su cultura, el estado social y político de Indonesia, así como la relación de un documental que ha buscado, con algunas victorias, el reconocimiento de un genocidio que se

¹³ Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. CENDEAC. Murcia, España. 2002.

¹⁴ De Sousa Santos, Boaventura. *Descolonizar el saber*. Trilce. Montevideo, Uruguay. 2010.

ha mantenido negado.¹⁵ Se problematiza la voz de este personaje desde la filosofía y el psicoanálisis, como una manera de pensar a las víctimas del genocidio.

A su vez se exploran las ideas de la voz y su relación con el aire, las palabras y el espíritu como campo de objetos que orbitan las teorías alrededor de la ausencia, la palabra inspirada, o la palabra afectada.

Se espera que se avizore en la voz de Anwar Congo un basamento; que sirva de instrumento para operativizar el concepto de *fantasma*, se ofrece como una conceptualización que pueda utilizarse para hablar del *fantasma* en la voz en otros objetos o campos de estudio¹⁶.

¹⁵ El documental ha sido citado y motivo por el cual algunos documentos se desclasificaron sobre el rol de Estados Unidos en el genocidio indonesio. Sabarini, Prodi. Director calls for US to acknowledge its role in 1965 killings. The Jakarta Post. <https://www.thejakartapost.com/news/2014/02/16/director-calls-us-acknowledge-its-role-1965-killings.html>. Indonesia. 2014., Krithika, Varagur. "How The US Came to Declassify 30,000 Pages of American Embassy in Indonesia Files". Voice of America. <https://www.voanews.com/a/us-declassified-indonesian-embassy-files/4075504.html>. Estados Unidos. 2017.

¹⁶ "Los conceptos juegan un papel crucial en el tráfico entre disciplinas gracias a dos consecuencias de su capacidad para propagar, fundar y definir un campo de objetos". Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. CENDEAC. Murcia, España. 2002. Pág. 51.

1.4 CONTEXTUALIZACIÓN

The Act of Killing, es un documental difícil, desconcertante, la idea de ficción y realidad quedan diluidas cuando los protagonistas relatan y dramatizan sus recuerdos, Anwar Congo, el “protagonista” o participante principal, es un viejo vanidoso, que baila mientras detalla sus métodos de asesinato y en ocasiones es acechado por pesadillas, miedos y dolor.

Joshua Oppenheimer¹⁷ director del documental *The Act of Killing*, empezó a trabajar en Indonesia al documentar formaciones sindicales de obreros y campesinos¹⁸, estos habían desarrollado enfermedades por las malas condiciones de trabajo, durante el rodaje identifico un miedo generalizado en la población, silencios, resistencia.

Encontró que el miedo surge de las condiciones que se configuraron desde el genocidio en Indonesia ocurrido en los años de 1965-1966; posteriormente, el director se planteó hacer el documental, *The Act of Killing* A raíz del acercamiento con los testimonios de los ejecutores; que a sorpresa, los primeros se jactaban con orgullo de sus asesinatos, algunos considerados héroes nacionales y que están en puestos del gobierno. para después cerrar con *The Look of Silence*¹⁹, este segundo, un intenso dialogo entre un familiar de un asesinado y los ejecutores, que el director realiza a través de grabaciones entre estos, para después formalizar una reunión.

El documental del que se trata esta tesis toma solo elementos de *The Act of Killing*, este revela el panorama de impunidad que se exhibe en los modos de abordar estos hechos por políticos, periodistas, paramilitares y ejecutores de manera abierta, sin tapujos, revelando los nexos entre el crimen y el Estado; que vincula relaciones entre políticos y operaciones coordinadas

¹⁷ El director nace en Texas, tiene un Bachelor en Harvard en cine, un PhD y un Marshal Scholarship de la Central Saint Martins College de Arte y Diseño, es docente de cine en la Universidad de Westminster, ha realizado 12 documentales, la mayoría en Indonesia, sus documentales han sido premiados alrededor del mundo (esta última información está en la Ficha Técnica)

¹⁸ Oppenheimer, Joshua. *The Globalization Tapes*. Independent Plantation Workers' Union of Sumatra. The International Union of Food and Agricultural Workers (IUF). Vision Machine Film Project. Indonesia. 2003.

¹⁹ Oppenheimer. Joshua. *The Look of Silence*. Anonymous. Final Cut for Real. Piraya Film. Spring Films. Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Indonesia, Israel, Holanda, Noruega, Reino Unido, Estado Unido de Norte. 2014.

entre grupos militares, policíacos y del crimen organizado, orquestando una persecución contra grupos de oposición. En su ensayo *Campo de Guerra*,²⁰ Sergio González Rodríguez describe el concepto de un estado configurado entre nexos entre el crimen y el Estado y que subyace en este:

“Teoría del An-Estado... por la ausencia de un Estado constitucional de Derecho, la posibilidad auto-correctiva del propio Estado resulta a su vez inexistente, y esta anomalía se vuelve productiva: prolonga entramados fácticos, el umbral donde se une lo legal de lo ilegal bajo la sombra del Estado normativo. En este caso, tal condición determinaría su propio concepto diferencial: un Estado que simula legalidad y legitimidad, al mismo tiempo que construye un An-Estado (del prefijo ‘an’, del griego ‘à’): la privación y la negación de sí mismo.”²¹

La teoría del An- Estado se encarnó en Indonesia, la política pública conllevaba convertir en víctimas y enemigos a descendientes de chinos, sindicatos de obreros, de campesinos, intelectuales, militantes de partidos políticos de oposición.

El documental, lejos de hacer representaciones conciliadoras, aunque su fin es un tipo de búsqueda de las condiciones de hablar y reconocer la historia del genocidio, realiza un tipo de abordaje del pasado en el presente en el que nos proyecta una imagen de emergencia sobre la sombra de un terror.

El documental como bien dice Maffesoli al hablar de la composición de un país arroja una imagen similar al de *The Act of Killing*: “captar *el efecto de composición* que se halla en el origen mismo de un país, de un grupo, de un estilo artístico, de una sensibilidad política o religiosa, y entender que este efecto, de composición es estructuralmente uno y múltiple a la vez”²². El documental es una condensación de la imagen del pasado y el presente, llena de rupturas y fragmentos antagónicos.

En una entrevista al aclarar cuál es su intención de estar haciendo un documental desde actitudes escenificadas de ejecutores y sus dramas, así como la predominancia de la versión de ellos sobre la historia; el responde que su visión no apunta a una reconstrucción ilustrada

²⁰ González Rodríguez, Sergio. *Campo de Guerra*. Anagrama. Barcelona. 2014.

²¹ Ibid. Págs. 20-21.

²² Maffesoli, Michel. *Elogio de la razón sensible, una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Paidós Studio. Buenos Aires. 1997. Pág. 94.

del pasado, si no su vivencia en la actualidad; explora el cinismo y actitudes sobre el genocidio en la coyuntura existencial, dramática, mayormente de Congo:

“Hago películas que enfrentan a la gente con aspectos muy dolorosos de lo que realmente significa el ser humano. Ante eso creo que la gente puede reaccionar de dos maneras. Pueden pensar que la situación de Indonesia es terrible y que soy un inconsciente que no comprende su dolor ni los aspectos más profundos de su sociedad. Se pueden enfadar y preguntarme quien soy yo para ir a Indonesia y grabar eso. ...También creo que hay otra forma de reaccionar, la que tiene la mayoría del público, descubriendo que no son solo películas sobre Indonesia, sino sobre cada uno de nosotros y nuestra sociedad, sobre qué clases de seres humanos somos”²³

La tesis se estudiar el lugar que ocupa la voz durante el documental, como una manera de explorar nuestra relación con la propia voz, su uso cultural, político y cultural, desde la idea del *fantasma* como un elemento para una teoría de la ausencia.

²³ Entrevista realizada por Antonio M. Arenas a Joshua Oppenheimer: “*quería crear un poema visual sobre el horror del silencio*”. Revista Magnolia. <http://revistamagnolia.es/2015/07/joshua-oppenheimer-queria-crear-un-poema-visual-sobre-el-horror-del-silencio/>. España. 2015.

1.5 ESTUDIOS SOBRE EL DOCUMENTAL THE ACT OF KILLING

Los estudios que se han realizado y sus aportaciones a la reflexión del documental no son muy extensos, pero sí valiosos, algunos abordan temas que exploran la crueldad humana, el enfoque político del documental y su relación con los derechos humanos, otros, su particularidad en el empleo de las técnicas cinematográficas; así, como su recepción pública.

En esta sección se abordan algunas ideas halladas en estudios sobre el documental que sirven como andamiaje conceptual hacia una red de reflexiones que lleven a ubicar los temas y el modelo de filmación del documental *The Act of Killing*; conceptos como la verosimilitud, el compromiso ético, la banalidad del mal²⁴, el capitalismo como motor de la privatización de lo público, el *reenactment*²⁵ como método experimental en *The Act of Killing*, así como su impacto en diversas audiencias que lo han llevado a tener visibilidad pública positiva²⁶.

²⁴ Marching, Soe Tjen. *Coming to Grips with The Banality of Mass Murder: The Act of Killing*. Jakarta Globe <https://jakartaglobe.id/opinion/coming-to-grips-with-the-banality-of-mass-murder-in-indonesias-past/>. Indonesia. 2013.

²⁵ Es una tipología que se utiliza para referirse a un documental que usa métodos de recreación histórica (*reenactment*), el del documental difiere del uso convencional de este método, ya que como lo dice el propio director, que no busca ilustrar el pasado, sino encontrarlo en su contemporaneidad, este método es descrito y estudiado en la tesis de Pérez Córdova, Ana Paula. *“A Documentary of the Imagination” The Use of Reenactments in The Act of Killing*. A master’s thesis for the degree “Master of Arts (Two Years) in Film and Media Productions. LUNDS University, Suecia. 2015.

²⁶ El documental ha tenido repercusión en los temas tratados y en valorada en su calidad cinematográfica. Peer Review Comitee de Britdoc. *The Act of Killing*. The Impact Field Guide and Toolkit. <https://impactguide.org/static/library/TheActofKilling.pdf>. Reino Unido. 2017

1.5.1 *The Act of Killing* en el festival Human Rights Cinema

En un artículo llamado *Human Rights Cinema: The Act of Killing and the Act of Watching*²⁷, se aborda el documental y se contrasta con los contenidos usuales y principios fundacionales del festival Human Rights Cinema, se destacan en general algunas discusiones sobre las disposiciones o principios que el festival encarna: una posición sobre la defensa de los derechos humanos vinculado estilísticamente al *cinema verité* por su relación con el foto-periodismo, así como propuestas estilísticas de diversa índole que encarnan los problemas en la coyuntura actual y sus víctimas.

En el ensayo de Barry Collins se reflexiona sobre el tipo de audiencia que está dirigido el filme, que se identifica en los contenidos audiovisuales en las audiencias occidentales anglosajonas, esto queda patente en el uso de recursos estilísticos cinematográficos e interpretativos de parte de los participantes, así, como la utilería de las películas de vaqueros, las películas de gánsteres, entre otras.

También se aborda el hecho de que los perpetradores del genocidio sean los participantes principales, en la mayoría de los filmes del festival se privilegia la versión de las víctimas, al respecto, se cita a Oppenheimer a modo de respuesta en el escrito, en el que afirma que no busca darles una plataforma a los perpetradores si no mostrar una *verdad*:

“La pregunta que tengo en mente es esta: ¿qué significa vivir y ser gobernado en un régimen, en el que aquellos que están en el poder descansan en haber realizado un asesinato en masa y lo presumen constantemente en público, como si eso intimidara a los sobrevivientes al silencio?”²⁸

La tipología de los documentales que se presentan en el festival, difieren del método del director, el tipo de tratamiento que le da al documental constituye un alejamiento a los modelos más identificables del documental en el ámbito del Human Rights Cinema, sea como sea, comparten axiomas comunes.

²⁷ Collins, Barry. Human Rights Cinema. *The Act of Killing and the Act of Watching*. University of East London. NoFo14. Reino Unido. 2017.

²⁸ Ibid. Pág. 76.

1.5.2 Slavoj Žizek y el espacio público en *The Act of Killing*

Slavoj Žižek en un artículo²⁹ hace una relación entre el documental y las estrategias de privatización del espacio público, la idea que expone el autor, señala que como comúnmente se habla de que el espacio privado está desapareciendo por la vigilancia, señala que la crítica que se realiza en ese sentido no aborda el fondo de la cuestión, sobre este asunto plantea un giro reflexivo interesante; su idea es que es el espacio público está desapareciendo por el privado, los genocidios que se realizaron en Indonesia, sería un tipo de expansión de la privatización y la desaparición de lo público.

Sus ideas me ayudaron a pensar muchas de las actitudes e ideas que se muestran en Congo desde el documental; sobre esto Žižek apunta que la apropiación de actitudes cinemáticas del western y las películas de gánsteres en los discursos de los sicarios, muestran: “los efectos de vivir en la ficción”³⁰, la noción de capitalismo y religión que aborda desde Walter Benjamín, “fanático devoto a multiplicar su riqueza, listo para ser negligente con su salud y la felicidad, sin mencionar la prosperidad de su propia familia y el bienestar del entorno”³¹ cazan muy bien con la personalidad de Anwar y el tipo de valorización que enuncia sobre la vida ajena y propia. También esto es muy notable en como los protagonistas del genocidio, se rodean con símbolos jerárquicos: objetos de lujo, museos de caza de animales, colecciones de joyas.

Por ultimo estudia las condiciones sociales entorno a la participación en hechos violentos, cita a Badiou sobre la posición del ser humano en la lógica de la producción general de utilidades: “el capitalismo no está hecho para el “animal humano” si no una llamada para subordinar el egoísmo a la auto-reproducción del capital”³², los llamados carne de cañón del crimen, jóvenes vulnerables que aspiran acceder y posicionarse en un sistema tiránico.

²⁹ Žizek, Slavoj. *The Act of Killing and the modern trend of “privatizing public space*. New Statesman America. <https://www.newstatesman.com/culture/2013/07/slavoj-zizek-act-killing-and-modern-trend-privatising-public-space>. Reino Unido. 2013.

³⁰ Idem.

³¹ Idem.

³² Idem.

1.5.3 Soe Tjen Marching sobre la Banalidad del Mal en *The Act of Killing*

Tjen Marching, en su artículo publicado en el Jakarta Globe en el 2013, titulado *Coming to Grips With The Banality of Mass Murder: The Act of Killing*³³, delinea el concepto de la banalidad del mal de Ana Arendt hacia una manera de ver el documental y el genocidio. La aportación del breve artículo da luz sobre los ejecutores frente al hecho histórico, tomando como ejemplo el juicio a Eichmann y su justificación burocrática:

“Arendt argumenta que Eichmann de cierta manera no era capaz de pensar independientemente. Era el poco pensar lo que lo conducía, a un malvado enmascaramiento, tan bien construido, que el perpetrador no reconocía la crueldad de lo que hizo. Era su falta de atención a está mal que hizo que cometiera dicha “monstruosidad”.”³⁴

Esta idea se ve en muchos de la relación de Anwar Congo respecto al pasado, en ocasiones lo cuenta como si fuese una proeza risible, una pesadilla o achaques físicos, que es cuando parece ser que la idea que habla Arendt se dibuja, un tipo de negación, ocultamiento que configura un tipo de relación dialógica con el hecho del asesinato, el de un no reconocimiento, que se convierte en una risa o ironía de la existencia, sin pensar mucho sobre los hechos, disfrutando las condiciones de impunidad y beneficio de un An-Estado.

³³ Marching, Soe Tjen. *Coming to Grips with The Banality of Mass Murder: The Act of Killing*. Jakarta Globe. <https://jakartaglobe.id/opinion/coming-to-grips-with-the-banality-of-mass-murder-in-indonesias-past/>. Indonesia. 2013.

³⁴ Ídem.

1.5.4 Ana Paula Pérez Córdova, el *reenactment* en *The Act of Killing*

La tesis de Ana Paula Pérez Córdova, *A Documentary of the Imagination” The Use of Reenactments in The Act of Killing (2015)*³⁵ ofrece un esquema de reflexión sobre los métodos de investigación, los recursos estilísticos, así, como una lectura sobre la relación entre el público y la toma de consciencia por medio de *reenactments*, que los participantes performan respecto a su pasado, no como una manera de ilustrarlo, si no de ubicar su drama actual, la reminiscencia del pasado, que ilustra un proceso de vida.

Su tesis ayuda a ubicar la idea de performatividad en Anwar Congo y los demás participantes, como una manera de “revivir” el pasado, tanto en su rol de actores, o como de sí mismos; logra distinguir la singularidad del documental y una renovación de lo que es considerado *reenactment* en el género documental histórico desde la propuesta de Oppenheimer.

Esto lo desarrolla a través del análisis de los componentes del documental, su fotografía, la edición, el sonido, la puesta en escena, el maquillaje; hace relación entre las técnicas que fueron utilizadas y su sentido dentro del filme, centrándose en la singular manera de la realización del *reenactment*, como una técnica de escenificación performativa sobre una experiencia emocional con el pasado, así como un tratamiento dramático cinematográfico.

Estos estudios, me llevaron a ubicar y afinar la idea de la voz como encarnación de una coyuntura mucho más amplia de la que me había planteado al principio de la investigación, de tal manera que la conceptualización de la voz como reverberación de una ausencia se convierte en un objetivo más plausible.

³⁵ Pérez Córdova, Ana Paula. *“A Documentary of the Imagination” The Use of Reenactments in The Act of Killing*. A master’s thesis for the degree “Master of Arts (Two Years) in Film and Media Productions. LUNDS University. 2015.

1.6 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

1.6.1 Pregunta General

- ¿Cómo se puede entender el concepto *fantasma* como encarnación de las víctimas desde el registro sonoro de Anwar Congo en el documental *The Act of Killing*?

1.6.2 Preguntas específicas

- ¿Qué relación hay entre los diálogos de Anwar Congo y las víctimas en el documental *The Act of Killing*?
- ¿Cómo se referencia el concepto *fantasma* desde los diálogos de Anwar Congo durante el documental?
- ¿Cuáles son los *gestos sonoros* (onomatopéyicos) de Anwar Congo, que se vinculan con el concepto *fantasma*?

1.7 DEFINICIÓN DEL OBJETO

1.7.1 Delimitación de Contenido

- Campos de conocimiento: estudios de la Imagen en humanidades (filosofía, psicoanálisis, historia, estudios del documental, análisis interdisciplinario).
- Área: Análisis cultural del concepto *fantasma* en el género documental.
- Aspecto: conceptos, actos, diálogos, palabras, voces, respiraciones, sonidos guturales, de ahogamiento en la voz de Anwar Congo del documental *The Act of Killing*.

1.7.2 Delimitación Espacial

- Eje del gesto sonoro: sonidos de la voz.
- Eje de la palabra: diálogos e ideas entorno al concepto *fantasma* como encarnación de las víctimas del genocidio.

1.7.3 Delimitación Temporal

- Versión: documental *The Act of Killing* de 2:39:41 de duración del 2012.

1.7.4 Delimitación de la voz

- Diálogos y *gestos sonoros* del participante principal Anwar Congo.

1.8 JUSTIFICACIÓN

Esta tesis busca entender el concepto de fantasma, como un medio de exploración de la voz humana, los historiadores Aurelia Várelo y Daniel Inclán en un artículo³⁶ hablan de la *crisis de la historia*, vinculada a la fragmentación de narrativas hegemónicas en la ruptura de temporalidad lineal y los discursos que se ofrecen en nuestra época, complejizando las nociones absolutas de la historia; dicha complejidad, apuntan, exige nuevas formas de pensar y representar la historia, en lo cual la violencia se convierte en un tema central.

En su artículo lanzan preguntas sobre la figura del fantasma en la historia, que delinean una reflexión sobre la violencia “clandestina y anónima”³⁷ que se da en los conflictos políticos, la representación del cuerpo violentado es invisible a la percepción, solo hay indicios, huellas, manchas, cenizas. edificios derrumbados:

“el fantasma nos mira desde un tiempo exterior, desde la no corporalidad y desde su no persona, pero nosotros, ¿lo podemos ver? ¿Qué mecanismos hay que poner en práctica para mirar a los espectros? ¿Cómo hablar con ellos para reinstalar cualquier exceso que intente ocultar la falta? Tales son algunas preguntas fundamentales para una historia del tiempo presente, no solo porque seguimos rodeados de espectros, sino porque no dejan de multiplicarse”³⁸

El concepto *fantasma* como cumulo de campos de objetos³⁹ que interpelan a través de sus signos a los conflictos en la memoria histórica; conllevan los componentes para la reelaboración conceptual del *fantasma*; es una manera de poner a prueba su pertinencia, y reelaborar su uso: “Los conceptos juegan un papel crucial en el tráfico entre disciplinas gracias a...su capacidad para propagar, fundar y definir un campo de objetos”⁴⁰. Estudiar la voz de esta manera, es como un modo de identificar espectros de la violencia anónima.

³⁶ Inclán, Daniel y Valero, Aurelia. *Reporte del tiempo: presente e historia*. Desacatos. No.55. México. 2017. Págs. 60-73.

³⁷ Ibid. Pág. 66.

³⁸ Ibid. Págs. 66-67.

³⁹ Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. CENDEAC. Murcia, España. 2002. Pág. 51.

⁴⁰ Ídem.

1.9 OBJETIVOS

1.9.1 Objetivo General

- Reelaborar el concepto de *fantasma* con la voz del personaje principal Anwar Congo, como método de análisis de la voz en el documental *The Act of Killing*.

1.9.2 Objetivos Específicos

- Identificar e Interpretar los *gestos sonoros* (onomatopéyicos) del personaje principal Anwar Congo con el concepto de *fantasma*.
- Identificar, interpretar los diálogos del documental, principalmente de Anwar Congo, para vincularlo con el concepto de *fantasma*.
- Construir vínculos entre los *gestos sonoros* y las palabras de Anwar para ubicar la particularidad de la voz y el concepto *fantasma* como encarnación de las víctimas del genocidio.
- Proveer material de discusión sobre la reactivación del concepto *fantasma* al hablar sobre la voz y la ausencia.

CAPÍTULO 2: MARCO CONCEPTUAL

2.1 EL GÉNERO DOCUMENTAL

El cinematógrafo se patentó en 1895, invención de los hermanos Lumiere, el experimento que realizaron en el taller paterno derivó en un artefacto que puede captar y reproducir la luz; emulando la percepción y la memoria; el cinematógrafo cambió no solo la manera de hacer imágenes, sino que formó una manera de ver y construir el mundo de la comunicación, el arte y la política.

Los primeros trabajos que realizaron los hermanos Lumiere⁴¹, son un prototipo de todo lo que vendría. Las imágenes que proponían los primeros entusiastas de esta técnica de producción de imágenes tenían que ver con catálogos de eventos de la vida cotidiana, personas en el ámbito doméstico, ceremonias, animales, objetos de diversa índole, escenas campestres y paisajes; en sus inicios, operó como una novedad burguesa para los curiosos de las ciudades; antes de convertirse en un nuevo paradigma de la comunicación y el arte del siglo XX.

Hay dos figuras pioneras del documental, Robert J. Flaherty con *Nanook del norte*, en la que retrata la vida en comunidad de esquimales en Alaska y Dziga Vertov con su trabajo de montaje en *El hombre de la cámara*; ambos inauguran la idea del documental, el primero como una exploración a los terrenos de una cultura ajena, el contacto de Flaherty con los esquimales y su vida cotidiana constituye interculturalmente un archivo documental de ese encuentro.

Vertov a su vez, experimentó con el montaje, como un modo de construcción de la imagen de las ciudades, sus formas y ritmos, muestran las configuraciones visuales y sonoras de las urbes modernas, llevando a convertir el montaje en un elemento argumentativo del

⁴¹ Breschand, Jean. *El Documental, la otra cara del cine*. Paidós. España. 2004. Págs. 9-17.

documental, desde sus propios registros. Ambos abrieron brechas, Flaherty del contacto; Vertov del lenguaje autónomo.

Esta reflexión se yuxtapone de una manera maravillosa en un fragmento del documental *Suite Habana*⁴² del director Fernando Pérez Valdés, Pérez en su montaje, vincula tres escenas colectivas en diferentes partes de Cuba: una canción religiosa en una misa, que continúa desplazándose y yuxtaponiéndose al registro audiovisual de un partido de béisbol y un bailongo, hace sincronías y diacronías⁴³, provoca sentimientos inusitados.

Desmonta o genera distancia estética sobre las modalidades sublimes: el canto de la misa se empalma a los sonidos del estadio de béisbol, los rostros del bailongo con las multitudes, sus gestos, sus movimientos, sus miradas en el mar de miradas; el montaje diluye las separaciones entre los compartimentos de sentido, un audio que vectoriza los sonidos para desplazarse entre sus pliegues.

En el montaje del documental estos tres escenarios colectivos se superponen, dando condiciones para una inundación simbólica, un desborde. Pérez, animador del encuentro con la Imagen, desde sus propias rupturas y fragmentos sueltos, interpela al efecto de vínculo entre estos ámbitos, ubica culturas en ubicaciones distintas y con el lenguaje cinematográfico, configura otra manera de ver a la gente y sus costumbres; a través de lo que Breschand llama el *gesto documental*:

“El gesto documental no es, entonces, sino el medio para escapar de las representaciones comunes, falsamente lenitivas, y restablecer el contacto con los meandros de la vida cotidiana, con su ordinaria abundancia; en una palabra, el medio para experimentar esas conexiones que son las nuestras, que nos animan y en las que se basan nuestras ficciones.”⁴⁴.

⁴² Michal Glowinski ha estudiado las modalidades de recepción en el campo de la literatura, al identificar y desarrollar teóricamente, siete estilos de recepción, que se desenvuelven en los procesos de lectura, observando interpretaciones diacrónicas o sincrónicas en dichas modalidades, que afectan el sentido y la relación del observador con las imágenes. Glowinski, Michal. *Los estilos de recepción*. Revista: Criterios. La Habana. 1984.

⁴³ Pérez Valdés, Fernando. *Suite Habana*. Wanda Visión S.A. Cuba. 2003.

⁴⁴ Breschand, Jean. *El Documental, la otra cara del cine*. Paidós. España. 2004. Ibid. Págs. 86-87

En este sentido, el documental no es una ventana a las imágenes cotidianas, si no un volver a verlas desde la distancia narrativa del documental, la ficción de la que habla Breschand, es una manera de observarse en ficción, para cambiar, refrendar practicas e ideas.

Como señala Bourdieu desde el concepto de *Illusio*, las creencias se conglomeran en campos de saberes que surgen desde dinámicas afectivo-epistémicas que construyen la disposición de creer en algo; por ejemplo Bourdieu, al estudiar la literatura y las dinámicas de sus agentes (escritor(es), lectores, editores, críticos, prensa etc) encuentra que la *Illusio* se encuentra cuando la literatura se ve como algo impresdiscible, como cuando se habla de esta con pasión, o cuando se da la vida (o parte de esta, o el hecho de considerar la poesía como algo que importa; la *Illusio* para Bourdieu es un *efecto de realidad* que va configurando y cohesionando reglas operativas que los agentes internalizan o modifican en un determinado campo de fuerzas.

En otras palabras, Bourdieu piensa el *efecto de realidad*, como un tipo específico de creencia, un *realismo* que surge de la internalización de ciertas prácticas y discursos de determinado(s) campo(s), que llevan a posibilitar (en el rango de sus posibilidades) su reproducción organizacional, a través de reglas, conductas y disposiciones construidas por sus *agentes*⁴⁵.

El género documental desentraña un tipo específico de *efecto de realidad*, que según Rubén Dittus el autentifica una sensación espectral⁴⁶; autentifica lo mostrado, manteniendo una relación privilegiada con la realidad referenciada como practica discursiva en el espacio público, “el mecanismo que utiliza el cine documental para presentar la realidad anula el efecto de engaño y potencia el de realismo”⁴⁷, ya que no hace vernos en ficción.

El documental ofrece un tipo de relación con lo público, una relación de veridicción sobre cierto tema, situación o *realidad*: “el documental...en oposición al cine de ficción, abren camino hacia la generación de otro cine que pretende hablar del mundo y hacer afirmaciones

⁴⁵ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Anagrama. México. 1995. Págs. 483-501.

⁴⁶ Dittus, Rubén. *El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político*. Revista Comunicación y Medios en Iberoamérica. www.cuadernos.info. Vol.33. Chile. 2013. Pág. 81.

⁴⁷ Ibid. Pág. 82.

directas de él, proponiendo modelos de realidad desde la particular visión del director”⁴⁸, ya que la articulación narrativa, posiciona al director dentro de sus propios modelos de realidad: “el documentalista opera con los mismos paradigmas que utiliza para realizar los filmes de ficción, pero con una diferencia: debe articular el mito, como garantía de que su discurso llevara la certificación y prueba necesarias para que sus referencias y los hilos del relato no sean puestos en duda”⁴⁹ en una comunidad de sentido.

En *el efecto de realismo* del documental subyacen pues, aquellos discursos y valores que se juegan en lo público, el documental como *dispositivo* es una bisagra dialógica en regímenes de verdad en pugna, o sea los propios valores de veridicción de la comunidad:

“en el cine documental...el *dispositivo* puede definirse como aquel mecanismo de construcción de sentido que ordena, orienta y controla el conjunto de recursos audiovisuales, enunciativos, estéticos, narrativos y argumentativos que hacen posible la relación entre el espectador y la realidad referenciada, actuando como un punto ciego que garantiza el efecto de realismo a través de un proceso de veridicción -entendida como el juicio de verdad o falsedad al que está sometido un conjunto de discursos y valores”⁵⁰

Dice Mauricio Amar que el documental encarnaría un tipo de producción de la verdad, o de una verdad contingente y actualizable: “el enlace que establece nuestra sociedad disciplinaria y de control entre docilidad y utilidad es posible solo a condición de contar con una serie de dispositivos de producción de verdades que otros momentos históricos no articularon y cuyo objetivo fundamental es el de fijar o regular el movimiento, la multiplicidad y lo que aparece, ante los ojos modernos, como confuso”⁵¹ sea o no una manera de ordenamiento de lo confuso, si es una manera de encontrar en la narrativa documental una franja reflexiva sobre la multiplicidad y problemas del presente juegan en el dialogo público.

⁴⁸ Ibid. Pág. 81.

⁴⁹ Ibid. Pág. 82.

⁵⁰ Ibid. Pág. 83.

⁵¹ Amar, Mauricio. *Foucault y el gobierno de las imágenes*. Universidad de Chile. Resonancias. No.1. Chile. 2015. Pág. 96.

2.2 LA DRAMATIZACIÓN EN *THE ACT OF KILLING*

En una entrevista Oppenheimer explica el método de dramatización y su uso en el documental; hacer puestas en escenas sobre esos hechos con los propios actores involucrados; y como esto difiere a su vista, de la representación del pasado con fines ilustrativos: “Creo que ninguno de mis filmes usa la reconstrucción. No creo que haya reconstrucciones en *The Act of Killing* o *The Look of Silence*. Lo que la gente llama reconstrucción, yo diría que es dramatización.”⁵². el pasado es visible solo a voz y acto de los participantes, donde se hace probable que el pasado se muestre a la luz de lo público.

Céspedes analiza este tipo de abordaje de la memoria en el presente en el uso de la dramatización en documentales de investigación histórica, en el que los sucesos del pasado continúan como tópico en nuevas condiciones históricas, al respecto provee una teoría sobre su función: “abrir nuevas perspectivas sobre algunos hechos históricos... pretenden también tender un puente entre el pasado y la época en que se hizo cada documental y, en este sentido, ‘actualizar’ el pasado, reavivarlo y hasta darle al documental en cuestión cierta utilidad social para la época en que se realiza”⁵³. La dramatización no solo es una actuación de alguien que interpreta a un personaje histórico, es una estrategia narrativa en los documentales.

Ya sea recreando escenas del pasado en el drama vivo de los participantes, el uso de la música, la edición, intervienen en el efecto dramático, como bien lo señala Jaime Céspedes la dramatización depende del director; no de la inmanencia de las imágenes: “la dramatización depende de la intención calculada por el director de un documental, no del grado de manipulación real de las imágenes”⁵⁴, la dramatización es las condiciones que elabora el director, con calculo narrativo, sonidos agudos o graves, cortes y transiciones,

⁵² Hachero. Bruno. *Conversación con Joshua Oppenheimer*. Transit, cine y otros desvíos. <http://cinetransit.com/conversacion-con-joshua-oppenheimer/>. Barcelona. 2015

⁵³ Ibid. Pág. 49.

⁵⁴ Céspedes, Jaime. *La dramatización como estrategia narrativa en el documental de investigación histórica*. No. 12. Argentina. 2015. Pág. 47.

encuadres, las intervenciones en la construcción de *efectos dramáticos* tiene una multitud de herramientas.

El drama escribe Claudia Cecilia Alatorre, sea un artificio técnico o condición humana, lo identifica como una contingencia: “es este choque...entre el individuo y la sociedad...la forma dramática representa al movimiento y al cambio, ya que el drama tiene como tema central la colisión de fuerzas sociales en su punto más extremo y agudo”⁵⁵, la forma dramática, es una manifestación catalítica de la relación del ser humano con su historia:

“Una colisión de fuerzas que representan los afanes humanos, por un lado, y las circunstancias histórico-sociales por el otro. Así, podríamos decir que el drama es un fenómeno complejo que incide individual y socialmente, pues el hombre es un ser social; pero, también es individuo”⁵⁶

El documental se sirve pues de esta condición dramática de la existencia, para contar una historia, Guy Gauthier ubica que la investigación documental, tiene una relación particular con lo que llama el *evento*, lleva a considerar lo documentado como una protuberancia de la historia, y una posible ruptura en el ordenamiento de las imágenes cotidianas como narrativa diacrónica, y como momento inédito, un presente perpetuo, en este caso el drama ocuparía un lugar central:

“investigar en el corazón del evento...la palabra evento, palabra banal, implica en ella misma lo excepcional: un evento es una ruptura, una perturbación del curso de las cosas...los eventos implican algo muy diferente de la chata calma histórica”⁵⁷

El *eventum* o acontecimiento, como lo señala el filósofo Miguel Ruiz Stull, en su artículo *Lucrecio y el Acontecimiento, experiencia de comunidad y comunidad de la experiencia* se encarna en la teoría del *clinamen*, concepto que alude a los cambios y transformaciones políticas que han acaecido en el dominio público, así como una teoría de los fenómenos naturales y del ser humano como ente autónomo.

⁵⁵ Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Escenología. México. 1999. Ibid. Págs. 15-16

⁵⁶ Ibid. Pág. 14

⁵⁷ Gauthier, Guy. *El documental narrativo, documental /ficción*. Revista Cine Documental. No.7. Argentina. 2013. Pág- 144.

Dicho concepto en su trayectoria ha sido debate de innumerables reflexiones en torno a lo que no está determinado, en sus inicios se utilizaba para señalar los cambios de los fenómenos físicos en la filosofía naturalista, la teoría del *clinamen* parte de un atomismo, en el que las relaciones dinámicas entre los átomos y sus choques constituían los modos en los que se constituía el todo, daba paso a entender la formación de las estrellas, los ríos y los bosques, el cambio como su regla; por otro lado también está asociada al concepto de *libertad*, o del libre albedrío⁵⁸, en oposición al *destino*; también se ubica como un concepto operacional para entender las transformaciones sociales o epistemologías emergentes de grupos subalternos⁵⁹.

La teoría del *clinamen* surge del filósofo Epicuro, el libro *Rarem Natura*⁶⁰ un poema de largo aliento escrito por su discípulo Lucrecio, en el que registra con metáforas muchos de los componentes reflexivos de dicha teoría, constituye nada menos que la pedagogía cosmológica de Epicuro sintetizada; esta teoría explica la realidad desde los choques y desplazamiento del movimiento de los átomos, o también llamada atomista, principio que da origen a los fenómenos físicos observables, parten de estructuras más pequeñas, una teoría que plantea un materialismo naturalista que implica también un principio libertario.

Miguel Ruiz Stull, escribe que los alcances y los marcos que ubican el *clinamen* y su relación con la experiencia buscan “dar razón sobre la forma variada y cambiante que se da a nuestra experiencia de los fenómenos que dan cuenta de la existencia y acontecimientos del mundo”⁶¹; plantea una *visión* materialista de la historia, desde la filosofía naturalista de Epicuro; la teoría del *clinamen*, se plantea como un materialismo desde la idea de cambio, inclusive dentro de las regularidades: “el *clinamen* abre en su indeterminación el acontecimiento de una apertura originaria a la variación de lo real”⁶².

⁵⁸ Ruiz Stull, Miguel. *Lucrecio y el Acontecimiento, experiencia de comunidad y comunidad de la experiencia en Política y Acontecimiento*. Fondo de Cultura Económica. México. 2011.

⁵⁹ De Sousa Santos, Boaventura. *Descolonizar el saber*. Trilce. Montevideo, Uruguay. 2010.

⁶⁰ Lucrecio Caro, Tito. *De la Naturaleza (Rarem Natura)*. Editorial Porrúa. México. 2000.

⁶¹ *Ibid.* Pág. 79.

⁶² Ruiz Stull, Miguel. *Lucrecio y el Acontecimiento, experiencia de comunidad y comunidad de la experiencia en Política y Acontecimiento*. Fondo de Cultura Económica. México. 2011. Pág. 78.

El *eventum* o acontecimiento, en el caso de la voz de Anwar Congo en su drama exultante, muestra las consecuencias de los ejecutores frente a su propia memoria histórica y los quiebres plurales internos, la particularidad de la voz: cortes, faltas de aire, cambios, en función de relatar y dar testimonio del acto de matar, conlleva el signo de la muerte⁶³, su voz como Imagen⁶⁴, muestra la aparición de sus muertos:

“la imagen lleva a destrozarse la representación en el momento en que aparece bajo la especie de esos “seres fantasmales /que/ trastornan el curso de un relato y perturban lo representable”⁶⁵

Como Lucrecio señala sobre los simulacros, como aquellos fenómenos que tienen un movimiento dinámico específico, el movimiento de las aves, o el agua en declive, el entorno está lleno de simulacros, y los fantasmas en la voz son unos de estos, exponiendo la facultad humana de crear sentido:

“la imagen de un centauro no se forma seguramente de un centauro vivo: no ha criado jamás Naturaleza semejante animal; es un compuesto de *simulacros* de caballo y hombre que el *acaso* juntó; y cual dicho habemos, su tejido sutil y delicado.”⁶⁶

La teoría de Epicuro es un arte poética política, que inscribe en su devenir la ruptura cognitiva por apertura al cambio nihilista o progresista, Ruiz Stull le da un carácter cronológico a las ideas epicúreas, cuestionable la visión, mas es interesante como este concepto se relaciona con el drama ontológico, comparten, a su manera la misma temporalidad, *drama* y *clinamen* son componentes de los procesos sociales :

“el clinamen, su teoría, se ha de identificar en el establecimiento de una continuidad entre el pensamiento ontológico de Lucrecio y los efectos que tiene este en el devenir de lo político: la imagen Lucesiana del despliegue de los distintos momentos del dominio de lo público, desde la primitiva configuración tribal, pasando por la monarquía, hasta la emergencia y desarrollo del derecho y la Republica...este coeficiente de tendencia

⁶³ “Signo del muerto”, Benjamin Sierra Villarruel.

⁶⁴ Idea del Dr. Ramon Cabrera Salort, durante una clase de la Maestría de esta tesis, al hablar de la voz como una imagen sonora.

⁶⁵ George Didi-Huberman. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017. Pág. 65.

⁶⁶ Lucrecio Caro, Tito. *De la Naturaleza (Rarem Natura)*. Editorial Porrúa. México. 2000. Pág.133.

indeterminada, inscrito en la noción de clinamen y la idea transformacional de contratos o alianzas, comprendidos bajo una noción operacional del eventum.”⁶⁷.

Las transformaciones políticas que han acaecido en el dominio público serian una manera de ubicar la dimensión de “los contratos o alianzas” comprendidas bajo una noción operacional del concepto de *clinamen*. los estados dramáticos en la coyuntura de lo público que se encarnan en la voz de Anwar, su voz es un desborde dramático, como el poema de Lucrecio: “tal vez abulta el alma *simulacros*”⁶⁸.

⁶⁷ Miguel Ruiz Stull. *Lucrecio y el Acontecimiento, experiencia de comunidad y comunidad de la experiencia*. En *Política y Acontecimiento*. Fondo de Cultura Económica. México. 2011. Pág. 60.

⁶⁸ Lucrecio Caro, Tito. *De la Naturaleza (Rarem Natura)*. Editorial Porrúa. México. 2000. Págs. 133-135.

2.3 EL NEUMA Y EL FANTASMA

“Cuando nos tocamos creamos fantasmas

el dolor es un espacio que divorcia todo”

Mauricio de los Santos, *Hoy naceré y seré reptil*.

De textura casi transparente, incoloro, inasible, ha despertado asombro, terrores, miedos y delirios, personaje literario de las comunidades y de la *psique*, Giorgio Agamben, ubica en su genealogía del fantasma en la cultura occidental, una composición dual: alma-cuerpo, que en la Grecia helénica hacia su constancia en la respiración como presencia de un alma con la consistencia del aire, el *neuma* como vía del alma al contacto con los cuerpos: “la fantasmología...nació de una convergencia de la teoría de la imaginación, de origen aristotélico con la doctrina neoplatónica del *pneuma* como vehículo del alma, la teoría mágica de la fascinación y la teoría medica de los influjos entre espíritu y cuerpo”⁶⁹, por otro lado Didi-Huberman rastrea la idea cuando habla Freud de nuestra relación con los difuntos, en el que explica que la muerte de la persona amada llevo a constituir una teoría del alma⁷⁰; la idea de que el cuerpo “exhala”⁷¹, tiene raíces en la cultura occidental, aunque también presente en otras culturales, según Huberman la palabra espíritu viene del hebreo “*hebreo ruaj*=hálito”⁷², aunque haya perdido algo de ese referente aéreo.

Agamben argumenta que la idea de fantasma tenía que ver con experiencias memorables o traumáticas: “En Ficino y en el neoplatonismo florentino, donde la capacidad de la bilis negra de mantener y fijar los fantasmas se afirma en el ámbito de una teoría médico-mágico-

⁶⁹ Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos. España. 2006. Pág. 59.

⁷⁰ Didi-Huberman, George. *El gesto Fantasma*. Revista Acto: Pensamiento Artístico Contemporáneo. No.4. España. 2008. Págs. 282-283.

⁷¹ Ibid. Págs. 282-283.

⁷² Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017. Pág. 34.

filosófica...”⁷³. en el caso de la melancolía, o en estados anímicos que se identifican entorno a los ritos de luto; *perdida* y *percepción* dialogan como un monologo del llanto:

“Recubriendo su objeto con los ornamentos fúnebres del luto, la melancolía les confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuento que ella es el luto por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede entrar en relación con ello e intentar una apropiación con la que ninguna posesión podría parangonarse a la que ninguna pérdida podría poner trampas”⁷⁴

La pérdida se convierte pues en un cuerpo con una gravedad tal, que el *yo* afronta una recomposición: “un triunfo del objeto sobre el yo”⁷⁵; en el que no hay sustituto para la perdida, solo el deseo, la reminiscencia de la memoria de lo vivido que se perdió cobra presencia dolorosa, el fantasma es aullido de dolor de un pasado reconocible, familiar y ausente.

George Didi-Huberman reflexiona un caso del psicoanalista de Pierre Fedida, en el que dos niñas sufrieron la pérdida de su madre, y se describe un suceso en el que juegan a que una de ellas está muerta tapada debajo de una sábana, la que ve el sepulcro de la hermana se asusta y la agita, terminan riéndose y haciendo que la sabana, se convierta en una casa, una bandera, cambia durante el juego, de tal manera que se hace un metamorfosis de la sabana, la cual ubica como un tipo de juego en la elaboración de la “*ausencia* estructural”⁷⁶ de la madre, que hace que la idea de la muerte se convierta en otra cosa, lo ubica en el concepto de *objuego*⁷⁷ como un tipo de proceso resiliente:

“la imagen, inmóvil del sudario desencadena, gritos y angustia: *el aire sofoca*...la imagen metamórfica por el juego de la sabana...despliega una economía inversa: *el aire libera* un movimiento, y es el de un *viento que cobrara forma* en el vestido que se vuelve drapeado, en la bandera que se agita, en el baile desenfrenado de las dos niñas”⁷⁸

⁷³ Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos. España. 2006. Pág. 60.

⁷⁴ Ibid. Pág. 53.

⁷⁵ Ibid. Pág. 54.

⁷⁶ “soplo de aire...lugar vacío”. Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017. Pág. 24.

⁷⁷ Ibid. Pág. 25.

⁷⁸ Ibid. Págs. 27-28.

Didi-Huberman explica que los objetos se funden con los observadores, el sujeto y el objeto, se desplazan como una extensión del otro, los límites del cuerpo con los objetos “figuran en un saber en nuestros órganos”⁷⁹, el vínculo lo dicotomiza como una relación *estésica*, que “puede dar lugar al tormento del delirio”⁸⁰, citando el caso de una mujer que había perdido a su hijo, y empezó a sentir dolor al escuchar ciertos sonidos; O *estésica*, que identifica en la creación artística o literaria, en el caso específico, habla de un tipo de “organización *coreográfica*” hacia el dialogo en la cura:

“el dolor psíquico inarticulado se ha vuelto organización *escultural* de la superficie (la sabana que es manipulada en drapeados múltiples), pero también la organización *coreográfica* del espacio (“el baile desenfrenado” que acompaña a la metamorfosis), del que por fin la palabra podrá surgir.”⁸¹

La ausencia es pues el vórtice, en el cual gira el alma-cuerpo y la conduce a dicha angustia: “la pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real, porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia”⁸² La relación entre los signos de la ausencia y la ausencia en sí, es un imposible, un deseo irresuelto que se encuentra con lo actual, como a su vez, se identifica en lo indecible, como manifestación de los contornos y extremos intocables de la ausencia, el lenguaje es su potencia de incompletud.

Agamben para explicar esto, usa el concepto de *Phantasia*, como aquella que dota a los *fantasmas* (o fuerzas de la ausencia) de corporalidad sensible: “la fantasía se concibe como una especie de cuerpo útil del alma que, situada en la punta extrema del alma sensitiva, recibe las imágenes de los objetos, forma los fantasmas de los sueños ...”⁸³, ilustra un dialogo entre el *fantasma* y el perceptor.

En el caso del enamoramiento melancólico se describe como un asombro del cual embelesados nos atenemos a sus efectos, la idea del fantasma se elabora cuenta Agamben

⁷⁹ Ibid. Pág. 28.

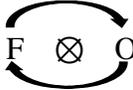
⁸⁰ Ídem.

⁸¹ Ibid. Pág. 27.

⁸² Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos. España. 2006. Págs. 62-63.

⁸³ Ibid. Pág. 59.

como un *objeto de la memoria pasional*: “el fantasma impreso, a través de la mirada... es el origen y el objeto del enamoramiento; y solo la atenta elaboración y la inmoderada contemplación de este simulacro fantasmático mental se consideraba que tenía la capacidad de generar una auténtica pasión amorosa.”⁸⁴ simulacro fantasmático, un estado experiencial en *Phantasia*, en aquellas experiencias que insuflan pasiones volitivas, el esquema de Agamben la melancolía se describe como un proceso dialógico y la representa desde tres elementos, el objeto exterior (actualidad) y fantasma (virtualidad) son mediados por un objeto irreal (deseo):

“la operación topológica de la melancolía se puede representar en este esquema  donde F= fantasma O= objeto exterior ⊗ = objeto irreal; el espacio que delimitan es el *topos* simbólico melancólico”⁸⁵

La pasión fantasmática se encuentra visible en la palabra inspirada, del habla entre amantes, sus susurros son el *pneuma* amoroso: “...la naturaleza neumática del fantasma (el <<espíritu fantástico>>) que es el origen y el objeto del deseo amoroso...<<moto spiritale>> el enlace del lenguaje con el inspirar amor”⁸⁶.

Como bien afirma Eidelsztein en su lectura de Agamben cuando dice que la tradición de la figura del alma en los temas de Occidente, en su cultura, así como ha sido recurrente como objeto de conocimiento “...desde... Aristóteles y hasta no hace muchos años, el problema de la relación entre cuerpo y alma, entre somático y psíquico por más de dos mil años en nuestra cultura, el fantasma es neumático.”⁸⁷.

La palabra inspirada ha sido parte de discusiones científicas en que se describían y especulaban, sobre cuáles eran los procesos anatómicos de la existencia de la voz: “Galeno, que, en su *De Hipocratis et Platonis placitis*, se detiene largamente sobre la fisiología de la voz humana, nos informa minuciosamente sobre las disputas que dividían a los que sostenían el origen del neuma vocal desde el corazón y los que ponían en cambio su fuente en el

⁸⁴ Ibid. Pág. 60.

⁸⁵ Ibid. 62-63.

⁸⁶ Ibid. Págs. 218-219.

⁸⁷ Eidelsztein, Alfredo . *Giorgio Agamben y la pulsión respiratoria o “amor me inspira”*. Letra Viva. Imagoagenda.com. España. 2004. Pág.1.

cerebro.”⁸⁸ Los músculos vocales, mecánico-anatómicos portan en su flujo, sentidos emotivos hacia los oyentes: “la voz...corriente neumática proveniente del corazón, que, pasando a través de la laringe, pone en movimiento la lengua”⁸⁹, en occidente las teorías del amor y del alma, siguieron un camino conjunto con el de la palabra del que hoy todavía reverbera sus franjas sensibles:

“Todavía en la época de Descartes, y hasta que se descubre la circulación sanguínea, se cree en la existencia de vapores vitales. Se constituye así el “espíritu de amor” al que le cantan los trovadores. En el amor cortés, el amor es el influjo de neuma a neuma...El eros posee un mecanismo neumático. Hasta hoy el amor es concebido como espiritual”⁹⁰

Sean vapores vitales, o química, Agamben al respecto de dicha problemática o preguntas filosóficas, introduce explicando el fenómeno como una relación de signos ya abordada por los pensadores de la Grecia helénica:

“la definición del lenguaje como signo no es, como se sabe, un descubrimiento de la semiología moderna: antes de ser formulada por los pensadores de la Stoa, estaba ya implícita en la definición aristotélica de la voz humana como “sonido significante”. No <<cualquier sonido>>, se lee en el *De anima*, <<emitido por un animal es voz (se puede producir un sonido con la lengua o incluso tosiendo), sino que es necesario que aquel que hace vibrar el aire esté animado y tenga fantasma; la voz es en efecto un sonido significante y no solo aire expirado...>>.”⁹¹

Tal vez dicha descripción parece excluir de la reflexión toser, como componente comunicativo, sin embargo, apunta a la particularidad de la comunicación humana a través de la voz, dicha emisión imbuida de los *ancestros de la tribu* y la contrafirma que afirma Derrida⁹², en toda nueva toma de la palabra.

Al estudiar la palabra fantasma y su lugar genealógico en la cultura, Agamben relaciona estas ideas Aristotélicas con la lingüística y el psicoanálisis, piensa junto estas disciplinas;

^{88 88} Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos. España. 2006. Pág. 218.

⁸⁹ Ídem.

⁹⁰ Eidelsztein, Alfredo . *Giorgio Agamben y la pulsión respiratoria o “amor me inspira”*. Letra Viva. Imagoagenda.com. 2004. España. Pág.1.

⁹¹ Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos. España. 2006. Ibid. Pág. 214.

⁹² Grossman, Évelyne. La lengua no pertenece, entrevista a Jacques Derrida. *Diario de Poesía*. No. 58. Argentina. 2001.

interdisciplinario, su esquema hace hincapié en alguno de los componentes del Significante y el Significado que atienden Saussure y Lacan, su visión es de una ambigüedad certera con su objeto de estudio. afirma que “el algoritmo S / s, debe reducirse por eso a la sola barrera: - ; pero en esta barrera no debemos ver solo el rastro de una diferencia, sino el juego topológico de las conmensuras y de las articulaciones...”⁹³. Dicha barrera “-” entre Significante y Significado daría cuenta de las dinámicas dialógica entre “las comisuras y las articulaciones”⁹⁴ de la memoria y sus signos; su idea de la barrera “-” inasible de su propia especificidad, convierte en puente y separación entre una y otra.

Por un lado Manuel Asensi, explica que el signo de Saussure, se representa como un sometimiento dialógico del significante por el significado, la relación en este esquema el sujeto y el signo parten de una relación de equivalencia nominativa, parecida a la relación que se tiene con la verdad, palabra y cosa, esto es una letra, esto es una silla, ya Magritte reflexionaba sobre el potencial de evocar la diferencia *en esto no es una pipa*; en otros términos, la palabra y la cosa son uno, pero no es tan sencillo, *no tengo palabras para decir lo que siento*, presenta esta paradoja.

Si las palabras han encontrado la cosa, no están extraviadas; esa equivalencia evidenciaría la experiencia humana y la forma específica que designa o representa esa experiencia; el Significado y el Significante son uno en Saussure (simplificando su trabajo), Asensi lo explica de la siguiente manera: “lo que llamamos significado está en íntima conexión con lo que pensamos, con lo que sentimos y después ese significado busca el significante oportuno para transmitirlo”⁹⁵, la palabra y la cosa están vinculados, sin rupturas, desviaciones o malos entendidos, esta visión presupone “una teoría de sujeto”⁹⁶, que en esta relación significante-significado del signo de Saussure presupone al “sujeto clásico”⁹⁷.

⁹³ Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos. España. 2006. Ibid. Págs. 264.

⁹⁴ Ídem.

⁹⁵ Asensi, Manuel. *Lacan para multitudes*. Conferencia en el MACBA. Barcelona. 2014. Parte 1.

⁹⁶ Ídem.

⁹⁷ Ídem.

Más adelante en su seminario sobre Lacan, Asensi apunta a una idea de ruptura, en el que se da una inversión del signo Saussureano, ahora el sometimiento es de parte del significante sobre el significado: “donde la S de arriba representa la palabra significante, en mayúscula, y la minúscula, significado”⁹⁸, esta inversión explicaría por ejemplo, las rupturas entre el deseo y los actos, el principio de equivalencia, es un principio provisional, apenas ajustado en la percepción del ser humano.

En el esquema Lacaniano, la necesidad o “sujeto mítico de la necesidad”⁹⁹, es contingente al mensaje, ya que el código interiorizado constituido en el sujeto dialoga de cierta manera, con el mensaje (externo) en encuentros sincrónicos y/o diacrónico, según sea el caso de la toma de sentido en la cadena significante.

Lo que, en otros términos, desde Saussure, en el que la relación entre palabra y cosa es enfocada como unión, en el esquema Lacaniano, esta se posa sobre lo inestable, es abierta, reconfigurable en su fondo y forma, se funda según Asensi en el descubrimiento de contradicciones entre significado y significante: “descubriendo las contradicciones...y las contradicciones nos ayudan a entender más cosas”¹⁰⁰. La palabra como coyuntura entre Significado y Significante, en Agamben se representa como una barrera “-” de “comisuras” y “articulaciones”, la relación entre Agamben de la palabra y la cosa se ubica en la palabra inspirada. El fantasma y el sonido surge de las cavernas del tiempo con la palabra dicha o en los balbuceos; El esquema de Agamben parte de una concepción Aristotélica del habla humana, sintetizando las ideas de la lingüística y el psicoanálisis:

“El carácter <<semántico>> del lenguaje humano es explicado pues por Aristóteles, en el ámbito de la teoría psicológica que conocemos, con la presencia de una imagen mental o fantasma, de tal modo que si quisieras transcribir en términos aristotélicos el algoritmo en que se suele hoy representar la noción de signo (S/s, donde s es el significante y S el significado) se configuraría de este modo: F/s (s=sonido y F=fantasma)”¹⁰¹

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos. España. 2006. Ibid. Págs. 215.

2.4 HIPÓTESIS

- Los diálogos y las voces del personaje principal seleccionados de Anwar Congo; constituyen una encarnación de las víctimas y están pueden identificarse con el concepto de *fantasma* en la voz.
- Este análisis reelabora y ubica la voz en el concepto de *fantasma* de un objeto de estudio audiovisual, como un modo de visibilizar a los ausentes de un genocidio.
- El concepto de *fantasma* puede ser un referente conceptual en el estudio de la voz

CAPÍTULO 3: MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

3.1 MODELO DE ANÁLISIS

Como modelo primario de investigación se tiene como guía las ideas de Francesco Caseti y Fernando Di Chio, en *Como analizar un film*¹⁰², ofrecen un mapa de elementos para el análisis fílmico, se los procesos que suceden cinematográfica, planteando al lector un manual de elementos para posibles análisis o estudios narrativos; abordan tener en cuenta tanto como los roles de los actores, el montaje, narrativas, fotografías, secuencias, entre otras. Las ideas de Caseti y de Di Chio, ya han sido aplicado en análisis que estudian materiales documentales audiovisuales y fílmicos¹⁰³; la metodología que se construyo es con base a otros modelos metodológicos y análisis similares, los modelos han sido adecuados a esta investigación.

El primer paso que se reconoció necesario para ir construyendo unidades análisis fue el de Descomposición, que la literatura estudiada señala como aquel paso primario para el análisis, y consiste en descomponer los elementos o partes del documental, o sea, fragmentar el documental en unidades de análisis relevantes para el estudio, en este caso, la voz como eje, como objeto de estudio, se recortó en dos esquemas generales, los *gestos sonoros* y los diálogos de Anwar Congo.

Los *gestos sonoros* están centrados en aquellas oscilaciones sonoras que irrumpen desde la voz de Anwar Congo, evidenciando signos de sus emociones: dolor, alegría, tristeza, entre

¹⁰² Caseti, Francesco y Di Chio, Fernando. *Como analizar un film*. Paidós. España. 1991.

¹⁰³ Paniagua ofrece un modelo metodológico reelaborado desde Caseti y Di Chio, así como su aplicación en tres documentales clásicos, esto para hablar sobre la dimensión de la imagen en la veridicción del documental, Paniagua Ramírez, Karla. *El Documental como Crisol*. Publicaciones de la Casa Chata. México. 2007., Artículo que ofrece una revisión del sentido de la metodología en materiales audiovisuales cinematográficos, se explica que todo filme, documental o archivo audiovisual tiene una gramática configurada a través de consensos culturales, reinterpreta a Caseti y a Di Chio, haciendo una versión sintetizada de estos, ofreciendo un modelo de análisis. Vizcarra, Fernando. *Pensar el Cine: Elementos para el análisis textual cinematográfico en La mirada cómplice: ensayos sobre cine y sociedad*. CONACULTA. Tijuana. 2013

otros; se decidió llamarlos *gestos sonoros*, ya que agrupaban un tipo de onomatopeya propia de Congo que usa cuando se expresa.

Por otra parte, los diálogos como unidad agrupan temas, captadas en sus conversaciones y monólogos que apuntan a ubicar desde el lenguaje hablado creencias populares, ideas y anécdotas que sirven como herramientas para reconceptualizar el concepto de *fantasma*.

El segundo paso es la *Recomposición*, que buscaría construir relación entre dichas unidades de análisis, esto para identificar y estudiar, particularidades relacionables. Para esto se busca tratar el concepto de *fantasma* como un concepto viajero¹⁰⁴, un concepto que en su trayectoria sufra, o experimente, una reelaboración, en función de su trayectoria y utilidad práctica,

Mieke Bal en su libro *Conceptos viajeros en las humanidades* propone que el concepto es una trayectoria, no una definición, la lógica del uso de conceptos es un proceso de diálogo, más que un proceso de repetición sintáctico. El concepto viajero se da a la tarea de reelaborarse en el encuentro epistemológico de saberes a través de la discusión de objetos de estudio comunes; el concepto de esta manera viaja en época, historias, situaciones, es un objeto en expansión dialógica, que se reelabora en los encuentros de saberes.

Esta noción de concepto es una herramienta que mantendré como visión operativa en la interpretación y conceptualización de la tesis, esto como modo de entender los desplazamientos de sentido en el uso del concepto desde diferentes ámbitos de saberes.

¹⁰⁴ Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. CENDEAC. Murcia, España. 2002

3.2 UNIDADES DE ANÁLISIS

Descomposición

- Segmentación: Se realizó una segmentación por capítulos, de la voz del personaje principal Anwar Congo, así como una transcripción de los diálogos de personaje principal de la versión del documental de 2:39:41 de duración de los que se consideraron relevantes.
- Estratificación: Se hicieron tablas de duración con los diálogos de Anwar Congo y de *gestos sonoros* (onomatopéyicos), como guías para la “indagación transversal” entre estos y el concepto *fantasma*.

Recomposición

- Enumerar y Ordenamiento: Se ubicaron 16 *gestos sonoros* y 38 diálogos de Anwar Congo de relevancia para reelaborar el concepto de *fantasma*, se realizaron cuadros con relaciones sonoras específicas en categorías.
- Reagrupamiento: Se construyó una versión del concepto de *fantasma*, que se aborda en el siguiente capítulo.

Los cuadros y tablas a continuación se fueron realizando conforme se fue realizando la investigación, estos fueron una manera al principio de identificar los diálogos y *gestos sonoros* que se relacionaran con los propósitos de la tesis, después; como una manera, relaciones específicas y comunes, que durante el proceso fueron categorizándose, esta última se volvió muy relevante, ya que me permitió identificar una guía para ir desentrañando los vínculos que fueron reelaborando la versión desprendida del concepto en cuestión.

Tabla.1 Capítulos¹⁰⁵

Esta tabla numera, nombra y muestra la duración de cada una de las escenas del documental, esto sirvió como base para organizar los siguientes cuadros y tablas.

No.	Capítulos	Duración
1	The Act of Killing	00:00:00
2	Happy Man	00:07:01.6400000
3	Free Men	00:11:12.0400000
4	Movie Theater Gangster	00:14:43.5600000
5	Props	00:29:00.1600000
6	Muscle	00:33:10.7200000
7	The Propaganda Film	00:37:17.6400000
8	On Location	00:41:46.7200000
9	True Cruelty	00:50:31.9200000
10	Suryono's Story	00:54:15.3200000
11	The Interrogation	00:57:09.3600000
12	"War Crimes" Are Defined by the Winners	01:06:18.7200000
13	Herman for Parliament	01:15:57.6400000
14	Member of North Sumatra Parliament, Marzuki	01:19:15.0400000
15	The Nightmare	01:26:47.8800000

¹⁰⁵ Angel de los Santos Flores. 2019

16	Heads	01:32:03.4800000
17	Paramilitary Leader and Businessman, Haji Anif	01:35:54.2000000
18	"Special Dialog"	01:44:18.4600000
19	Kampung Kolam Massacre Re-Enactment	01:51:33.5600000
20	Gangster Torture Scene: Film Noir	02:06:38.5200000
21	Anwar Feels Empathy for His Victims	02:24:27.4000000
22	End Credits	02:37:10.2861938
23	End	02:39:39.6000000

Tabla.2 Diálogos seleccionados de Anwar Congo¹⁰⁶

En el siguiente cuadro se numeran, nombran y muestran la duración de los 38 segmentos de diálogos de Anwar Congo seleccionados para el análisis.

No.	Capítulos	Duración de escenas seleccionadas de los diálogos de Anwar Congo
1	2.Happy Man	00:07:02,760-00:07:53,400
2	2.Happy Man	00:08:22,720-00:11:12,480
3	3.Movie Theater Gangster	00:15:01,840-00:17:16,520
4	3.Movie Theater Gangster	00:17:39,600-00:18:21,640
5	3.Movie Theater Gangster	00:18:50,920 -00:22:08,760
6	3.Movie Theater Gangster	00:23:00,160-00:23:22,080
7	3.Movie Theater Gangster	00:27:29,960-00:28:48,160
8	3.Movie Theater Gangster-4.Props	00:28:48,480-00:30:48,400
9	4.Props	00:30:49,000-00:31:43,200
10	4.Props	00:32:32,960-00:33:09,880
11	7-Propaganda Film	00:37:35,360-00:38:55,960
12	8.On Location	00:40:50,640-00:41:41,840
13	8.On Location	00:41:51,400-00:43:20,360
14	8.On Location	00:46:19,720-00:49:20,760
15	9.True Cruelty-10.Survono's Story	00:54:15,240-00:57:09,120
16	11. The Interrogation	00:57:17,920-00:59:21,240
17	11. The Interrogation	01:01:32,530-01:04:04,600
18	11. The Interrogation	01:04:27,880-01:06:16,920
19	12. "Wars Crimes" Are Defined by the Winners	01:10:11,480-01:11:38,480
20	12. "Wars Crimes" Are Defined by the Winners	01:13:18,600-01:15:14,320
21	14.Member of North Sumatra Parliament, Marzuki	01:25:31,120-01:26:27,720
22	15. The Nightmare	01:26:49,000-01:27:23,040
23	15. The Nightmare	01:27:23,040-01:27:54,720
24	15. The Nightmare	01:28:59,000-01:31:49,200
25	16. Heads-Paramilitary Leader and Businessman, Haji Anif	01:32:04,240-01:43:04,520
26	18."Special Dialog"	01:44:26,080-01:48:45,520

¹⁰⁶ Angel de los Santos Flores. 2019

27	18.“Special Dialog”	01:50:37,840-01:51:33,480
28	19.Kampung Kolam Massacre Re-Enactment	02:01:31,600-02:02:19,240
29	19.Kampung Kolam Massacre Re-Enactment	02:03:39,360-02:04:23,320
30	19.Kampung Kolam Massacre Re-Enactment	02:04:43,880-02:05:06,640
31	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	02:06:57,640-02:08:44,880
32	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	02:10:41,160-02:13:33,080
33	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	02:13:40,920-02:13:56,800
34	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	02:14:27,600-02:17:29,320
35	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	02:17:47,160-02:20:20,840
36	20.Gangster Torture Scene: Film Noir-21.Anwar Feels Empathy for His Victims	02:23:46,560-02:26:45,480
37	21.Anwar Feels Empathy for His Victims	02:27:22,920 - 02:29:08,160
38	21.Anwar Feels Empathy for His Victims	02:31:10,400 - 02:34:01,480

Cuadro.1 Localización de *gestos sonoros*¹⁰⁷

Este cuadro se numera y muestra las duraciones de los *gestos sonoros* de Anwar Congo seleccionados, estos se ubican de manera aislada o durante los diálogos.

No.	Duración de <i>gestos sonoros</i>	Duración de diálogos	No.
1	10:46-11:12	00:07:02,760 - 00:07:53,400	1
2	17:32-17:37	00:08:22,720 - 00:11:12,480	2
3	17:45-17:51	00:15:01,840 - 00:17:16,520	3
4	18:35- 18:50	00:17:39,600 - 00:18:21,640	4
5	30:33-30:37	00:18:50,920 - 00:22:08,760	5
6	59:15-59:21	00:23:00,160 - 00:23:22,080	6
7	1:30: 50-1:30:59	00:27:29,960 - 00:28:48,160	7
8	1:32:33- 1:33:11	00:28:48,480 - 00:30:48,400	8
9	1:39:22-1:39:49	00:30:49,000 - 00:31:43,200	9
10	2:09:10- 2:10:12	00:32:32,960 - 00:33:09,880	10
11	2:10:59-2:11:02	00:37:35,360 - 00:38:55,960	11
12	2:13:40- 2:14:00	00:40:50,640 - 00:41:41,840	12
13	2:17:27 2:17:39	00:41:51,400 - 00:43:20,360	13
14	2:18:18 - 2:18:35	00:46:19,720 - 00:49:20,760	14
15	2:19:44- 2:20: 05	00:54:15,240 - 00:57:09,120	15
16	2:31:51-2:34:59	00:57:17,920 - 00:59:21,240	16
		01:01:32,530 - 01:04:04,600	17
		01:04:27,880 - 01:06:16,920	18
		01:10:11,480 - 01:11:38,480	19
		01:13:18,600 - 01:15:14,320	20
		01:25:31,120 - 01:26:27,720	21
		01:26:49,000 - 01:27:23,040	22
		01:27:23,040 - 01:27:54,720	23
		01:28:59,000 - 01:31:49,200	24
		01:32:04,240 - 01:43:04,520	25
		01:44:26,080 - 01:48:45,520	26
		01:50:37,840 - 01:51:33,480	27
		02:01:31,600 - 02:02:19,240	28
		02:03:39,360 - 02:04:23,320	29
		02:04:43,880 - 02:05:06,640	30
		02:06:57,640 - 02:08:44,880	31
		02:10:41,160 - 02:13:33,080	32
		02:13:40,920 - 02:13:56,800	33
		02:14:27,600 - 02:17:29,320	34
		02:17:47,160 - 02:20:20,840	35
		02:23:46,560 - 02:26:45,480	36
		02:27:22,920 - 02:29:08,160	37
		02:31:10,400 - 02:34:01,480	38

○ *Gestos sonoros*
 ● *Gestos sonoros en Diálogos*

¹⁰⁷ Angel de los Santos Flores. 2019

Tabla.3 Descripción gestos *sonoros*¹⁰⁸

En la siguiente tabla se numeran, nombran, muestran la duración y describen los 16 segmentos de *gestos sonoros* realizados por Anwar Congo; de manera que se ubican diferencias y semejanzas entre estas, se hizo una categorización a color para identificar el tipo de gesto.

-  Llanto.
-  Imitación de estrangulamiento.
-  Cantos.
-  Asco.
-  Ahogamiento y respiración agitada.

No.	Capítulos	Duración de <i>gesto sonoro</i>	Descripción del <i>gesto sonoro</i>	Elementos del <i>gesto sonoro</i>
1	2.Happy Man	10:46-11:12	Anwar Congo baila y canta en tonadas alegres.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal A. • “¡cha cha cha!”.
2	4.Movie Theater Gangster	17:32-17:37	Anwar Congo canta con fuerza (bring back home?)”.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O. • “¡oooohh!”.
3	4.Movie Theater Gangster	17:45-17:51	Anwar Congo imita el llanto de su niñez cuando tenía pesadillas.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O. • Llanto. • “¡uohh, uohh!”.
4	4.Movie Theater Gangster	18:35-18: 50	Anwar Congo canta con melancolía una canción sobre alguien que sueña despierta.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O. • “¡uuooohh!”.

¹⁰⁸ Angel de los Santos Flores. 2019

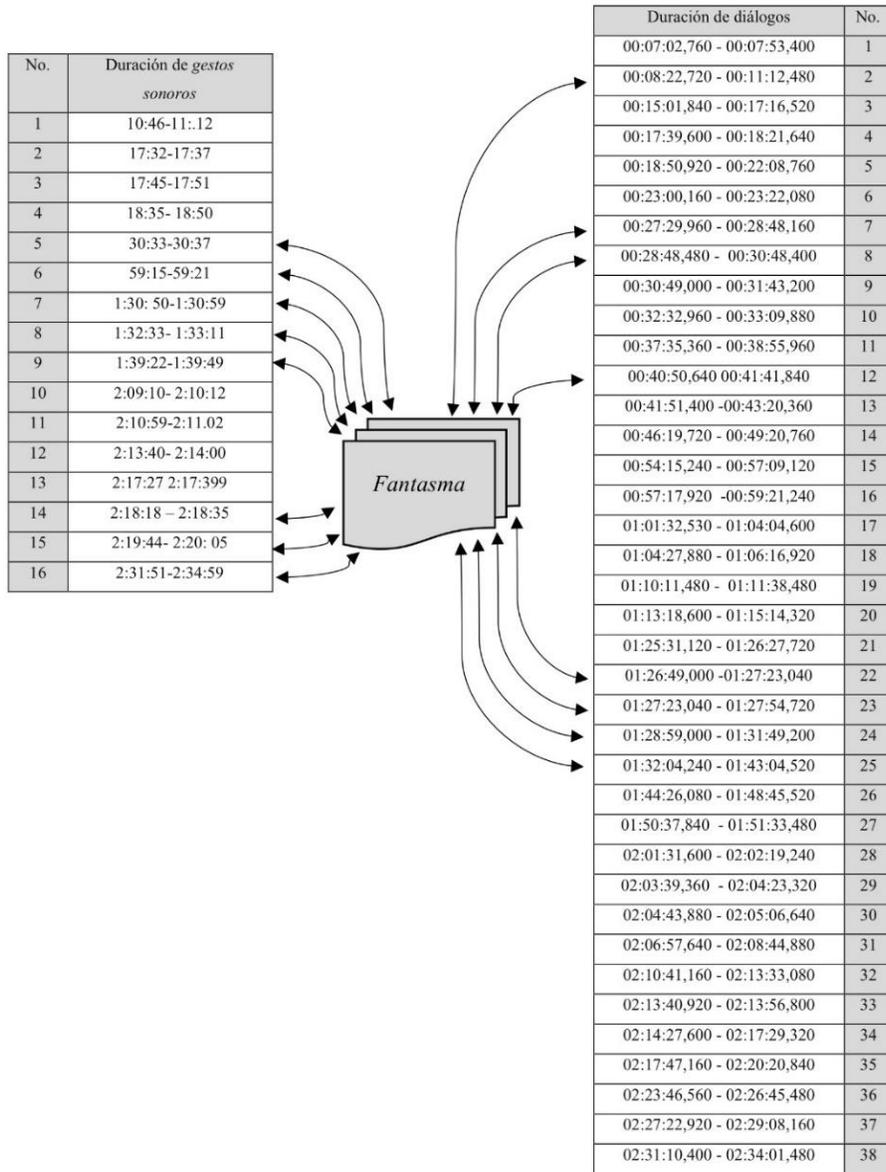
5	6. Muscle	30:33-30:37	Anwar Congo imita el llanto de una víctima, al explicar un método de asesinato.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O. • Llanto. • “¡oouhh, ouhh!”.
6	11.The Interrogation	59:15-59:21	Anwar Congo imita el sonido de alguien siendo estrangulado, para darles a entender a los actores el sonido que hace una víctima durante el proceso de estrangulamiento.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O. • Sonido gutural de ahogamiento. • “¡ohggghrhh!”.
7	15.The Nightmare	1:30:50-1:30:59	Anwar Congo imita el sonido de ahogamiento de una de sus víctimas a la que descabezó, imita la voz y la posición de ser descabezado en el bosque, como si fuese un ensayo.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O. • Sonido gutural de ahogamiento. • “¡ohggghrhh, ohggghrhh!”.
8	16.Heads	1:32:33-1:33:11	Anwar Congo imita el sonido de alguien que le cortan la cabeza, en este caso el actuando como víctima, en una escena que reproduce sus pesadillas, donde la muerte (Interpretada por Herman Koto) lo descabeza.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O. • Sonido gutural de ahogamiento. • “¡ohgggghh, ohgggghh, ohgggghh!”.
9	17.Paramilitary Leader and Businessman , Haji Anif	1:39:22-1:39:49	Anwar Congo hace sonidos que expresan asco durante una actuación; en la que la representación de la muerte (Interpretada por Herman Koto), le pone pedazos de carne cruda en la cara.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O, A y E. • Sonido de asco e intento prolongado de vomito • “¡ohrgh, oogh, broghh, oorghh!”.

10	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	2:09:10-2:10:12	Anwar Congo hace respiraciones agitadas mientras realiza el esfuerzo de estirar un cable imitando el estrangulamiento.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O y A. • Respiración agitada y excitada, con distensión final. • “¡oahrgh, oargh, bragh, oarghh. ahhh!”
11	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	2:10:59-2:11:02	Anwar Congo personifica un torturador, arremeda el llanto de Herman Koto, el cual actúa como víctima en un interrogatorio.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O. • Llanto • “¡ohh, ohh!”
12	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	2:13:40-2:14:00	Anwar Congo canta sobre una tormenta con melancolía.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal A. • “¡oohh, oohh!”.
13	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	2:17:27-2:17:39	Anwar Congo le falta el aire al verse afectado por su propia actuación como víctima en una un interrogatorio, respira tranquilo al escuchar ¡Corten!	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O y A. • Respiración agitada y excitada, con distensión final. • “!oohfhaa!”.
14	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	2:18:18-2:18:35	Anwar Congo actúa como víctima, le falta el aire, respira tranquilo para tranquilizarse.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O • Respiración ahogada, y distensión. • Sonido leve de ahogamiento. • “ohh, ¡Uuhfhhh!”.
15	20.Gangster Torture Scene: Film Noir	2:19:44-2:20:05	Anwar Congo imita sonidos de estrangulamiento y detiene la grabación.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O, A. • Sonido gutural de ahogamiento.

				<ul style="list-style-type: none"> • “¡oahrgh, oargh, bragh, oargh. ahhh!”.
16	21. Anwar Feels Empathy for His Victims	2:31:51-2:34:59	Anwar Congo tiene un ataque de tos, asco, sonidos guturales, como si fuese a vomitar, cuando repite una escena en la que describe sus métodos de asesinato.	<ul style="list-style-type: none"> • Aparición de la vocal O, A y E. • Sonido de asco e intento prolongado de vomito • “¡oahrgh, oargh, bragh, oargh. ahhh!”.

Cuadro.2 Localización relacional del *fantasma* en la voz¹⁰⁹

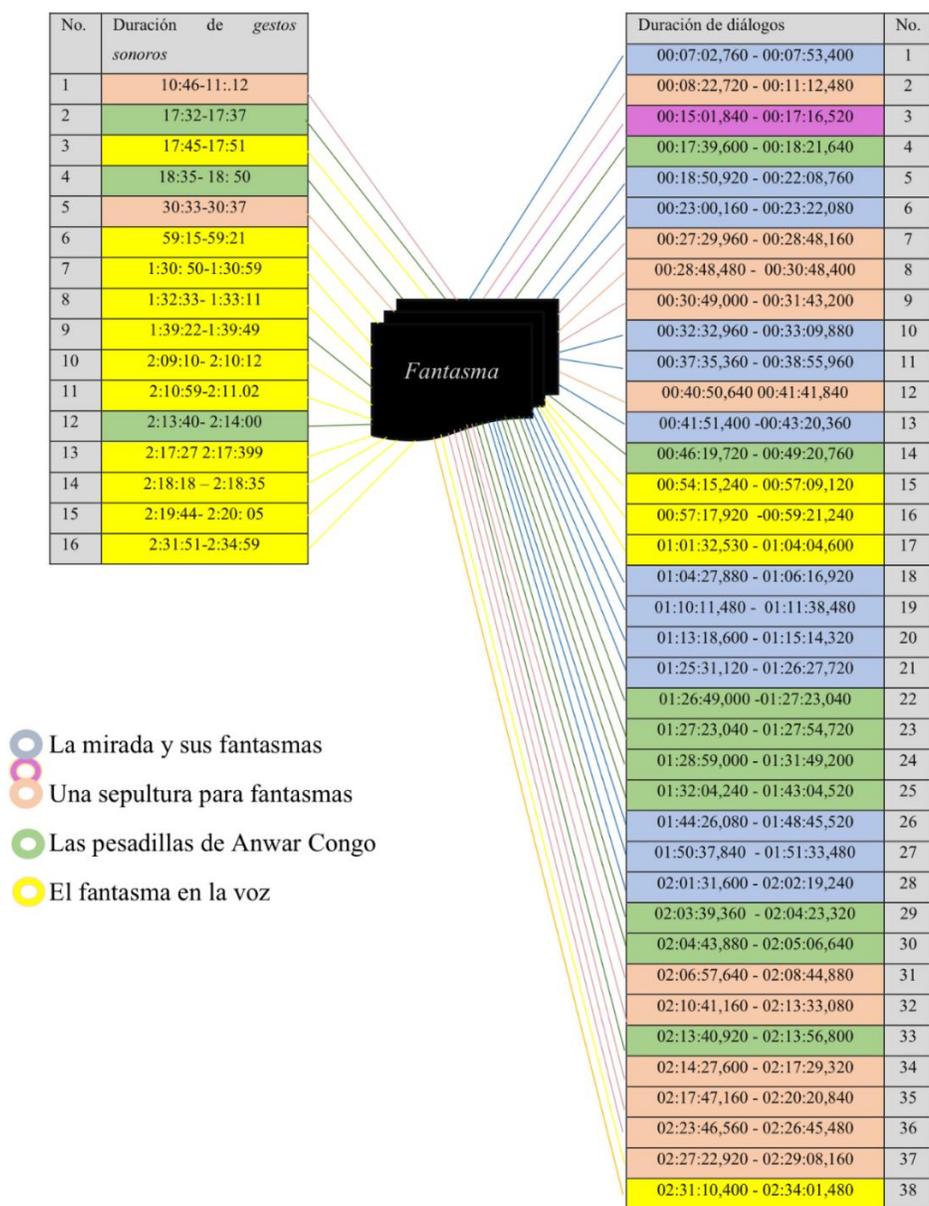
Este cuadro numera y muestra la duración de diálogos y *gestos sonoros* relacionados directamente con el concepto fantasma, la ausencia de flechas indica una relación indirecta.



¹⁰⁹ Angel de los Santos Flores. 2019

Cuadro.3 Categorías de análisis del concepto de *fantasma* en la voz¹¹⁰

En este cuadro se numera, muestra la duración y relación en categorías de análisis de los gestos sonoros y diálogos seleccionados, que se abordaran en el siguiente capítulo.



¹¹⁰ Angel de los Santos Flores. 2019

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS

4.1 LA MIRADA Y SUS FANTASMAS

“Simulacros que llegando nos hieren en los ojos”

Tito Lucrecio Caro, *De la Naturaleza (Rarem Natura)*.

Diálogos No.1, No.3, No.5, No.6, No.10, No.11, No.13, No.18, No.19, No. 20, No.21, No.26, No.27 y No.28.

En este segmento se analizaron una serie de diálogos de escenas del documental que como conjunto tejen una relación entre el cine y Anwar Congo, una relación que ayuda a entender las directrices, que construyen una estética del crimen, que se visibilizan cuando habla de películas de acción y/o propaganda y sus propias ejecuciones.

Se le nombró a este segmento *la mirada y sus fantasmas*, para ubicar la mirada que construye en Congo, las ideas que tiene acerca de sus actos de asesinato; que se encontró que modelan un horizonte imaginal desde la estética del crimen en la cinematografía, con las condiciones comunicacionales que construyeron desde la propaganda, hacia un modo de sublimar sus actos. la mirada según Regis Debray es “un ecosistema de la visión, y un horizonte de expectativa...”¹¹¹, que, en el caso de Anwar Congo, las narrativas se tejen de un modo complejo y son altamente efectistas en hacer una historia indolente.

Durante muchos de los diálogos identificados, el cine se convierte en tópico, una meta-reflexión sobre el documental que avisa los imaginarios de los ejecutores, atravesados por Hollywood, como cuando se habla de la película que realizan y su similitud con escenas y

¹¹¹ Regis Debray. Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente. Paidós Comunicación. España. 1994. Pág.176.

estilos cinematográficos de las películas de gánsteres y westerns¹¹², así como en los métodos de matar que adoptan los ejecutores, la apropiación de dichos estilos occidentales (vestuario, personajes, palabras) engloba el gánster de la pantalla y Anwar Congo como un solo.

Anwar Congo y el cine tiene su historia, se arremolina en su juventud, el símil de sus actos criminales y las películas le lleva a vincularse a un universo simbólico que le da argumentos que perfilan una racionalidad del crimen que se entrelaza con la racionalidad cinematográfica del crimen:

“Cuando era joven, siempre veía películas americanas y las imitaba...Las veía tan intensamente... era como si estuviera dentro de la película...Y veía películas de gánsteres...Películas violentas. Veía formas geniales de matar... Y las copiaba...Especialmente, cómo los gánsteres mataban con alambres... Este es mi método para capturar y matar comunistas. Por supuesto, el escenario es distinto. Ahora estoy en una selva interpretando a un vaquero. Esto es distinto.”

El glamour del crimen como modelo supraestatal que serpentea en las identidades de sus acólitos: “Éramos gánsteres”; El termino *gánster* es usado en Indonesia por individuos pertenecientes a grupos paramilitares, mafiosos de medio pelo, autoridades del Estado y la Juventud Pancasila, traducéndolo el termino gánster como “hombres libres”, “freeman”, que son personas que son necesarias para esta visión del An-Estado¹¹³.

El documental muestra su uso en políticos de manera normalizada, el *gánster* es una aspiración de clase del libre saqueo: “no teníamos trabajos de verdad. Hacíamos cualquier cosa por dinero, solo para comprar ropa bonita. Este era el cine donde yo trabajaba.”. Hay una relación simpática entre la película y su ganancia, como simulacro de su justificación ideológica :

“Me paraba aquí, revendía entradas y me pavoneaba. Cuando las películas eran populares, revendíamos las entradas. Pero cuando los comunistas se hicieron fuertes, prohibieron las películas americanas. Querían menos películas americanas. Así que los gánsteres ganábamos menos. Porque no había público. Las películas de

¹¹² Ana Paula Pérez Córdova. “*A Documentary of the Imagination*” *The Use of Reenactments in The Act of Killing*. A master’s thesis for the degree “Master of Arts (Two Years) in Film and Media Productions. LUNDS University. 2015. Págs.14-59.

¹¹³ Sergio González Rodríguez. *Campo de Guerra*. Anagrama. Barcelona. 2014. Págs. 20-21.

Hollywood eran populares. Sin ellas, los gánsteres no ganaban tanto. Como decimos, "La cena se perdió una panza". Cuando veíamos películas alegres, como las de Elvis, salíamos del cine sonriendo"

Hay una relación servil con el poder que detenta la violencia genocida, Anwar Congo es reconocido en público por autoridades, gobernadores con los que comparte historia, o el caso del jefe de las juventudes Pancasila: "¿Cómo estás, Anwar? ¡Este es el verdadero Anwar Congo!", periodistas, políticos y empresarios, ejecutores se reconocen entre sí: "Traje fotos de nosotros en los viejos tiempos", dichas relaciones le proveen de un status: "¿Has visto que soy de "élite"?". Parece una mentira, pero cuando visitan a un periodista esta lo reconoce de una manera alegre, burlona al verlo con las cámaras: "miren, la estrella", Congo le hace un saludo fascista contento, protagonizando el glamour de la ideología.

En una de las revisiones de lo filmado, en el que Joshua Oppenheimer usualmente encuadra a Anwar Congo viéndose en el televisor actuar, dialogan sobre la recepción de una de las escenas de la película, la cual es disfrutada por Congo, el director le pregunta sobre los conflictos de recepción que podrían acaecer en el público: "Es una buena película familiar. Con mucho humor. Una gran historia. Un paisaje maravilloso. Muestra lo especial de nuestro país, pese a ser una película sobre la muerte." A lo que Oppenheimer revira: "¿Los hijos de los comunistas disfrutarán de esta película?" después de algunos titubeos contesta: "Seguro, pero...Si saben de qué trata la película, no querrán verla. Pero si no lo saben, querrán verla.", sin la pregunta empática de Oppenheimer, al parecer a Congo esto no lo hubiera llevado a considerar una posición diferente de la suya, sea como sea, parece ser que se sabe de lo que se estaba hablando, identifica el tema central, su visión es clara "es una película sobre la muerte".

Anwar Congo al inicio tiene una visión positiva de la película que realizan, le explica su parecer a Herman Koto; el filme supone tiene un poder narrativo para la posteridad, es una oportunidad de hacer algo para tener control de la historia: "si esto llega a la gran pantalla, o solo a la TV, no importa, pero tenemos que mostrar...¡Que esta es la historia!", no hay duda sobre la unidireccionalidad de la historia, en su versión, ellos ganaron:

“No tiene que ser una gran película... Paramount...MGM...nosotros, contaremos la historia de lo que hicimos cuando éramos jóvenes...esta es la historia...contaremos la historia de lo que hicimos cuando éramos jóvenes...esto es lo que somos”.

Al ver los efectos de la actuación de la masacre, durante el capítulo de la masacre de Kampung Kolam, muchos de los presentes (los que actuaban como víctimas) sufren ataques de pánico, desmayos; la dramatización del ataque a una aldea se convierte en un caos, lo que lleva a preguntarse sobre la posteridad de dicha escena:

“Lo lamento... Sinceramente, no pensé que iba a verse tan terrible. Mis amigos me dicen que actúe con más sadismo. Pero entonces vi a las mujeres y los niños. Imaginen el futuro de estos niños. Fueron torturados. Ahora quemarán sus casas. ¿Qué futuro tienen? Nos maldecirán por el resto de sus vidas. Esto fue muy, muy...”

La representación no encarna sus objetivos historiográficos en el “horizonte de expectativas”¹¹⁴, se desfasan; La mirada sufre desplazamientos que llevan pues a considerar una versión no contemplada y dolorosa, que repta del “pasado anacrónico” al “presente reminiscente” y de la proximidad de la imagen y el alejamiento de la palabra”¹¹⁵, Anwar Congo se queda sin palabras “Esto fue muy, muy...”:

La verdad no puede ser contenida, y cobra la figura del fantasma, un lugar detrás del ojo: “la imagen llegar a destrozar la representación en el momento en que aparece bajo la especie de esos “seres fantasmales /que/ trastornan el curso de un relato y perturban lo representable”¹¹⁶:

“Por qué la gente mira a James Bond? Para ver acción. ¿Por qué ven películas sobre nazis? Para ver poder y sadismo. Nosotros podemos hacer eso. Podemos hacer algo más sádico que... Más sádico que las películas sobre los nazis. ¡Claro que puedo! Porque nunca hubo una película donde estrangulaban a la gente, excepto en la ficción, pero eso es distinto, porque yo lo hacía en la vida real. Es indudable que ninguna película usó nuestro método. Atraeremos a mucho público. Humor... Es imprescindible. ¿Chicas guapas? Las tenemos. Porque si el público está tenso todo el tiempo, sin nada que los entretenga, no funcionará.

¹¹⁴ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. Paidós Comunicación. España. 1994. Pág. 176.

¹¹⁵ Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. México. 2017. Pág. 59.

¹¹⁶ *Ibid.* Pág. 65.

La verdad historiográfica es una paradoja, en una conversación durante la grabación, Ada Zulkadry, amigo y compañero ejecutor de Anwar Congo, responde algunas preguntas a Joshua Oppenheimer, la plática versa sobre una película de propaganda que se proyectaba en los cines en los años del genocidio, promocionada y producida por el Estado: “El gobierno hizo esta película para que la gente odiara a los comunistas. Desde la primaria, todos los niños tenían que ver esta película. Todos los años, tenían que ir al cine a ver esto.”

Una película de propaganda anticomunista, en la que se mostraban a estos como irruptores del orden social (teniendo orgias, asesinatos cruentos sin sentido), con alto patetismo en las representaciones, desde su asiento, Congo admite con nostalgia: “por dentro, yo estaba orgulloso porque maté a los comunistas que se ven tan crueles en la película.” Y termina contundente “Y fui mucho más allá de lo que se ve en la película.” Implicando que había hecho algo que lo hacía sentirse más, como si tuviese una verdad irrepresentable, que no se encarna enteramente en el filme, pero, por otro lado, a Congo si se le ajusta la representación y la *Phantasia*, el filme le concedía un grado de absolución “Para mí, esa película es lo único que me hace sentir inocente. Miro la película y me siento tranquilo”. Zulkadry al contrario de Anwar la película le produce incredulidad:

“¿Eso sientes? Yo no. Pienso que es una mentira. Hasta una tortuga puede trepar un árbol caído. Es fácil poner como malos a los comunistas después de matarlos. Esa película está diseñada para que parezcan malvados. Las comunistas bailando desnudas...Claro que es mentira.”

La verdad cuando se exhibe como mentira, lleva a Anwar a refrendar la política de la verdad oficial “Pero no deberíamos hablar de esto, Adi. No deberíamos hablar mal de la película con desconocidos. Deberíamos hablar de nuestra película.” Adi responde: “Pero él me preguntó”. Por otra parte, después de grabar una escena de interrogatorio y ver el resultado, los lleva a considerar dicha política de la verdad, la mirada que podría despertar dicha película lleva a Adi Zulkadry a realizar un llamado para reconsiderar la escena; ya que, no ayudaría a contar una versión de la historia favorable a ellos “Si logramos hacerla, esta película refutará toda la propaganda de que los comunistas son crueles. Y mostrará que éramos crueles”.

Los demás apelan al sentido de la verdad, Herman Koto por ejemplo dice: “¿por qué tenemos que ocultar nuestra historia si es la verdad?”, la llamada a la verdad, que Anwar Congo también segunda, se orienta al parecer, para que se realicen con efectos dramáticos que lleven a emocionar al espectador, como parte de una trama, no importa el bien y el mal, para ellos la violencia está justificada de antemano en la narrativa imaginaria.

Adi Zulkadry exhorta a que reflexionen sobre la amenaza de la verdad: “Estoy de acuerdo. Pero no toda la verdad debería hacerse pública. Creo que hasta Dios tiene secretos. Sé muy bien que éramos crueles. Es todo lo que tengo que decir. Ahora decidan qué hacer con eso.” en las recreaciones de la Masacre de Kampung Kolam, del que tanto Congo se lamentó de su representación, el Ministro de Educación, secunda esta idea al aceptar tomas de pedidas de sangre contra los enemigos, como modo de asustar, aunque aceptaba que tal vez no sea tan bien visto solo mostrar ese lado del genocidio (¿cuál sería el otro?).

En una invitación a un programa de entrevistas, esta idea de que mostrarse crueles, sirve como una manera de amedrentar públicamente desde la propaganda, es una continuación a los modelos comunicacionales en apoyo al genocidio; son claras las intenciones de los invitados, continuar con el discurso oficial e intimidar, al afirmar la tutela sobre la norma histórica: “Ali Usman: En cuanto a la reconciliación, no hay reconciliación. Porque lo que pasó es historia. La historia tenía que ser así. No hay reconciliación.”, desde el principio del programa se veía claro el camino:

“Bienvenidos a "Diálogo Especial" en la Televisión Nacional. Hoy recibimos a los gánsteres de los cines, que hacen una película para conmemorar el exterminio de los comunistas. Pasemos a Ibrahim Sinik. Según el suegro del presidente, el general Sarwo Edhie, 2.500.000 comunistas fueron asesinados.”

En este contexto solo se explica cómo Congo, en su juventud dijese: "Era como si matáramos con alegría" imbuidos entre los paraísos del éxtasis y el alcohol, la cultura de la violencia y la impunidad, el sin sentido se convierte en un delirio “teníamos el humor de la película". La historia se presenta pues como una oportunidad no solo de contar su historia, sino también de protagonizarla como *gánster*; un personaje que ve a las víctimas como lucro, rehenes a la sistemática persecución y extorsión:

"¿Cuánto vas a pagar?". Decían: "¡Por favor, señor, no! Soy viejo". Los usábamos por su dinero, no los matábamos. Pero si no pagaban, los matábamos. Una cosa o la otra. Y si no pagaban, los matábamos."

Oppenheimer en una visita a una periodista que trabajaba como periodista del régimen, explica su labor durante el genocidio; los periódicos jugaron un papel dentro de las condiciones que producen ideológicamente una visión apologista de las masacres: "mi trabajo era hacer que el público los odiara", a su vez revelando que tenía un poder sobre la vida de otras personas " un guiño mío y estaban muertos"; así, como cuando presume un muro lleno de fotografías con políticos.

Hay una relación entre los medios de comunicación y el genocidio, los medios fueron aquellos que regulaban el entramado mediático, que, junto las películas de propaganda daban las condiciones para que las ejecuciones fuesen vistas justificadas en el orden del An-Estado.

Recordando lo que decía Zizek sobre el documental como muestra "de los efectos de vivir en la ficción"¹¹⁷, la ideología parece que para existir necesita narrativas inmersivas, en muchas de sus entrevistas y conferencias¹¹⁸ el filósofo habla sobre la formación de los soldados bajo la filosofía japonesa zen, para explicar la participación en la guerra y la eficiencia de la doctrina.

Esto como un medio para que la muerte del enemigo no sea visto como un acto reprobable, la voluntad del acto como una beatitud, una distancia intoxicante en el caso de Congo, el soldado en este esquema no es ni responsable ni voluntarioso de sus actos, si no que la espada por medio de un orden cosmológico sería llevado al enemigo¹¹⁹; la distancia zen de la que habla Zizek, conllevaría no solo supuesto atenuante del sufrimiento causado por matar, sino una experiencia estética envolvente, la ideología funciona así, una narrativa consensuada de tal manera que, rigen los signos de la realidad, estos estén llenos de una ficción que absuelve teoría y prácticamente las ejecuciones.

¹¹⁷ Zizek, Slavoj. *The Act of Killing and the modern trend of "privatizing public space*. New Statesman America. <https://www.newstatesman.com/culture/2013/07/slavoj-zizek-act-killing-and-modern-trend-privatising-public-space>. Reino Unido. 2013

¹¹⁸ Zizek, Slavoj. *Conferencia "The Buddhist Ethic and the Spirit of Global Capitalism"*. European Graduate School. Suiza. 2012

¹¹⁹ Ídem.

Así queda clara la experiencia estética de los asesinatos de Congo “como si existiera dentro de una película”; dicha experiencia no es solo divertimento sino formativo; su mirada imbuida no podía sino construir métodos sicariatos acordes al imaginario Hollywoodense, “especialmente cuando mataban con alambres” en un paradigma *An-Estatal*.

4.2 UNA SEPULTURA PARA FANTASMAS

“Una tumba en el aire sin inscripción alguna:

todos los nombres juntos

bajo el silencio anónimo

de la fosa común.”

José Ramon Ripoll, (*una tumba en el aire*) Paul Celan.

Diálogos No.2, No 3, No.7, .No.8, No.9, No.12, No.31, No.32, No.34, No.35, No36 y No.37.

gestos sonoros No.1 y No.5.

Esta sección del análisis se halla una profundización de las maneras en las que los ejecutores cuentan y actúan lo que realizaron durante el genocidio, se exploran las actitudes que toman con el concepto *de sepultura*¹²⁰, se estudiaron las ideas que extrapolan en las experiencias que performan y escenifican.

Se encontró que la posición de su conducta tiene que ver con las condiciones teórico-prácticas de la política que propicia, ejecutar e intenta silenciar el genocidio; el equilibrio de poder es un equilibrio del “horizonte de expectativas”¹²¹ de las consecuencias; encontrando que, fueron el fermento para invisibilizar, manipular la justicia y la cognición del crimen.

Estas ideas se constituyeron con la reflexión que hace George Didi-Huberman cuando aborda el concepto de *obra de sepultura*¹²² desde el psicoanálisis de Pierre Fedida, el cual reelabora el concepto de *duelo*, para estudiar la experiencia de duelo en una experiencia estética, explica desde el *Monumento de la Nereidas*¹²³, el cual muestra los rastros de esculturas

¹²⁰ George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. México. 2017.

¹²¹ Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. Paidós Comunicación. España. 1994. Pág.176.

¹²² Desde una lectura al trabajo de su recién fallecido amigo el psicoanalista Pierre Fedida. Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. México. 2017. Pág.75.

¹²³ *Ibid.* Págs.71-79.

danzantes como parte del monumento sepulcral, conlleva una relación de gravedad más allá de la metáfora, hacia lo literal, el “*aire de la danza*” sobre “*la piedra de la tumba*”, ya explicábamos sobre la respiración durante el *duelo*, en este caso, la metáfora de la ingravidez del alma se relaciona con la pesadumbre de la necrópolis¹²⁴.

La presencia de fantasmas Anwar Congo la ubica en torno a una casa o el río, no solo porque había acaecido muertes ahí, si no por el hecho de que eran muertes no deseadas por los difuntos, “Todo el mundo sabe que el río Deli esta hechizado”, o en el caso de “la oficina de la sangre”, El fantasma habita los confines de una construcción habitacional o los lindes del río, en otras ocasiones esos límites traspasan a sus pesadillas donde lo atormentan.

Se observa un eje fantasmático entre Anwar Congo y el espacio; Didi-Huberman, aborda que la sustancia de la memoria del ausente se vincula con la *intimidad del cuerpo*, las experiencias entorno a un alguien ausente, la *morada* de los fantasmas es la memoria, dialoga Anwar con el espacio y este sensibiliza su cuerpo:

“la sustancia de los muertos ...memoria de las imágenes de la que está hecho se encarna verdaderamente en la “intimidad del cuerpo” durmiente: solo ésta tiene el poder de dar lugar a una “sustancialización de las imágenes sensoriales del muerto de modo que solo el sueño dispone de la verdadera memoria de los muertos”¹²⁵

La intimidad del cuerpo se convierte en exterioridad latente: “Con permiso...Probablemente haya muchos fantasmas aquí, porque matamos a mucha gente. No tuvieron muertes naturales. No fue una muerte natural.” puede ser indolente con anestésicos: “Trataba de olvidarlo todo con buena música, bailando, sintiéndome feliz. Un poco de alcohol. Un poco de marihuana. Un poco de... ¿cómo lo llaman? Éxtasis. Cuando me emborrachaba, “volaba” y me sentía feliz” Canta y baila “Chachachá.”. Un trabajo de *sepultura* de sus experiencias. correlato de la memoria del ausente como su “verdadera tumba”

El *tiempo de los muertos* comenta Huberman, es un conocimiento corporal, sensible: “...un auténtico conocimiento de “la sustancia de los muertos”¹²⁶, el *duelo* se manifiesta en el

¹²⁴ Didi-Huberman cita a Nietzsche: “cuando el hombre se acerca a la muerte, ya no camina, baila” Ibid. Págs.78.

¹²⁵ Ibid. Págs. 76-77.

¹²⁶ Ídem.

“sueño” y en la “vigilia”; Huberman hace una relación *estésica* y *estética* de la experiencia de *duelo* como se abordó en el marco conceptual; con el ejemplo del dolor como *estésico* y el dolor como *estético*, este segundo en el concepto de *obra de sepultura*¹²⁷.

La construcción cultural de la creencia en el fantasma lleva pues plantearse como una *obra de sepultura*, el encabalgamiento recíproco entre lo estésico (convulsión, dolor), y en lo estético (ritual, obra, acto), ambos bajo el influjo de la inmanencia de lo ausente.

Se ejemplifica esto en una escena cuando Anwar Congo, Herman Koto, Safit Pardede, entre otros gánsteres u actores (representando a gánsteres) no se logra precisar, están cantando una canción patriótica tradicional que se le enseña a los niños en las escuelas, que es una canción que saluda a la ciudad de Badung “¡Hola, hola, Badung!”, cantan mientras actúan un método de asesinato, consiste en brincar sentado encima de una mesa, en donde en una de las patas de la mesa se encontraba el cuello de una víctima, en este caso usaban un costal de papas, que simulaba a la víctima; Congo explica e imita el sonido de ahogamiento “¡oouhh, oouhh!” ríen al jugar con la representación de un muerto y un saco de papa, “¡levántate, ya se murió.”. se les ve felices cantar como si fuese un juego para niños, “¡Ciudad de los buenos tiempos!”.

El canto y el brinco sobre la mesa llevan a metamorfosear la Imagen del asesinato, en una *obra de sepultura* grotesca, el *acto de matar* se convierte en canto y movimiento; de cuerpos que realizan una verdadera *coreografía* de la muerte, una estética de lo mortecino: “¡El enemigo te prendió fuego!”, “¡Vamos a reconquistarte!”.

Gama explica el sentido de la embriaguez desde la filosofía Nietzscheana, la cual se encuentra muy cerca de la experiencia que relata, el éxtasis, la transgresión y el espanto, la mezcla del gánster, para desvincularse de una individualidad, y situarse en la impunidad alegre del genocida:

"Se trata de experiencias límite cuyo correlato afectivo consiste en una extraña copresencia del espanto (Grausen) ante la transgresión y el quiebre de la individualidad, y del éxtasis (Verzückung) que surge de la

¹²⁷ Ídem.

unión de los hombres entre sí y de su reconciliación en el todo de la naturaleza. Esta curiosa amalgama de espanto y éxtasis constituye lo que Nietzsche llama el sentimiento de la embriaguez (Rausch)"¹²⁸

La juventud que relata Anwar Congo muestra que había condiciones, para divertirse, su experiencia en el mundo: “Cuando veíamos películas alegres, como las de Elvis, salíamos del cine sonriendo, bailando con la música. Nuestras manos seguían bailando. Teníamos el humor de la película. Si pasaban chicas, les silbábamos. Nos encantaba. No importaba qué pensara la gente.”; O justificar “la cena se perdió una panza”, el deseo de estatus: “...Hacíamos cualquier cosa por dinero, solo para comprar ropa bonita “, la evasión como una *obra de sepultura*:

“Aquí estaba la oficina paramilitar donde yo siempre mataba gente. Veía que interrogaban al tipo, le daba un cigarrillo, y seguía bailando, riendo... ¡Era como si matáramos con alegría!”

Bailar a la muerte, ingrátida frente a la percepción cotidiana de su juventud y su asombro alegre de descubrir durante la enunciación de su relato, que sintió eso; recuerda y se deja llevar por emociones agradables, baila y canta alrededor de fantasmas, "es un hombre feliz". Sus actos fueron desde el principio del documental y de su trabajo como asesino un procesamiento del *duelo*: Su interés por mostrar su grado técnico revela un aplomo terrorífico:

“Los arrastrábamos... Y los tirábamos. Al principio, los matábamos a golpes. Pero había demasiada sangre. Quedaba tanta sangre aquí...Cuando limpiábamos, había mal olor. Para evitar la sangre, yo usaba este sistema. ¿Puedo mostrarle?... ¿Ve este poste? Le ataba un alambre. Siéntate aquí. Mira hacia allá. Tenemos que representarlo bien. Así es como se hace sin tanta sangre.”

Se plantea un diseño de personaje que corresponda más con la realidad, su interés por una estética que corresponda, con su imaginario de acción: "Nunca habría usado pantalones blancos", "Nunca usé blanco", se plantea cambios: "colores oscuros" o "En esa situación debería beber antes". parece objetivo u racional, "mi actuación tiene que ser violenta", lo que

¹²⁸ Gama, Luis Eduardo. *Los saberes del arte, la experiencia Estética en Nietzsche*. Ideas Y Valores. No. 136. Colombia. 2008. Pág. 80.

pasa en la pantalla del monitor en la revisión, lo pone en un rol de crítico "me rio, lo hice mal".

En una recreación de una película de gánsteres de los años 50, hay algo curioso, siguen un guion de obvia elaboración externa a ellos, en esta escena Anwar es un interrogador, que amedrenta, amenaza tortura, parece que se siente en su elemento, en la que dice cosas a la víctima (representado por su amigo Herman Koto) como: "queremos ser como los de las películas" o se burla sobre las supuestas aspiraciones del torturado: "Envidias mi corbata" el guion, que estratégicamente lo expone de una manera desconcertante, contextualizándolo: "¿Quieres fumar?... fuma este cigarro neocolonialista".

Cuando le toca a Congo actuar de víctima atado y con un cable alrededor del cuello, el suceso lo confunde, lo marea, le falta aire, reacciona con espanto, en momentos detiene la grabación después de emular el sonido de ahogo por estrangulamiento. Aunque no lo estén ahorcando de verdad, él se siente incómodo, repiten la escena y Congo visiblemente nervioso por el interrogatorio respira con alivio al escuchar el "corten" del director.

Congo en ese momento aprovecha para descansar visiblemente desorientado, respira agitadamente cuando se reanuda la escena. al verse como víctima alrededor de sus amigos ejecutores actuando como sus verdugos lo lleva a decir: "Anwar Congo: Sentí que estaba muerto", "No te metas tanto en esto" le contesta Koto, Congo derrotado al verse desde esa posición es diferente a su rol de verdugo, cuando le acercan la navaja a la cara, respinga, por momentos se ve auténtico miedo, frente a sus amigos ejecutores actuando como sus verdugos.

Anwar Congo afirmara más adelante que siente lo que sintieron las víctimas, Oppenheimer le contradice. "la gente que torturabas se sentía mucho peor", Congo responde; "Le hice esto a tanta gente Josh ¿todo esto está volviendo contra mí?, Espero que no, no quiero Josh.", hay núcleos de su experiencia como ejecutor que producen en Congo displacer, dependiendo del cómo se esté contando la historia.

Esto es notable en la escenificación de la víctimas condecorando y perdonando a Congo: "Gracias por matarme" , Congo al revisar este material exclama: "esto es tan genial... lo que me enorgullece mucho es como la cascada representa sentimientos tan profundos" mientras

mujeres bailan y hay un canto que repite "born free", con una luz brillante que le da un aura etérea a toda la escena, Congo este feliz en esa representación, las víctimas perdonándolo y condecorándolo.

Cuando Congo actúa como víctima y Herman Koto como su verdugo, representando la misma escena de condecoración, la medalla es un alambre, Congo no puede más "no puedo volver hacerlo", porque el mismo afirmaría más adelante que en la escena "mi dignidad ha sido destruida"; a diferencia sucinta, de cuando la representación lo beneficia, la escena de la cascada representa una apología sepultante una fantasía de reconciliación irreal.

Los actos de *sepultura* son un entramado unidireccional, no dialógico, encarnado en actitudes y comportamientos heurísticos de las herramientas ideológicas disponibles durante el genocidio.

4.2.1 Las pesadillas de Anwar Congo

"El universo de los textos, en sí mismo ya en continuo movimiento y transformación, se le presenta, pues, a cada individuo de otro modo, y el individuo participa en él, no solo cuando consciente o deliberadamente evoca o cita determinados textos individuales, topoi o códigos, sino que lo tiene inscrito en estructuraciones inconscientes, reminiscencias semienterradas y toda reflexión de precedente huellas de lenguas ajenas y pensamiento ajeno"

Manfred Pfister, *Condiciones de la intertextualidad.*

Diálogos No.4, No.14, No.22, No.23, No.24, No.25, No.29 No.30 y No.33.

gestos sonoros No.2, No.4 y No.12.

Esta sección *Las pesadillas de Anwar Congo* es interno al capítulo de *una sepultura para fantasmas*, se analizan aspectos relacionables de su creencia en fantasmas, su trabajo como sicario y las victimas (o la representación en sus sueños) que se presentan en la experiencia onírica de Congo.

Se encontró una relación entre las ideas de Didi-Huberman respecto al concepto de *sepultura*, y las recurrencias de pesadillas en Congo, el cual tiene varias teorías al respecto del por qué, casi todas apuntan a sus experiencias como sicario.

En el documental se grabaron muchas escenas en las cuales se habla de las pesadillas, por ejemplo: sus características (el cual usan para escenificar el plató, el maquillaje o las risas terroríficas que escucha en sus sueños, ya que se se montó un escenario para que Anwar Congo filmara él como protagonista, sus propias pesadillas.), también se evidencia un fuerte vínculo con los con los métodos de matar, que problematizan temas como la salud mental, la aparición de espíritus, entre otros;

Uno de los orígenes posibles de sus pesadillas, vienen del propio Congo, un asesinato en particular que el adjudica como germen de sus pesadillas; cuenta que durante su juventud, el

realizó un asesinato muy violento, y cuenta que no le cerró los ojos a su víctima, lo cual lo perturba constantemente: "no le había cerrado los ojos...siempre que miran esos ojos que no cerré...es lo que siempre me perturba tanto...y ese es el origen de todas mis pesadillas", adjudica a su *post-trauma*, al hecho de que "no le había cerrado los ojos".

En otra ocasión, Anwar al parecer ebrio y sincerándose habla sobre su infancia y un ritual nocturno para evitar las pesadillas: "Cuando mi mamá vivía, a veces, cuando yo gritaba: "ohh, ohh" "Mi mamá venía y me despertaba. "¡Antes de dormir, lávate los pies! Reza tus oraciones, no te duermas así sin más". después sorpresivamente dice: "Sé que mis pesadillas vienen de lo que hice. De matar gente que no quería morir. Los obligué a morir."; la idea de una posible purificación queda descartada en las condiciones actuales de Congo; la anécdota de su niñez muestra un núcleo en sus memorias en los que las pesadillas, son vistas desde la posición de un niño que le teme a su imaginación y no a sí mismo.

Se perfila un tema irresuelto "no le había cerrado los ojos", irónicamente cuando el cierra los ojos estos aparecen, como si esos ojos que deja abiertos, se mantuvieron vigilantes en la psique de Congo, Los *fantasmas* de Congo remiten a la idea psicoanalítica de *obra de sepultura*, evidenciada en el tarareo que realiza a punto de dormir: "¡No siento nada, No sospecho nada!, ¡Pero el tormento siempre crece!", el tormento creció, aunque el parece no haber sentido nada.

Durante una borrachera con sus allegados canta a todo pulmón: "¿Por qué sueñas despierta, mi amor?!, ¿Tan insegura estás?!", el uso de la vocal O, es reiterante como sonido ascendente durante el canto, también cuando canta en inglés y se escucha la palabra "home", o cuando indonesio canta también con la vocal O, "un tormento que crece dentro", estas son similares en su composición fonética; los sonidos de su voz que acompañan los temas que canta parecen ser piezas de un rompecabezas de su propia vida.

El *fantasma* se cola por todas las rendijas, se filtra por los diferentes dominios de la experiencia, no hay división entre el mundo de los sueños y el mundo de la vigilia, los *fantasmas* habitan indistintamente estos reinos, Anwar Congo percibe la aparición de espíritus errantes durante su experiencia de vigilia o de sueño, en ciertos lugares su presencia

ronda: “hay muchos fantasmas aquí” En otros momentos al relatar sus pesadillas los fantasmas penetran en su mundo onírico: “En mis sueños, tienen voces amenazantes. Son como fantasmas que me odian”.

Esto se vuelve delirante cuando filman las pesadillas un miembro del staff, no se sabe bien quien, le pregunta sobre estos seres fantasmales que le perturban: "¿Serán los comunistas que matamos en 1965?", a lo que le responde: “No lo imagino con tanto detalle" pero: "se ríen atterradoramente", ese día Congo actúa, le suplica a un ente maléfico que lo deje en paz, mientras delirante en cama ve al ente ríe fantasmagóricamente.

Este tipo de adaptación de las pesadillas es recurrente en el documental, se realizarán dos veces más, una en representación de la muerte interpretada por Herman Koto en el que escenifican una pesadilla, Congo siendo decapitado.

Para esto utilizaran una cabeza falsa de Anwar Congo, que por momentos este maquilla con delicadeza “¿se parece a mí?", primero actúa imitando el sonido de ahogamiento cuando Koto simula degollarlo, que resulta ser prolongado, similar a otros sonidos que repite al imitar a las víctimas, esto sucede mientras todos en el plató instan a la muerte a realizar su trabajo.

Repiten la escena en una selva, en esta ocasión Congo es el que le da instrucciones a la muerte para que su actuación sea más convincente y coherente con sus propias pesadillas “deberías estar enojado...Sádico”, regaña, usan carne y Congo por momentos parece vomitar, nuevamente el sonido sigue siendo característico a cuando imita a las víctimas muriendo, en esta representación la muerte hace que Congo coma de sí mismo, y esto le provoca asco, ya sea por la carne cruda o algo más.

Después Anwar Congo verá esto en unas de las revisiones del material, específicamente Koto representando a la muerte carga su cabeza riendo: "imagínate que la película termina con esta escena, la gente pensarán que es “mal karma”...estarán justificadas por este sadismo", teniendo dudas sobre el material, no le convence que las escenas lo muestren recibiendo su merecido, Koto le insta filmar de nuevo la escena con diferencias “debería ser otra cabeza”, a lo que Congo le responde enigmáticamente que la escena es necesaria por que “es un túnel del tiempo”, como si lo filmado abriera una puerta para penetrar en la historia.

Durante una conversación en la noche en un muelle, Anwar Congo, habla sobre su percepción de la noche y el mar: “Imagino toda esta oscuridad... Es como si viviéramos en el fin del mundo. Miramos alrededor... Solo hay oscuridad. Es muy aterrador.” la idea del terror, la oscuridad, están asociadas a lo que no se ve, a lo oculto, a la oscuridad como el signo potencial de todos los peligros, la noche que percibe Congo, es la apertura a sus pesadillas.

Esto también se aborda en una de las conversaciones de Adi Zulkadry con Congo. En un muelle de pesca en un día bello, Congo se muestra susceptible a una reconciliación o perdón oficial, a no reconocer lo que ha querido mantener oculto, Adi le intenta convencer “ellos pedirían perdón” a lo que Anwar responde “nos maldecirían en voz alta”, Zulkadry cansado le pregunta “¿tan difícil es pedir perdón? El gobierno pediría perdón, no nosotros. Sería una medicina, calmaría el dolor”, Anwar confiesa al Zulkadry “Yo, Adi, al final, duermo mal. Tal vez porque cuando estrangulaba gente con un alambre, los veía morir” estableciendo creencias que vinculan las pesadillas y los métodos de asesinato, así como el hecho de haberlos observado durante el fallecimiento, “...cuando me duermo, se me aparecen. Es lo que me da pesadillas.” A lo que Zulkadry le responde: “Cuando usabas otros métodos también mirabas”, diciéndole que no se engañe y que visite a un psiquiatra.

El miedo en Congo es precisamente el derrumbe, fallas y resistencias de y a la ideología. Aunque nunca acepta que se pida perdón, por que si se pide y hay una posible reconciliación, significaría que los fantasmas salieran de sus tumbas “nos maldecirían en voz alta” le reprocha Congo a Zulkadry.

Las secuelas de la *sepultura* en Congo, nos muestra que lo que oculta la ideología, suele regresar como un monstruo, un zombi, un fantasma, algo sobrenatural, ya que transgrede el esquema ideológico que lo conserva sepultado, entre las canciones, películas, reconocimiento social y la historia oficial sobre el genocidio.

4.3 EL FANTASMA EN LA VOZ

*“El habla, ese complejo proceso que resulta en el vibrar del aire,
está detrás de quienes hoy somos”*

Juan Carlos Monedero, *El Gobierno de las palabras.*

“Vacío y ausencia se volvían medios, materias, movimientos, órganos.”

George Didi-Huberman, *Gestos de aire y piedra*

Diálogos No.15, No.16, No.17 y No.38.

***Gestos sonoros* No.3, No.6, No.7, No.8 y No.9, No.10, No.11, No.13 No. 14, No.15 y No.16.**

Esta última sección del análisis centra su atención en elaborar la idea de la voz *fantasma*, Las relaciones de los sonidos que se seleccionaron en general son similares, la mayoría de sus sonidos parten de la vocal O, esto en el análisis fue un hallazgo que permitió observar una constancia del sonido como referente de la experiencia del asesinato, y en su modo de utilizarlo, así como el uso en particularidades.

La predominancia de los *gestos sonoros* en esta sección como parte del análisis fue porque se observó que como un todo relata una propia historia, en un tipo de rompecabezas sonoro, por ejemplo como cuando en la escena de la borrachera imita el sonido de su llanto en la niñez, así como su uso al arremedar a Herman Koto cuando este segundo interpretaba a un víctima y Congo al verdugo, era el mismo uso fonético del llanto, a su vez se hace una comparación con la experiencia de Suryono y se encontró que este completa la imagen del fantasma en la voz que Congo fue realizando.

Hay una permanencia de ciertos sonidos, como cuando imita un ahogamiento en una escena en la que interpreta a la víctima que no le cerró los ojos, el sonido de ahogamiento era similar al usado cuando explica el proceso de estrangulamiento con alambre, el sonido es el mismo¹²⁹.

Cuando Herman Koto interpreta a la muerte, en las escenas de las pesadillas, una vez más el patrón sonoro de ahogamiento antes descrito es identificado cuando imitan su degollamiento; ya sea cuando lo degüella en una silla, o cuando está en la selva simulando el obligar a Congo a comerse a sí mismo.

Aquí sucede algo interesante en el análisis, se encontró que los sonidos de asco de esta última corresponden también a los que realiza en la última escena. Esta repetición sonora, llevo al análisis a entender que esto sucede cuando el sonido gira entorno a su experiencia como ejecutor y el sonido de sus víctimas.

Esta relación se encarna intensamente en el registro sonoro del documental en Congo cuando interpreta vestido de traje y sombrero estilo gánster una ejecución con un alambre. En esta escena parece ser que acordaron con Congo aplicar corporalmente la fuerza que se utilizaba en el estrangulamiento; la interpretación lleva a observar a Congo agitado, respirando cortadamente mientras aprieta fuertemente un cable, se ve que hace un gran esfuerzo, empieza a sudar y a jadear, es tal la tensión que realiza que cuando termina, sigue con una tensión que no lo permite distenderse, y después exhala.

Didi-Huberman habla que la neurosis de angustia y sus síntomas respiratorios “disnea, palpitaciones en el corazón, congestión, oleadas de sudor”¹³⁰, planteaban una equivalencia con “una dramática...de las respiraciones”, sucedidas en “momentos paradigmáticos”¹³¹ de la vida, que sirven como esquema para entender la relación entre “sentido-*soma* (fisiológico)

¹²⁹ Esto está registrado en las tablas de la sección metodológica.

¹³⁰ Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017. Pág. 39.

¹³¹ “del nacimiento (cuando los pulmones se abren), del coito (cuando la disnea es total), del sueño (que nos acerca al estado de apnea) y de la agonía (antes de que, definitivamente, los pulmones se cierren).” Ibid. Págs. 36-39.

y sentido-*sema*¹³² de las experiencias o fenómenos respiratorios. Esta idea esta emparentada con la repetición reiterada de los signos entre la víctima y Congo, sus pesadillas y testimonios.

Donde más esto se identifica es en la última escena, ahí se aglutinan todos los *gestos sonoros* proferidos por Anwar Congo, esto sucede cuando vuelve a “la oficina de la sangre”, para relatar ahora en traje completo y durante la noche, listo para contar anécdotas y explicar sus métodos sicariato.

Empieza con soltura y rápidamente le da un ataque de tos y asco, que hace que pierda la compostura, al agarrar aire y estabilizarse, retoma su relato, esto, provoca que el ataque le suceda con más fuerza, no puede decir palabra sin ser interrumpido por si mismo, parece ser que el origen tiene que ver con el contenido de la narrativa y el proceso de interpretación,

La voz de Anwar Congo, destituida de la palabra, se convierte en la cosa invisible de la palabra, su fantasma impronunciado, se convierte en sonidos guturales, intentos de expulsión, el signo del muerto¹³³. Estos signos convierten la experiencia en una imagen insoportable, el cuerpo no puede más que reproducir energía incontrolable en el ecosistema del cuerpo, tose, intenta vomitar, asco y ahogamiento, catarsis interrumpida:

“... en cuanto a la intensidad de la emoción, si ésta es fuerte, el ritmo respiratorio pierde regularidad y los órganos que intervienen en la articulación de la voz alteran su funcionamiento. Dicha alteración no refleja un tipo particular de sentimiento sino el grado de intensidad del sentimiento. Este proceso comienza con la excitación producida por los movimientos convulsos en el diafragma, lo cual interrumpe con sacudidas los movimientos de la laringe y resulta ser la voz que llamamos entrecortada o balbuciente”¹³⁴.

La fuerte contracción en la laringe hace que las cuerdas vocales apenas puedan vibrar, lo que ofrece un resultado de voz “enronquecida o ahogada”¹³⁵. Cuando la emoción es muy fuerte,

¹³² Ibid. Pág. 39.

¹³³ “Signo del muerto”, Benjamin Sierra Villarruel.

¹³⁴ Cabrelles Sagredo, Soledad. *La influencia de las emociones en el sonido de la voz*. Revista de Folklore. No.334. España. 2008. Pág.133.

¹³⁵ Ídem.

puede producirse una paralización momentánea de la corriente respiratoria y es lo que solemos describir como “un nudo en la garganta”¹³⁶.

Didi Huberman identifica que la voz ausente de nuestros muertos o la presencia de los vivos¹³⁷, están en nuestras voces, como ascendentes fonéticos, perdidos entre las palabras, el cuerpo y la memoria, la ausencia de palabras, el quiebre de la voz, son ese límite, entre el lenguaje y el cuerpo, la palabra incapaz de permutarse se vuelve el *gesto sonoro*, los fantasmas expulsados en silenciosos ventarrones de la voz.

Esto también fue observado en el análisis en el caso de los diálogos con Suryono, un vecino de Anwar Congo, que propone una escena de su propia experiencia personal y en la que actúa de víctima; al principio no se sabe bien que hacía Suryono ahí, ayudaba en ciertas tareas, o aparecía de extra, hasta que Suryono explica y propone a los ejecutores realizar una escena que se centraba en una anécdota de su niñez en el que su padrastro es secuestrado acusado de comunista y luego es encontrado muerto.

Relata que él y su abuelo recogen el cuerpo y lo entierran en una zanja, cuenta que luego es desplazada toda su familia bajo el mismo cargo a la selva, razón por la que no fue a la escuela; los ejecutores responden que tardarían muchos días en hacer esa historia, que no había presupuesto, etc. Aceptan incluirlo como víctima en una escena de interrogatorio, podría servir para motivar a los actores.

El encuadre muestra una puesta en escena de un interrogatorio entre cámaras, luces y rieles de filmación apuntando hacia un fondo, que muestra plantas y el interior de una cabaña de materiales tropicales, Anwar Congo y Adi Zulkadry dirigen y dan consejos “¿Le dices que va a morir enojado o tranquilo?”, Adi Zulkadry buscaba evitarse fantasmas: “...Yo trataba de hacer que aceptaran que iban a morir.” y aleccionan sobre lo que pasaba “Algunos rezaban”; o sobre los métodos que utilizaban, “Siempre teníamos un alambre listo. Era nuestra herramienta principal. Cuando se lo enrollamos en el cuello, él no puede ver qué pasa.

¹³⁶ Ídem.

¹³⁷ Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017. Págs. 62-65.

De pronto, lo estrangulan.” Anwar Congo imita el sonido de una víctima estrangulándose: “¡ohgghgrhh!”, el sonido equivalente, referenciándola, construyendo con su voz la imagen sonora de víctimas, un sonido que se repite, inconfundible, buscando acentuar una verosimilitud, como si diese una prueba, o apelara a la verdad mostrando sus particularidades, hace pues, un eco del pasado, en el cual el *fantasma* se asoma.

Durante la actuación Suryono llora, tiembla, tiene miedo, la carne que soporta la historia es un túnel del tiempo; encarna emocionalmente la desesperación actuando de lo que posiblemente vivió su padrastro, recibe toda clase de vejaciones, mensajes contradictorios de amabilidad y tortura, llorando les suplica afectado: “¿Pueden darle un mensaje a mi familia... podría hablar con ellos por última vez?”, por instrucciones de Adi Zulkadry y Anwar Congo, le tapan los ojos y le enrollan un cable por la cabeza “Vale, tira...Baja la cabeza...Está muerto...Envuélvanlo...Llévenselo”:

“La diferencia entre el hecho acontecido a la víctima y el derecho que la asiste muestra dos realidades opuestas: la primera se vive como una anamorfosis, es decir una imagen, representación o memoria deforme y confusa, o regular y exacta, según desde dónde o cuándo se la evoque, la segunda se muestra proclive a la simetría. Entre ambas está en el umbral en el que lo político funciona como bisagra o punto de ensamble de un conflicto cuya virtualidad es permanente: una herida, una huella, una grieta que, conforme las instituciones son incapaces de atender, se abre cada vez más y nunca cierra.”¹³⁸

La voz es tormento, desesperación y pérdida en el caso de Suryono, su actuación catártica, desdibuja los límites de su rol en las mediaciones del cine, muestra pues una voz hablando la *lengua del dolor*, que marca la lengua, como dice Derrida, con una “contrafirma”¹³⁹ en la lengua.

Agamben ubica en los sonidos mortecinos de los animales, un núcleo comunicante con los oyentes, equiparable en sentido a la voz o sonido de todo ser vivo, un proceso dialógico: “el animal, muriendo, tiene una voz, exhala el alma en una voz, y en ésta se expresa y conserva

¹³⁸ González Rodríguez, Sergio. *Campo de Guerra*. Anagrama. Barcelona. 2014. Págs. 65-66.

¹³⁹ Entrevista a Jacques Derrida por Évelyne Grossman. *La lengua no pertenece*. Diario de Poesía. No. 58. Argentina. 2001.

en cuanto muerto.”¹⁴⁰Su rastro se “conserva”, en la memoria de los vivos como una regularidad sonora.

Didi-Huberman y Agamben coinciden en la temporalidad de la voz y la memoria, Didi-Huberman dice que *el “tiempo de los ausentes”*¹⁴¹ habla las “*palabras de los muertos*”¹⁴². Este tiempo de los ausentes construido con las imágenes sensoriales de los muertos, abren el umbral de una palabra robusta de dicho material sensible. Por otro lado, Agamben al estudiar la relación entre el lenguaje y la muerte, a dicha temporalidad le adjudica un material, la voz, como medio para pensar la experiencia conocida de la muerte en el ser humano lo que le lleva a afirmar que “*el pensamiento de la muerte es...el pensamiento de la voz*”¹⁴³:

“Voz (y memoria) *de la muerte* significa: la voz es muerte que conserva y recuerda al viviente como muerte y, a la vez, inmediatamente rastro y memoria de la muerte...”¹⁴⁴

Es curioso relacionar estas ideas de la voz y la muerte en la última escena en el encuadre solo se ve Anwar tosiendo, emitiendo sonidos guturales, ahogamiento, no puede protagonizar su historia, aquí fantasma en la voz se agazapa como la energía latente del acto de matar, tiembla en la voz de Congo de la misma manera:

“El lenguaje, por el hecho de inscribieren el lugar de la voz, es doblemente voz y memoria de la muerte: muerte que recuerda y conserva la muerte, articulación y gramática del rastro de la muerte”¹⁴⁵

La víctima como fantasma en la voz, es una idea de lo figurable desde la identificación de la franja sonora que se seleccionó de Congo y las ideas que hemos presentado, me lleva a afirmar que el concepto de *fantasma* como un componente de la ausencia como voz.

¹⁴⁰ Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte, un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Pre-Textos. España. 2008. Pág.78.

¹⁴¹ Ibid. Pág. 64.

¹⁴² Ibid. Pág. 64.

¹⁴³ Ibid. Pág. 98.

¹⁴⁴ Ibid. Pág.78.

¹⁴⁵ Ibid. Pág.79.

4.4 CONCLUSIONES

“Soy un fantasma, no existo. Es un mito la existencia, mi existencia.

En realidad, a veces pienso que no existo”

Juan Rulfo. *Entrevista realizada por Álvaro Castaño Castillo*

Hablar del pasado, evocar el pasado en el presente, sea cual sea el límite de dicha encarnación o efecto, es un llamado colectivo a lo común ausente, en el análisis se encontró que la voz de Congo encarna en muchas ocasiones la idea del *fantasma* con el marco conceptual ofrecido. La idea de las sombras o *fantasmas* como presencia en los modos de identificar o representar a las víctimas en la historia es para los historiadores Inclán y Valero una manera de contacto con lo ausente:

“Las sombras pueden interpretarse como la manifestación de una presencia no contemporánea, como el gesto de traer al ahora un tiempo exterior. Representarlas funciona como un medio para construir un puente entre el no ser y el ser, entre los que no están —negados doblemente, en su condición de personas y por no haber restos de ellos— y quienes están reconociendo esa falta.”¹⁴⁶

Las ausencias son visibles, me atrevo a decir, con lo estudiado en el documental *The Act of Killing* y la voz de Congo, esta habla y evidencia desde lo sonoro, procesos sociales e históricos, donde hay víctimas no identificadas o desaparecidas.

Espero ayude a pensar y reflexionar la imagen de la ausencia, los historiadores Inclán y Valero ubican la representación de las víctimas no identificadas en la historia como una tarea por hacer, inventando si es posible maneras de recordarlas, en las que faltan preguntas por responder tales como “¿cómo reorganizar la representación histórica cuando en el centro del debate se sitúan ausencias, de cuerpos o personas?”¹⁴⁷. Dicha imagen o representación,

¹⁴⁶ Inclán, Daniel y Valero, Aurelia. *Reporte del tiempo: presente e historia*. Desacatos. No.55. México. 2017. Pág. 68.

¹⁴⁷ Ibid. Pág.66

conlleva no solo una multiplicación de la ausencia como signo, sino un tiempo para recordar, revocar y transformar:

“¿cómo representar sombras? Una posible salida estribaría en poner el propio cuerpo, si bien ésta no carece de ambigüedad en la medida en que de este modo se señala y al mismo tiempo se multiplica una ausencia. Pese a ello, sólo así el espectro abandona su condición perturbadora, al convertirse en una imagen que nos identifica.”¹⁴⁸

La idea de la tesis era que la voz Congo serviría como una manera de evidenciar a sus *fantasmas* desde su voz; no como una metempsicosis, si no desentrañándola en su dinámica de signo, por eso las palabras y la fonética son centrales en la idea del fantasma en la voz.

Para Didi-Huberman el aire en la voz es, “la *materia* casi orgánica por medio de la que se articula acentúa, respira y modula el fraseo de nuestra palabra, de nuestro pensamiento”¹⁴⁹ es una evidencia de la existencia y de su proceso de vida, el llanto o el canto dice el autor son lo “figurable... fluido, del inconsciente...”¹⁵⁰ que se presentan en una coyuntura dramática, Congo expresa eso, su emoción y su insuflado paradigmático, contradictorio de su sonido personal:

“la emoción afecta a los movimientos musculares del aparato respiratorio y la laringe y ello modifica el tono de voz del sujeto. Así, observamos que, cuando hablamos, las palabras no las emitimos desnudas, sino que van acompañadas de nuestras emociones”¹⁵¹

En los últimos días de Marcel Proust, le daban ataques de falta de aire constantemente, convirtió su experiencia de padecer en una experiencia literaria: “el matraqueo de mi respiración acalla el de mi pluma”¹⁵². La respiración, las emociones y el pensamiento, son un flujo que se asienta sobre las palabras, y le da un movimiento contingente, *fantasmal*. La voz

¹⁴⁸ Ibid. Pág. 68.

¹⁴⁹ Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017. Pág. 15.

¹⁵⁰ Ibid. Pág. 16.

¹⁵¹ Cabrelles Sagredo, Soledad. *La influencia de las emociones en el sonido de la voz*. Revista de Folklore. No.334. España. 2008. Pág. 130.

¹⁵² Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017. Pág. 14.

fantasma, sintetiza un modelo de reflexión sobre la voz y la ausencia en las coyunturas del presente.

A su vez pienso que estudiar un concepto, es reelaborarlo dentro de un nuevo paradigma; me pareció muy interesante la similitud de ideas que tenían los autores citados, aun, perteneciendo a campos y visiones distintas. La investigación me deja inquieto, respecto a que otros objetos de estudio pueden trasladarse estas reflexiones, en los que la voz y la ausencia están emparentadas.

Espero sirva de modelo metodológico para estudiar otros casos en los que la voz o los sonidos de las voces (o silencios) están presentes. Didi Huberman escribe que “la imagen es el tiempo de su memorabilidad”¹⁵³, planteando que la duración de la experiencia de la Imagen, parte de nuestra relación con la memoria, en donde el pasado se trasmina en el presente reminiscente, si es que esto es así, espero que esta tesis sea un modo de memoria de lo ausente.

Didi Huberman en una entrevista durante una visita a México¹⁵⁴, le preguntaron, que si la Imagen tenía una fuente, esta cual sería, a lo que él respondió: “tiene muchas fuentes no solo una”; La imagen como flujo intermitente, de una totalidad siempre emergente, multifactorial, es entendida no como un objeto inmóvil, sino como objetos externos e internos en movimiento, “son fuentes históricas, psíquicas, del deseo, de la angustia, la muerte, la urgencia política...todo...hay muchas, muchas fuentes para una imagen”, la Imagen entonces se encuentra en dicho efluvios, la Imagen es un estado de fuentes múltiples, atravesándose y modificando lo aparente.

En sumario en el proceso de investigación se seleccionaron fragmentos específicos de la voz del personaje principal (Anwar Congo) para después organizarlos, describirlos y categorizarlos como guía de análisis. El análisis se dividió en 4 segmentos: *la mirada y sus*

¹⁵³ Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017Pág. 60.

¹⁵⁴ Entrevista a Georgi Didi-Huberman realizada por Gerardo de la Fuente. Pensadores contemporáneos, en síntesis. TV UNAM. México. 2018

fantasmas, una sepultura para fantasmas, las pesadillas de Anwar Congo y el fantasma en la voz. En estos se abordaron los diálogos y *gestos sonoros* con lo referenciado en el marco conceptual.

En el segmento de *la mirada y sus fantasmas* se analizó la relación entre el cine y Anwar Congo, dicha relación construye una estética del crimen que se visibiliza cuando habla de películas de acción y/o propaganda y sus propias ejecuciones.

Se encontró que la experiencia estética de los asesinatos de Congo que el describe “como si existiera dentro de una película”, tienen factores constituyentes con el tipo de cine de gánsteres que consumía y sus métodos de asesinato, así, como las películas de propaganda a favor del genocidio, llevaron a formar un tipo de relación entre Congo y las víctimas imbuidas por el imaginario Hollywoodense y un An-Estado que solapa estas prácticas criminales.

En *una sepultura para fantasmas* se analizaron algunas de las maneras en las que los ejecutores cuentan y actúan lo que realizaron durante el genocidio vinculados al concepto de *obra de sepultura* que estudia Didi-Huberman, como un tipo de reelaboración del concepto de *duelo*, en este caso se hizo una relectura de esta desde el documental *The Act of Killing*.

Se encontró que el concepto de *obra de sepultura* conlleva a ubicar los métodos de asesinato y actitudes que toman los participantes del documental al interpretar el pasado, dichas actitudes son una manera de distanciarse de las ejecuciones y las víctimas, con y a través de la parafernalia del crimen, los actos de *sepultura* son un entramado unidireccional, no dialógico, que se evidencia en actitudes y comportamientos heurísticos, haciendo que un canto patriótico, las drogas y el juego macabro, se conviertan en métodos para soportar y escapar de la existencia.

En *las pesadillas de Anwar Congo* se analizaron fragmentos de la voz de Congo, vinculados a los terrores nocturnos que vive a raíz de su actividad sicariata, se encontró que la manifestación onírica que tiene de su víctimas parte de su trabajo ideológico y de *sepultura*, como un trauma latente que no se pudo resolver en el esquema que justifica el genocidio indonesio.

Por último, el segmento *el fantasma en la voz*, los fragmentos de la voz que se analizaron en su mayoría fueron *gestos sonoros*, que fueron construyeron la silueta de la Imagen del *fantasma*. se estudian las manifestaciones sonoras de la voz de Congo y Suryono relacionándolas con el marco conceptual.

Se encontró que la expresión vocal proyecta ausencias sintácticas, que constituyen el contorno de un cuerpo violentado, en este caso la presencia de las víctimas cobran corporalidad desde otros cuerpos, Suryono y Anwar reverberan figuras y sombras del pasado, el concepto *fantasma* encuentra un lugar reflexivo en sus casos.

Así, se observa que las hipótesis de las tesis son afirmadas y otras permanecen en la ambigüedad, principalmente la encarnación de las víctimas en la voz de Congo, ya que no es una afirmación comprobable si no estimable, se pudo justificar y reflexionar con el marco conceptual, más los resultados no son del todo concluyentes, ya que el mismo concepto de *fantasma*, conlleva a plantearse un tipo de representación móvil, incierta, parpadeante, la visibilizarían afirmativa de las víctimas es difícil de responder, lo que si queda claro es que el concepto de *fantasma* está ligado intensamente a la voz humana, la cultura y las teorías de la memoria y el cuerpo.

El marco conceptual, las ideas de Agamben sobre la palabra inspirada, la relación de la voz con la muerte, la cultura y teoría neumática conllevan a ir entendiendo como es que Anwar Congo, si es que no es afirmativa la visibilizarían de las víctimas por medio de su voz, esta afirmación presenta un rastro de verdad, un atisbo de lo irrepresentable, ligada a la cultura, a la superstición fantasmática y a los saberes del psicoanálisis, la lingüística y la filosofía.

Su habla o su falta de palabras, sonidos guturales ahogamiento o asco, conllevan a plantearse como lo impronunciable se vuelve relevante, los cortes del a voz, la imposibilidad de decir, dicen más que mil palabras. Las preguntas y las hipótesis presentadas se han contestado con la parcialidad relacional de los objetos de estudio seleccionados, se espera que esta investigación promueva reflexiones sobre el lugar de la ausencia en la cultura.

CAPÍTULO 5: REFERENCIAS

5.1 BIBLIOGRAFÍA

5.1.1 Libros

- Agamben, Giorgio. *El lenguaje y la muerte, un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Pre-Textos. España. 2008.
- Agamben, Giorgio. *Estancias, la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos. España. 2006.
- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Escenología. México. 1999.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. CENDEAC. Murcia, España. 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Anagrama. México. 1995.
- Breschand, Jean. *El Documental, la otra cara del cine*. Paidós. España. 2004.
- Caseti, Francesco y Di Chio, Fernando. *Como analizar un film*. Paidós. España. 1991.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Descolonizar el saber*. Trilce. Montevideo, Uruguay. 2010.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*. Paidós Comunicación. España. 1994.
- Didi-Huberman, George. *Gestos de aire y piedra, sobre el material de las imágenes*. Canta Mares. Ciudad de México. 2017.
- González Rodríguez, Sergio. *Campo de guerra*. Anagrama. Barcelona. 2014.
- Lucrecio Caro, Tito. *De la Naturaleza (De Rarem Natura)*. Editorial Porrúa. México. 2000.
- Maffesoli, Michel. *Elogio de la razón sensible, una visión intuitiva del mundo contemporáneo*, Paidós Studio, Buenos Aires. 1997.
- Paniagua Ramírez, Karla. *El Documental como Crisol*. Publicaciones de la Casa Chata. México. 2007.

- Pérez Córdova, Ana Paula. “*A Documentary of the Imagination*” *The Use of Reenactments in The Act of Killing*. Tesis para Grado de maestro “Film and Media Productions”. LUNDS University. Suecia. 2015.

5.1.2 Artículos

- Amar, Mauricio. *Foucault y el gobierno de las imágenes*. Universidad de Chile. Resonancias. No.1. Chile. 2015.
- Arenas, Antonio M. *Entrevista a Joshua Oppenheimer: “quería crear un poema visual sobre el horror del silencio”*. Revista Magnolia. <http://revistamagnolia.es/2015/07/joshua-oppenheimer-queria-crear-un-poema-visual-sobre-el-horror-del-silencio/>. España. 2015.
- Asensi, Manuel. *Lacan para multitudes*. Conferencia en el MACBA. Barcelona. 2014.
- Cabrelles Sagredo, Soledad. *La influencia de las emociones en el sonido de la voz*. Revista de Folklore. No.334. España. 2008.
- Céspedes, Jaime. *La dramatización como estrategia narrativa en el documental de investigación histórica*. Revista Cine Documental. No. 12. Argentina. 2015.
- Collins, Barry. *Human Rights Cinema. The Act of Killing and the Act of Watching*. University of East London. NoFo14. Reino Unido. 2017.
- Didi-Huberman, George. *El Gesto Fantasma*. Revista Acto: Pensamiento Artístico Contemporáneo. No.4. España. 2008.
- Dittus, Rubén. *El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político*. Revista Comunicación y Medios en Iberoamérica. www.cuadernos.info. Vol.33. Chile. 2013.
- Eidelsztein, Alfredo . *Giorgio Agamben y la pulsión respiratoria o “amor me inspira”*. Letra Viva. Imagoagenda.com. España. 2004.
- Gama, Luis Eduardo. *Los saberes del arte, la experiencia Estética en Nietzsche*. Ideas Y Valores. No. 136. Colombia. 2008.

- Gauthier, Guy. El documental narrativo, Documental /ficción. Revista Cine Documental. No.7. Argentina. 2013.
- Glowinski, Michal. *Los estilos de recepción*. Revista: Criterios. La Habana.1984.
- Grossman, Évelyne. *La lengua no pertenece, entrevista a Jacques Derrida*. Diario de Poesía. No. 58. Argentina. 2001.
- Hachero, Bruno. *Conversación con Joshua Oppenheimer*. Transit, cine y otros desvíos. <http://cinentransit.com/conversacion-con-joshua-oppenheimer/>. Barcelona. 2015
- Inclán, Daniel y Valero, Aurelia. *Reporte del tiempo: presente e historia*. Desacatos. No.55. México. 2017.
- Krithika,Varagur. "How The US Came to Declassify 30,000 Pages of American Embassy in Indonesia Files". Voice of America. <https://www.thejakartapost.com/news/2014/02/16/director-calls-us-acknowledge-its-role-1965-killings.html>. Estados Unidos. 2017.
- Marching, Soe Tjen. *Coming to Grips with The Banality of Mass Murder: The Act of Killing*. Jakarta Globe. <https://jakartaglobe.id/opinion/coming-to-grips-with-the-banality-of-mass-murder-in-indonesias-past/>. Indonesia. 2013
- Peer Review Comitee de Britdoc. *The Act of Killing*. The Impact Field Guide and Toolkit. <https://impactguide.org/static/library/TheActofKilling.pdf>. Reino Unido. 2017
- Pfister, Manfred. *Condiciones de la intertextualidad*, CRITERIOS. Número 31, 1-6, Cuba. 1994.
- Ruiz Stull, Miguel. *Lucrecio y el Acontecimiento, experiencia de comunidad y comunidad de la experiencia en Política y Acontecimiento*. Fondo de Cultura Económica. México. 2011.
- Sabarini, Prodit. Director calls for US to acknowledge its role in 1965 killings. The Jakarta Post. <https://www.thejakartapost.com/news/2014/02/16/director-calls-us-acknowledge-its-role-1965-killings.html>. Indonesia. 2014.

- Vizcarra, Fernando. *Pensar el Cine: Elementos para el análisis textual cinematográfico* en *La mirada cómplice: ensayos sobre cine y sociedad*. CONACULTA. Tijuana. 2013.
- Žižek, Slavoj. Conferencia “*The Buddhist Ethic and the Spirit of Global Capitalism*”. European Graduate School. Suiza. 2012.
- Žižek, Slavoj. *The Act of Killing and the modern trend of “privatizing” public space*. New Statesman America. <https://www.newstatesman.com/culture/2013/07/slavoj-zizek-act-killing-and-modern-trend-privatising-public-space>. Reino Unido. 2013.

5.1.3 Videografía

- Gerardo de la Fuente. *Entrevista realizada a George Didi-Huberman*. Pensadores contemporáneos, en síntesis. TV UNAM. México. 2018.
- Oppenheimer, Joshua. *The Act of Killing*. Final Cut for Real. DK. Noruega, Dinamarca, Reino Unido. 2012.
- Oppenheimer, Joshua. *The Globalization Tapes*. Independent Plantation Workers' Union of Sumatra. The International Union of Food and Agricultural Workers (IUF). Vision Machine Film Project. Indonesia. 2003.
- Oppenheimer, Joshua. *The Look of Silence*. Anonymous. Final Cut for Real. Piraya Film. Spring Films. Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Indonesia, Israel, Holanda, Noruega, Reino Unido, Estado Unido de Norte. 2014.
- Pérez Valdés, Fernando. *Suite Habana*. Wanda Visión S.A. Cuba. 2003.

5.2 FICHA TÉCNICA

Título: The Act of Killing.

Año: 2012.

Duración: 159 min.

País: Dinamarca, Finlandia, Francia, Alemania, Indonesia, Israel, Holanda, Noruega, Reino Unido, Estado Unido de Norte

Director: Joshua Oppenheimer

Codirectores: Christine Cynn, Anonymous

Cinematografía: Carlos Arango de Montis ADFC, Lars Skree

Editores: Niels Pagh Andersen, Janus Billeskov Jansen, Mariko Montpetit, Charlotte Munch Bengtsen, Ariadna Fatjó-Vilas Mestre

Sonido: Gunn Tove Grønsberg, Henrik Gugge Garnov

Compositores: Elin Øyen Vister y Karsten Fundal.

Productor principal: Signe Byrge Sørensen

Productores: Joram ten Brink, Anne Köhncke, Michael Uwemedimo, Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, Anonymous.

Productores ejecutivos: Werner Herzog, Errol Morris, André Singer, Torstein Grude, Bjarte Mørner Tveit, Joram ten Brink.

Productora: Final Cut for Real, DK

Coproductoras: Torstein Grude and Bjarte Mørner Tveit, Piraya Film, NO Joshua Oppenheimer and Christine Cynn, Novaya Zemlya y André Singer, Spring Films Ltd.

Género: Documental | Historia. Política. Cine.

Premios: Premio BAFTA por Mejor filme documental; Mejor filme por la Guardian Film Awards; Premio de la Cinema Eye Honors; Premio Aung San Suu Kyi; Premio de la Asia Pacific Screen Award por Mejor filme documental; Premio del Jurado Ecuménico del Festival de Cine de Berlín; Premio de la Audiencia en la FICUNAM; Mejor documental del año por la London Critics Circle; Mejor filme de no-ficción por la National Society of Film Critics (EUA); Mejor documental por la Chicago Film Critics Society; Gran premio del jurado por la International Film Critics Award y Mejor filme de Venecia por la European Film Critics Award, entre otras

5.3 ANEXOS

Archivos audiovisuales seleccionados del documental *The Act of Killing* para reelaboración del concepto de *fantasma* en la voz, se encuentran en un disco compacto al final de la tesis.

5.3.1 Edición de los fragmentos audiovisuales de los diálogos de Anwar Congo.

5.3.2 Edición de los fragmentos audiovisuales de los *gestos sonoros* de Anwar Congo.

5.4 DATOS DEL TESISISTA

Angel de los Santos, nacido en 1987 en Culiacán, Sinaloa, poeta visual y docente universitario, cargo que desempeña actualmente en la Facultad de Artes Visuales de la UANL; trabaja desde hace años con el concepto de animato como tema en su obra, ha incursionado en exposiciones locales y nacionales, así como la participación en dirección de arte y fotografía en cortometrajes.

delossantosfloresangel@gmail.com