

Paz Encina: el gesto de recordar

Eduardo A. Russo

Arkadin (N.º 6), pp. 26-41, agosto 2017. 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

PAZ ENCINA: EL GESTO DE RECORDAR

EDUARDO A. RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 05/02/2017 | Aceptado: 10/05/2017

RESUMEN

El artículo examina el conjunto de trabajos audiovisuales que la cineasta Paz Encina ha realizado en torno a la memoria y a la historia de la dictadura y de la represión en Paraguay. La investigación de los Archivos del Terror (el detallado registro de la represión durante la mayor parte del siglo XX) permitió a la directora producir varios cortometrajes, videoinstalaciones y un largometraje, *Ejercicios de memoria* (2016). A través de esa serie se profundizan las relaciones entre experiencia cinematográfica, producción de memoria y una actividad de resistencia que abarca, ligándolas, las dimensiones política y estética de su trabajo.

PALABRAS CLAVE

Cine; documental; memoria; historia; Paraguay

«En Paraguay seguimos esperando lo que va a venir.
Estamos detenidos en el tiempo.»
Paz Encina

LA LARGA ESPERA DE PARAGUAY

Desde los inicios de este segundo siglo del cine, la realizadora paraguaya Paz Encina ha venido desplegando una obra de creación audiovisual que ofrece una particular ligazón con el trabajo de la memoria. Obra que manifiesta además una capacidad de resistencia que no sólo atañe a una tarea pendiente en su propia tierra, sino que se expande como caso emblemático en la pantalla global contemporánea. A través de obras de ficción o documental, video arte, instalaciones, ensayos audiovisuales o mediante ciertas exquisitas miniaturas que podrían considerarse como poemas cinematográficos (*cf.* los trabajos compilados, por ejemplo, en su canal de *Vimeo*), el peso, los deberes y poderes de la memoria han sido crecientemente protagónicos en sus trabajos. Durante la última década, la crítica académica ha destacado en su poética el despliegue de una sensibilidad que combina la atención por lo íntimo con las relaciones que esta dimensión entabla con lo colectivo (Magariños, 2015; Romero, 2016). De ese modo, en sus creaciones, los tiempos propios de lo cotidiano se extienden hacia el encuentro de los rasgos distintivos de una cultura en la que una espera interminable, teñida de silencio y de recuerdos en pugna ha marcado una constante. El establecimiento de un tiempo en estado de suspensión, percibido como detenido o girando incesantemente en círculos, no surgió casualmente sino que ha sido largamente cultivado por una sucesión de grandes padecimientos. En principio, estuvo esa tragedia tan inmensa como frecuentemente omitida que desde el exterior suele llamarse la Guerra de la Triple Alianza, pero que en Paraguay se menta como la Guerra Guasú (1864-1870). Ese movimiento de pinzas que tuvo por finalidad anular un país que en el siglo XIX planteaba un desafío modernizador reacio a integrarse en las telarañas del libre mercado victoriano, finalizó dejando un panorama devastador, que se convirtió en un borrador de los genocidios de la centuria siguiente. El saldo de la Guerra del Paraguay, de acuerdo con las estimaciones de los historiadores, fue la aniquilación de casi el noventa por ciento de su población masculina. La situación resultante del genocidio no podría ser más gráficamente descrita que con la expresión acuñada por Augusto Roa Bastos: Paraguay pasó luego de

la Guerra Guasú a ser «la tierra sin hombres de los hombres sin tierra» (Barrett, 1987: XVI). Y tras el exterminio de la Guerra Grande, distintos avances autoritarios fueron diseñando, poco a poco, el establecimiento del control propio de un estado policiaco, fundado en el prontuario permanente de una población bajo sospecha, la vigilancia continua, la delación y los interrogatorios bajo tortura como principios de regulación sociopolítica.

La historia del siglo siguiente permitió en Paraguay, con una astuta combinación de métodos coactivos y coercitivos, ir delineando un estado policial que permitiría, hacia la mitad de su transcurso, el establecimiento y sostén de la dictadura de Alfredo Stroessner, la más prolongada y silenciosa de América Latina, extendida entre 1954 y 1989.

Para mayor daño, entre la Guerra Guasú y la dictadura de Stroessner (aludida en Paraguay como el *stronismo* o a veces como *estronismo*) otro episodio devastador como la Guerra del Chaco (1932-1935) enfrentó al país con Bolivia, en un oscuro conflicto inseparable de intereses imperiales, esta vez sobre territorios y prospectivas petroleras. Tragedias de enormes proporciones y secuelas palpables fueron vividas con un silencio que no solo aludió al de su escasa o nula repercusión internacional, sino que se ha extendido como un manto ominoso hacia el interior de la sociedad, en el seno de la vida paraguaya. Los hechos históricos arrasaron, reiteradamente y en movimientos estragantes, a una sociedad que, ante la tragedia, siempre ha parecido responder a un orden de callada repetición, o con la percepción de lo que le ha tocado padecer pertenece a un ciclo inexorable. Afirmaba la autora en relación a lo que *Hamaca paraguaya* ponía ya concientemente en escena:

A mi parecer (y esto es algo personal) el Paraguay viene viviendo la misma historia, con sus pequeñas variantes, pero la misma, y creo que esto se da porque el hombre paraguayo vive en una eterna melancolía del tiempo pasado que jamás fue mejor, pero es que el tiempo pasado cuenta con una ventaja: la de *ser pasado*. Estamos como condenados a la maldición de repetir siempre los mismos esquemas, aquellos que incluso nos cortaron la tradición oral y nos condenaron a un silencio que nada tiene que ver con lo sublime. Era por eso mi interés por una doble temporalidad, me interesaba encontrar el instante entre un pasado ya terminado y un futuro exactamente igual, un después, exactamente igual a un antes mostrado a partir de situaciones cotidianas (Encina, 2008: 333).

Si la historia del cine paraguayo es breve, la historia del Paraguay apenas ha asomado en la pantalla. En ese contexto de escasísimas imágenes, constituyó todo un acontecimiento la aparición del film documental mudo *En el infierno de Chaco* (1932), rara producción filmada por el fotógrafo argentino Roque Funes, largamente confinado a una estantería privada en casa de familia, que sólo recientemente fue recuperado y exhibido, ahora compilado en la cuidada edición en DVD de *Hamaca paraguaya* que realizó el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA. Esas raras imágenes revelan hasta qué punto la historia del cine en Paraguay ha sido episódica y diversa, lo que hace del film de Paz Encina un hito, una verdadera refundación, como coinciden en apreciar Magariños y Romero en sus respectivos volúmenes.



Figura 1. Paz Encina

Ya en los tiempos de la primera versión de *Hamaca Paraguaya*, en cortometraje video, era posible advertir algunos rasgos descolantes del estilo de Paz Encina, que instala a la dimensión temporal como su principal campo de despliegue. La repetición y la espera disponen la apertura a un encuentro posible que oscila entre el retorno y la emergencia de lo nuevo. Eso nuevo que, circularidad mediante, se percibe como no otra cosa que un regreso. Si Gerardo Yoel (2000: 150) enfatizaba la conexión del corto con el examen de la temporalidad de lo cotidiano en referentes como Bill Viola o Yasujiro Ozu, Andrés Denegri (2000: 155) proponía agudamente detectar en el mismo vaivén de la hamaca una figura temporal que se convertía en matriz formal de la pieza. Esa temporalidad fue clave en la expansión de *Hamaca Paraguaya* en su tránsito desde el video hacia su estado filmico, que ahondó a la vez en su exploración de ese tiempo circular y su conexión con el tiempo histórico. La labor propia de la memoria ha sido comparada por Encina con un tejido, entrelazado con hebras diversas de acuerdo a su material videográfico, cinematográfico o digital, pero que en todos los casos deja constancia de que se trata de una elaboración siempre tendida entre la construcción o la recuperación una imagen extendida en un frágil lienzo, como corresponde a la propia naturaleza de esas formas móviles y cambiantes que cobran lugar en una proyección o se plasman en el *display* de una pantalla (De Branco, 2015)

Solamente el lento trabajo en ese tejido de la memoria puede enfrentar el peso aplastante de aquello que Roa Bastos denominó como la «gran catástrofe de recuerdos» que acecha al revisar el pasado del Paraguay (1987: XXIII). Otras opciones, presuntamente menos costosas, han sido el cultivo de una amnesia sistemática o la percepción del tiempo histórico como una sucesión de episodios irreales, como imágenes inconexas traídas al presente en la evocación de un moribundo (Barrett, 1987: XIX). El cine, es sabido, es una máquina

especialmente dispuesta a producir efectos de memoria. Y se hace más poderoso cuando se confronta con la materialidad de los archivos, a la que brinda otro tipo de alcances y refracciones. Es lo que ha ocurrido cuando Paz Encina comenzó, a partir de su inmersión en los Archivos del Terror, a ahondar en su cine en una tarea dolorosa, arriesgándose a enfrentarse con la gran catástrofe de recuerdos, pero de lo que pudo extraer una serie de obras decisivas.

LOS ARCHIVOS DEL TERROR: LA TRAMA SECRETA DEL CONTROL STRONISTA

Un acontecimiento fundamental en la historia reciente del Paraguay fue el hallazgo de los llamados popularmente como Archivos del Terror, o a veces, del Horror. El descubrimiento fue realizado en 1992 a partir de la búsqueda de activistas de derechos humanos, que poseían cierta información sobre ellos y denunciaron su existencia a la justicia, pero nadie imaginaba cabalmente lo que iba a encontrarse en unas dependencias policiales de la apacible localidad de Lambaré, próxima a Asunción. El hallazgo fue una sorpresa mayúscula que sacudió a la sociedad entera, poco después del derrocamiento de Stroessner. Representa una muestra difícilmente superable del aparato de control dispuesto en el Paraguay a lo largo de unos setenta años. Meticulosamente clasificado, contiene documentos escritos, fotográficos, grabaciones de audio y materiales visuales diversos. El aparato de control que precedía incluso a la dictadura de Stroessner (de hecho, cronológicamente se lo suele dividir en dos secciones principales, la pre-stronista y la stronista) parece haberse afirmado en la voluntad de registrar todo, de clasificarlo y conservarlo. Es decir, todo lo que se consideraba una amenaza posible al régimen. Muy a menudo, cuando se piensa en las formas posibles de la sociedad de control, cierto involuntario determinismo tecnológico tiende a relacionarla con el espionaje en audio o video, con sofisticadas técnicas de rastreo electrónico o, más recientemente, con la creciente introducción de todo tipo de aparatos y redes de información que proliferan en la sociedad digital contemporánea. Pero el Paraguay de Stroessner (y también, aunque no tan estructurado todavía, el pre-stronista) representa un modelo clave de establecimiento de control social por medios de escaso despliegue tecnológico, aunque complementados por una maquinaria humana difícil de mensurar, una tecnología social refinada a lo largo de más de setenta años, si se considera que los documentos más antiguos son contemporáneos a la Primera Guerra Mundial. En su etapa de mayor desarrollo, durante los años setenta y ochenta, se articularon con el proyecto de genocidio regional del Plan Cóndor, que unificó acciones del stronismo con las dictaduras de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile y Uruguay.

El aparato de control stronista abarcaba los ámbitos más diversos de lo público y lo privado y fue refinándose a lo largo de tres décadas y media. Un sistema de delación a pequeña y gran escala, de reportes verticales permanentes, que cerraban con la ya célebre fórmula «Es mi informe», generaba un tejido de sujetos interdependientes, cuya relación era regulada por dependencias enlazadas a través de generaciones enteras (Boccia Paz, González y Palau Aguilar, 1994). Puede delinearse claramente, en un examen de los archivos, la trama siniestra que ligaba a opresores y oprimidos, reforzada con subtramas que convertían a los opresores de rango inferior en oprimidos de sus superiores. Nada podía escapar a los ojos

y oídos del poder, bajo un ideal panóptico y panacústico cuyo modelo ideal era el de un país sin perturbaciones, sostenido mediante la vigilancia perpetua. Relacionado en sus fases ulteriores, ya en pleno período stronista, con los lineamientos impartidos de acuerdo a un modelo eficientista de espionaje y representación avanzado, cuyo paradigma fueron las enseñanzas de lucha contrainsurgente de la infame Escuela de las Américas y la Doctrina de la Seguridad Nacional, el archivo del terror aguardaba intacto en momentos de su exhumación en 1992. Nadie se había ocupado por destruirlo o al menos dispersarlo. Tal vez la ilusión de una impunidad eterna hizo que se lo pensara como inexpugnable, o acaso (en una hipótesis no menos escalofriante) se lo conservó aún en la caída de la dictadura, por si en la posible vuelta en un futuro fuera nuevamente de utilidad. El hecho es que el hallazgo de Lambaré abrió las puertas a la posibilidad, no sólo de encontrarse con documentos invalorable del terrorismo de estado en Paraguay, sino que también permitió atisbar, en un verdadero *descensus ad inferos*, algo de la maquinaria psicológica y sociopolítica que permitió tal sistema.

Desde 2008, Paz Encina investigó los materiales de los Archivos del Terror. Su indagación le hizo posible crear un conjunto de instalaciones, luego pudo realizar varios cortometrajes que fueron cobrando, en su versión definitiva, la estructura de un tríptico y, finalmente, el reciente largometraje *Ejercicios de memoria*. Su trabajo incansable y los resultados la convierten en un ejemplo descolante de esa categoría que Hal Foster ha detectado en ascenso en el ámbito contemporáneo: la de *archival artist*, artista de archivo (Foster, 2015). Mientras investigaba los archivos, hacia 2010, en plenas celebraciones del Bicentenario, filmó un significativo cortometraje, *Viento Sur*, que es posible considerar como un eslabón clave entre *Hamaca Paraguaya* y su reciente largometraje, *Ejercicios de Memoria*. No incorpora directamente el uso de materiales de los Archivos, pero sí deja percibir el clima de terror y angustia por la posible desaparición que impregnan su transcurso y sus personajes atravesados por la persecución stronista. En el corto asoma, a la vez del horror, una innegable dimensión de belleza evocativa. En cuanto a su protagonista (Ramón del Río) y la función de los diálogos, remite a *Hamaca*; en términos narrativos, de iconografía y estilo anticipa al *Ejercicios de Memoria*. Un detalle nada menor: *Viento Sur* fue estrenado en un espacio público, la Plaza de Asunción, el 10 de diciembre, Día de los Derechos Humanos.

LAS INSTALACIONES DE NOTAS DE MEMORIA

Si *Viento Sur* fue un gozne, en cierto modo, también fue un germen. En la noche del 22 de diciembre de 2012, Asunción fue escenario del encuentro con el conjunto de videoinstalaciones *Notas de Memoria*, organizadas en el marco de la conmemoración del décimo aniversario del hallazgo del Archivo del Terror [Figura 2]. Si bien este tríptico de instalaciones reclama, tanto por tecnologías como por dispositivos específicos, un linaje propio del video arte, procedencia que la autora ha destacado como relevante en su formación artística (De Branco, 2015), también es posible considerarla como una cabal puesta en escena, a escala urbana y en la oscuridad de la noche asunceña, de un cine expuesto cuya configuración demanda, por parte de sus espectadores-participes, el involucramiento en una película interior, en marcha, que afronte aquella catástrofe de recuerdos que mentaba Roa Bastos y la haga propia en un discurso producto de su percepción activa.



Figura 2. *Notas de memoria* (2012), Paz Encina

La primera instalación, *La marcha del Silencio*, evoca la demostración pública realizada en 1988, poco antes de la caída de Stroessner. En ese entonces el obispo Ismael Rolón, uno de los principales líderes de la oposición, convocó a una marcha silenciosa para terminar con la dictadura que ya promediaba tres décadas y media. El cierre de la marcha sería en la Catedral. Al llegar los manifestantes a ese punto, comenzó la represión con carros hidrantes, la policía más los *garroteros*, represores de civil con perros entrenados para el ataque. La violencia comenzó cuando iniciaba la misa y fue salvaje. Los testimonios fotográficos de aquel hecho, compilados en los Archivos, fueron el material visual de la proyección, mientras que el audio del principio de la marcha, en los escasos tramos en que se organizaba para dar lugar al silencio, se articulaban con el ruido brutal de la represión. La instalación fue montada exactamente en el lugar adonde ocurrieron los hechos, frente a la Catedral.

Los pyragüés, la segunda instalación, alude al nombre guaraní dado coloquialmente a los informantes de la dictadura. Omnipresentes en los teléfonos intervenidos, en las oficinas, en las universidades, en los estadios, las estaciones o aeropuertos, o en la propia calle, los delatores formaron una red que procuraba cubrir por completo a la sociedad paraguaya con ojos y oídos atentos a cualquier presunto acto o persona sospechosa.

Las proyecciones de material visual de los Archivos del Terror, especialmente las fotos de los legajos, fueron encuadradas en las ventanas tapiadas de la ahora clausurada dependencia del Edificio de Investigaciones, mientras que el audio estuvo compuesto con fragmentos de las delaciones registrados en cinta magnética. Encina ha destacado el impacto que el contacto con el relato grabado de los informantes produjo en su investigación, un golpe mucho más físico aún que la contemplación de las fotografías de las víctimas. En la instalación, los monocordes relatos, datos y observaciones de los *pyragüés* exorcizaban, en el espacio público, los fantasmas de un horror diseñado para amplificarse mediante el arraigo en cada rincón de la sociedad paraguaya.

La última parte del recorrido propuesto a los espectadores deambulantes por el centro de Asunción fue la instalación *El río*. Allí caían desde los aviones los cuerpos de los desaparecidos del régimen stronista, pionero en la modalidad criminal de establecer vuelos de la muerte. Algunos pocos restos humanos fueron encontrados, irreconocibles. Sobre el agua calma del Río Paraguay se proyectaron, en el puerto de la Bahía de Asunción, y acompañados de absoluto silencio, las imágenes de desaparecidos. Como el duelo continúa, las instalaciones no sólo recuerdan sino que hacen posible la presentificación de un pasado. Como intervención urbana y localizada temporalmente luego del golpe parlamentario que derrocó al gobierno de Fernando Lugo, las instalaciones de Encina constituyeron un ahondamiento en las dimensiones políticas ya presentes en *Hamaca Paraguaya* y la volcaron aun más en un trabajo de memoria que busca formas de superar un presente sometido a una circularidad interminable, una actualidad donde los *pyragüés* continúan sus tareas de control cotidiano bajo una corteza de régimen constitucional que apenas disimula la continuidad fáctica de un stronismo que continúa acechando.

LA TRILOGÍA TRISTEZAS DE LA LUCHA

Familiar deja oír, en su comienzo, la jura de Alfredo Stroessner, mientras el material filmado en super 8 muestra el júbilo del público en escenas celebratorias. Pero pronto irrumpe la evidencia de la delación sistemática. El material de archivo fotográfico muestra un rostro que resume todo: Apolonia Flores Rotela, de 12 años, mira la cámara policial [Figura 3]. La ficha como detenida la consigna como herida. Se deduce que esa mirada es sostenida luego de ser baleada gravemente. Era una de seis hermanos, un rostro en primer plano que condensa el destino usual de los opositores. El audio de la delación se escucha en guaraní y casi no hay subtítulos, aunque no hacen falta. El secreto, la exigencia de reserva, el tono furtivo de los testimonios brinda un sentido especialmente ominoso a la condición de familiar evocada en su título. Lo íntimo y reconocible, ligado a lo amenazante, tal cual (ha remarcado Encina) es la sustancia misma de lo siniestro en sentido freudiano.



Figura 3. *Familiar* (2014), Paz Encina

En *Arribo*, el corto recorre los vericuetos de un diálogo entre burocrático, elusivo y amenazante entre el líder opositor Benigno Perrotta, y el oficial que lo recibe en suelo paraguayo, cuando vuelve a su tierra tras un cuarto de siglo en el exilio. Perrotta ya está viejo pero aún se lo juzga peligroso: «Una vez acá dentro, se lo va a controlar», le indica el oficial de migraciones. Mientras el diálogo sigue su curso con lógica y estructura propia, distintas fotos muestran el seguimiento continuo del veterano opositor. Se entremezclan gestos familiares y visión vigilante, borrando riesgosamente las fronteras entre fotos de familia y de archivo policial, o escrutando la documentación del recién llegado y los papeles relativos a su permanencia bajo vigilancia [Figura 4]. El hecho de que Perrotta alegue que vuelve a visitar familiares luego de una ausencia de 25 años o el cansancio de los años que trasunta su voz, no inmuta al agente del control en el arribo. Tampoco se trata de nada personal, sino del sometimiento a la matriz que regula, cuerpo a cuerpo, la relación de poder y temor que sostiene la armazón secreta de una sociedad entera.

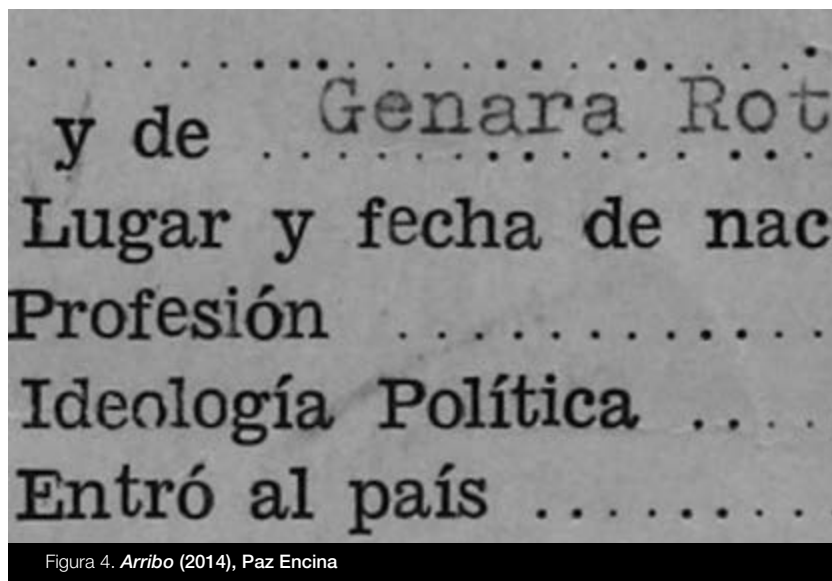


Figura 4. *Arribo* (2014), Paz Encina

Lo que distingue de los anteriores a *Tristezas de la lucha*, último cortometraje de la trilogía, es el adentrarse de lleno en la ficción. Un prisionero político, vigilado en su domicilio por un aterido soldadito destacado ante su puerta, conversa telefónicamente con su madre. La microficción (otra vez la circularidad, la reiteración sin fin más allá de los cambios del contexto) es una notable adaptación de un breve relato autobiográfico del mismo título escrito por el español Rafael Barrett, escritor clave para comprender algo del mundo que Paz Encina captura en sus películas (Barrett, 1987: 161). El hecho de que Barrett escribiera su narración a comienzos del siglo XX mientras cumplía unas semanas de prisión domiciliaria por su defensa de un trabajador, como abogado, ante un tribunal que lo consideró insolente, no cambia mucho. Se mantienen el aislamiento hogareño y el guardia en la puerta, pero

en el cortometraje se trata de un joven prisionero político que habla, por un teléfono casi seguramente intervenido, con su madre. Las imágenes provienen de tomas no utilizadas de films anteriores. Ambos interlocutores de ese diálogo ficcional, lo saben, habitan una prisión mucho mayor, en la que la acusación es vaga y difusa, pero cuya condena amenaza ser tan inapelable como posiblemente vitalicia.

EJERCICIOS DE MEMORIA: EXILIO, DESAPARICIÓN Y REPARACIÓN

Ante su reciente estreno, muchas críticas conectaron al segundo largometraje de Paz Encina directamente con *Hamaca Paraguaya*, a pesar de la intensidad y relevancia de las piezas que mediaron entre ambos largos y que aquí hemos abordado. Pero este film, que en modo simplificador suele presentarse como el segundo de Paz Encina, a una década de *Hamaca Paraguaya*, es en realidad el término de la larga y tan extenuante como fructífera confrontación de la artista con los Archivos del Terror. Esa experiencia que la cineasta asumió valientemente y no sin riesgos se asoció con otro viejo proyecto, muy anterior a la inmersión en los archivos, que según la autora se remonta hasta 1998: filmar la historia del médico Agustín Goiburú, tal vez el más conspicuo opositor del régimen de Stroessner, secuestrado y desaparecido en la provincia de Entre Ríos, Argentina, hacia 1977, en el marco de las operaciones del Plan Cóndor. Encina, ella misma hija de un opositor a Stroessner, creció oyendo mencionar a Goiburú en las reuniones familiares, siempre en voz baja y evasivamente. El médico vivió largamente en el exilio con su familia, fue apresado y se escapó, intentó organizar la resistencia desde el exterior, planeó un atentado contra el dictador, se convirtió en un enemigo público para el régimen y fue perseguido tenazmente hasta que finalmente fue secuestrado y desaparecido. De haber tomado otro realizador el material que ofrece la vida de Agustín Goiburú seguramente brindaría sustancia para un *thriller*. Pero Encina diseñó otra estrategia: no se trataba, para ella, de narrar las peripecias del político convertido en opositor acérrimo y fugitivo, sino de recuperar, a través de la evocación de la figura de un padre, los modos de acción de la memoria, la posibilidad de surgimiento del recuerdo (Cholakian, 2016)

El film no contó con un texto escrito preliminar, se planificó en principio como una investigación documental. A falta de guión, Encina fue elaborando su relato en contacto directo con los hijos y esposa del desaparecido Goiburú.

En ese film sin guión, la estructura buscó su propia forma en el rodaje, primero en el registro de sonido y a partir de allí, otro registro de imágenes escenificadas, que hacen jugar las distancias entre ambos regímenes. Posteriormente construyó la forma definitiva en el montaje, no tanto guiada por una línea narrativa sino por una trama de correspondencias. La distancia entre esos dos órdenes, el testimonio oral en tanto documento, y las imágenes delicadamente estructuradas, ficcionalizantes, que pueblan la pantalla, permiten en *Ejercicio de memoria* un inusual juego espectral, en el que resuenan tanto las posibilidades de una integración entre imagen y sonido como la conciencia de las separaciones, y también los tiempos diversos, que atañen a lo visto y oído. En ese sentido, la cineasta ha destacado el peso del remarcable trabajo de Matías Mesa como camarógrafo, que a su juicio ha desplegado una verdadera dimensión de «cámara de autor», y del montaje de Pablo Giorgelli

y María Astraukas. En primer término, Encina visitó los lugares evocados por los hijos de Goiburú, hoy adultos de entre cincuenta y sesenta años. No fueron pocos: durante el exilio en Argentina vivieron en tres ciudades diferentes, se localizaron en siete barrios distintos y se mudaron de casa un total de quince veces. La directora grabó el audio de sus comentarios ante esas localizaciones del exilio, que se convirtieron en lugares modelados por una memoria en acción, compartida entre interlocutores. No se escucha en el film la voz de la autora, pero sí las distintas evocaciones de los hijos, que en lugar de elaborar un discurso articulado y desarrollado en forma de relatos o argumentos, se van sucediendo más bien como frases entrelazadas, que dejan cada una su lugar a la voz hermana, como tejiendo un discurso de tipo coral. Claramente, la puesta de sonido en *Ejercicios de memoria* establece una constante distancia de su puesta en imágenes, como generando una estructura paralela, la separación misma entre lo visto y oído ofrece poderosos efectos de sentido.



Figura 5. *Ejercicios de memoria* (2016), Paz Encina

La secuencia inicial del film muestra a niños en el río. Sería engañoso interpretarla como el inicio de un relato, más bien es un prólogo que se cierra sobre sí mismo, encapsulando en una esfera idílica una plenitud y un linaje que pertenece al orden de lo mítico y no al de la historia [Figura 5]. La oscuridad que sigue a esta secuencia brinda la clave: esa dimensión inicial es tan añorada como irrecuperable. El encuentro con el tiempo histórico pertenecerá a otro régimen de percepción, intelección y afecto. *Ejercicios de memoria* se estructura mediante vectores que recuperan la historia mediante una trama tan sutil como efectiva. El tiempo se posa en los objetos, dispuestos como en naturalezas muertas, los utensilios usados, el tiempo en suspenso de la siesta, el silencioso andar de las hormigas y el sonido de los pájaros. Todo aquello gastado por el largo uso, las pertenencias y espacios familiares pueblan el primer tramo del film. De a poco se cobra conciencia de un ambiente íntimo y femenino que, se sospecha, es el hábitat de una larguísima espera. Hay en el centro de todo ese mundo una ausencia permanente, que se percibe pesando en esas imágenes, como también pesa (en otro tiempo, otro lugar) en las voces de los seres queridos.

Ejercicios de memoria no confía en la literalidad del testimonio, sino que invoca a las redes de discurso que se van tejiendo entre unos y otros: «me hablaron de...», «me contaron...». Los retazos del habla van configurando algunas versiones de un destino que condensa el impacto a largo plazo de una dictadura inacabable, el poder de ese control que se filtra en todos los resquicios de lo cotidiano y cuyos tentáculos pueden alcanzar al que se ha ido bien lejos, al protagonista de un exilio que cambia de ubicación pero que siempre se define por la lejanía de la tierra amada, por establecer un tiempo en estado de suspensión, en el que acechan tanto la ansiedad del imposible regreso como los ojos y oídos de aquellos que aún en esa situación pugnan por convertir al exiliado en una víctima más del exterminio. Una voz recuerda: «Me contaron de la cárcel y de huir de la cárcel». Más que un relato, el habla establece un efecto de inventario, de frases sueltas oídas al pasar o en voz muy baja, fragmentos de una vida recompuesta provisoriamente a partir de esos retazos. En el interior soleado de una habitación, motas de polvo flotan en el aire inmóvil. Esa percepción remeda aquellas intensas experiencias de detención propias de la infancia, las de las siestas sin fin. «Y en el medio, la infancia. El germen de todo eso».

El régimen de frases entredichas, al borde de la inarticulación de un discurso armado, que otorga un sentido pleno, se contrasta de pronto con las alocuciones del horror. Encina utiliza aquí fragmentos de los Archivos del Terror que han registrado las típicas arengas públicas de los uniformados, apelando a una unidad imaginaria y al llamado a ese orden que siempre augura el futuro promisorio que compensaría los sacrificios y las penurias presentes. Pero otro elemento corta la retórica castrense: una canción, como escuchada en un viejo aparato, radio o grabación, cierra con su lamento el juego de las voces. Comienza entonces en *Ejercicios de memoria* un régimen distinto: del establecimiento de un presente en la percepción de espacios visibles y las puntas de testimonios orales que no se estructuran en lo lineal o explícito, se pasa a una incursión en el horror de los archivos, donde comienza a cobrar forma la figura y el peso de esa ausencia, que no es otra que la de Agustín Goiburú, el más enconado opositor de Alfredo Stroessner. Las voces, ya se ha inferido a esta altura, son las de sus hijos Rolando, Jazmín y Rogelio, y su esposa Elba Elisa (Elín).

Al doctor Goiburú le fue negada la posibilidad que reclamaba uno de los exiliados protagonistas de *Viento Sur*:

*Si me muero,
Por lo menos que me encuentren
Al menos que las mujeres nos puedan llorar*

Es uno más de los desaparecidos de Paraguay. Por un lado, haber sido el más odiado y peligroso opositor de Stroessner le otorga una singularidad, y el suyo es un caso testigo que ha permitido a la Corte Interamericana de Derechos Humanos evaluar los avances y las deudas pendientes sobre las desapariciones en Paraguay (CIDH, 2006). Por otro, comparte la condición de desaparecido con tantas otras víctimas cuya indefinición aún sostienen tantas esperas. Las fotos del Departamento de Investigaciones, las delaciones, instalan en *Ejercicios de memoria* otro juego de distancias y correspondencias entre el ver y el oír [Figura 6]. A partir de esos pasajes, el film alterna las imágenes idílicas de ese dorado tiempo pasado de la infancia, en la selva o el río, de los juegos y las siestas infantiles, y el presente

de las voces que contornean la ausencia del padre. Así como en anteriores oportunidades Encina ha cotejado el trabajo de la memoria con un tejido incesante, en *Ejercicios* se plantea como un primoroso bordado. En una escena clave de su primera parte, una mujer solitaria se empeña en bordar un lienzo que en su superficie diseña una figura en proceso, como todo bordado es lento y requiere un trabajo continuo, siempre bajo el riesgo de la interrupción o el posible abandono. En el film, tanto los tramos que se estructuran a partir de los recuerdos fragmentarios de la familia Goiburú como los téticamente oficinescos de los Archivos del Terror van diseñando una estrategia que borda, y a la vez bordea, un vacío central: el de la desaparición. La contracara del bordado en marcha es la desaparición que sigue sosteniendo un crimen nunca resuelto, que se sigue cometiendo mientras un cuerpo no sea hallado e identificado. Encina ha dudado cómo calificar a su film reciente, si es documental o si es ficción, o si es una intervención sobre archivos. Ha resuelto acertadamente considerarla como un gesto traspasado al espectador (Ranzani, 2017) *Ejercicios de memoria* también es una apelación a que cada uno recuerde su dictadura. En una entrevista reciente destacaba cómo en las presentaciones del film los espectadores «salen con su propio ejercicio de memoria» (Cholakian, 2016).



Figura 6. *Ejercicios de memoria* (2016), Paz Encina

El trabajo de Paz Encina, hemos destacado más arriba, ha sido a lo largo de esta serie el de una artista de archivo. La categoría propuesta por Hal Foster hace alusión a un modo de trabajo que creadores de diversas disciplinas, pero particularmente atravesados por el cine y la realización audiovisual, han desarrollado en las últimas décadas, que constituye una clara tendencia verificable en el primer tramo del siglo XXI. Artistas que extraen de los archivos no solamente los insumos, sino también el impulso de una confrontación entre pasado y presente, que verifican en las mismas imágenes registradas en otro tiempo y lugar los trazos que las ligan poderosamente con una emoción y una producción de sentido actual. El artista de archivo trabaja con un conocimiento encarnado, corporeizado, que postula un sujeto espectador que a su vez debe activar las estrategias propias de una lectura que lo interpela al punto mismo de propiciarle un estado de transformación, que no pocas veces implica la

restitución viviente de una dimensión histórica, justamente esa Historia que el audiovisual predominante considera algo obsoleto.

En el texto de presentación del catálogo de otra remarcable obra que se presentó en Buenos Aires a partir de la confrontación con los Archivos del terror,¹ Osvaldo Salerno y Ticio Escobar escribían:

Es cierto que los Archivos del Terror descubren, o más bien comprueban, una parte de la historia oficial que permanecía velada, pero hay núcleos traumáticos que no pueden ser inscriptos, que se resisten a su puesta en signo o en cifra, que rebasan los ámbitos de la escritura, los recursos del lenguaje. Estas faltas (este «mal de archivo», en figura de Derrida) siempre dejan intersticios inalcanzables por interpretaciones o estudios posteriores: residuos no asimilables de miedo y dolor. Esos vacíos configuran compactos pedazos de pura nada y abren agujeros que no alcanzan a ser cubiertos por la memoria porque atraviesan el propio orden simbólico y rompen la textura cultural.

El arte logra enfrentar, que no colmar, esos huecos inevitables. Las imágenes no llegan a cubrir ni llenar el espacio de la falta, pero permiten avistar, fugazmente, los contornos, el espesor o los ecos de aquello que requiere y no puede ser nombrado (Salerno & Escobar, 2014: 4).

El fragmento atañe íntimamente al trabajo que Paz Encina ha realizado a partir del impacto de su buceo en la oscuridad de los archivos. Su acto de creación, que como recuerda la famosa fórmula deleuzeana, es también acto de resistencia, adquiere ante todo la fuerza de un gesto que extrae su potencial ante la misma conciencia de su fragilidad, en la medida en que se propone como compartido.

Un gesto, nos recordaba el filósofo Vilém Flusser, es el movimiento intencional de un cuerpo que ofrece la posibilidad de escapar, por un lado, a los poderes del azar, y por el otro, a las prescripciones de la programación. Entre una y otra posibilidad el gesto se abre paso y deja emerger algo nuevo. *Ejercicios de memoria* es, como sus precursoras, ni más ni menos que una película-gesto. Esto es, la puesta en marcha de un movimiento para que cada espectador pueda, a su vez, generar su propio trabajo de memoria, enfrentar las condiciones más íntimas de un control que se hace más poderoso cuanto más naturalizado, y dar un paso en un sentido opuesto, liberador de esas constricciones. Es ese sentido el que hace de la memoria no un vuelco hacia el pasado, sino una fuerza de resistencia que abre la posibilidad de un futuro menos opresivo. Por cierto se trata de un futuro que el cine no promete, pero que empecinadamente permite, a aquellos suficientemente atentos, avistar bajo algunos insistentes contornos.

¹ Se trata del notable conjunto dispuesto bajo el título *Proyecto Archivos del Terror. Apuntes sobre el Plan Cóndor*, realizado por Carlos Trilnick en 2014 para la sala PAYS del Parque de la Memoria en Buenos Aires. La puesta de Trilnick estaba integrada por una videoinstalación tricanal, una serie gráfica y un dispositivo escultórico compuesto por equipos de oficina y una máquina de escribir intervenida, que escribía incesantemente el término «sospechoso».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrett, Rafael (1987). *El dolor paraguayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Boccia Paz, Alfredo, González, Myrian Angélica; Palau Aguilar, Rosa (1994). *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Asunción: CDE.
- Denegri, Andrés (2000). «Hamaca». En La Ferla, Jorge, *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Encina, Paz (2008). «Esperando la tormenta». En Russo, Eduardo A. *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Foster, Hal (2015). *Bad New Days. Art, Criticism, Emergency*. London: Verso.
- Magariños, Alejo (2015). *La cámara sin ley. Hamaca Paraguaya y la refundación globalizada del cine guaraní*. Buenos Aires: FUC.
- Monteagudo, Luciano (2015). «Las voces de la historia». *Catálogo 15° Muestra Internacional de Cine Documental DOC Buenos Aires*. Buenos Aires: Asociación Civil DocBsAs.
- Roa Bastos, Augusto (1987). «Rafael Barrett, descubridor de la realidad social en Paraguay». En Barrett, Rafael, *El dolor paraguayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Romero, Eva Karene (2016). *Film and Democracy in Paraguay*. Tucson, Arizona: Palgrave-McMillan.
- Salerno, Enrique; Escobar, Ticio (2014). «Acerca del Archivo del Terror de Paraguay. Notas sobre una política y poética de la memoria». En Trilnick, Carlos, *Proyecto Archivos del Terror*. Apuntes sobre el Plan Cóndor. Catálogo de la obra. Sala Pays, Parque de la memoria, Buenos Aires.
- Yoel, Gerardo (2000). «Un instante entre dos textos». En La Ferla, Jorge, *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Cholakian, Daniel (2016). «Paz Encina, cineasta paraguaya: Esta es una película sobre la memoria, más allá del caso Goiburú». NODAL, Noticias de América Latina y del Caribe [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<http://www.nodal.am/2017/04/exclusiva-nodalcultura-paz-encina-cineasta-paraguaya-esta-una-pelicula-la-memoria-mas-alla-del-caso-goiburu/>>
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. CIDH (2006). *Caso Goiburú y otros Vs. Paraguay*. Sentencia del 22 de setiembre de 2006. Fondo, reparaciones y costas. [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <http://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_153_esp.pdf>
- De Branco, Cristina (2015). «Tejiendo memoria a través del cine. Una entrevista a Paz Encina» En IMAGOFAGIA. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (11) [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/731/623>>
- Losada, Matt, «Hamaca paraguaya by Paz Encina» *Chasqui*, Vol. 39, No. 1 (Mayo 2010), pp. 204-205 [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<http://www.jstor.org/stable/27822277>>

Ranzani, Oscar (2017). «Tengo preguntas, pero sobre todo tristeza. Paz Encina y la reconstrucción que propone su película *Ejercicios de memoria*». *Página 12*. Cultura y espectáculos, 6 de abril [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<https://www.pagina12.com.ar/30039-tengo-preguntas-pero-sobre-todo-tristeza>>

Romero, Eva Karene (2012). «Hamaca Paraguaya. Temporal Resistance and Its Impossibility». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (16) pp. 311-330 [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<http://www.jstor.org/stable/43855380>>

PELÍCULAS

Funes, Roque (1932). *En el infierno del chaco*. Argentina: s.d.

Encina, Paz (2017). *Los videos de Paz Encina* (Canal de Vimeo) [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <<https://vimeo.com/user7170507/videos>>

Encina, Paz (2000). *Hamaca paraguaya. El cortometraje*. Buenos Aires: FUC. AECl.

Encina, Paz (2000). *Hamaca paraguaya*. Argentina-Paraguay-Francia-Paises Bajos-Austria: El Silencio Cine.

Encina, Paz (2010). *Viento sur*. Paraguay-Portugal: Fundación Calouste Gulbenkian

Encina, Paz (2012). *Notas de memoria*. Videoinstalaciones. Paraguay: El silencio cine-Kino Producciones.

Encina, Paz (2014). *Familiar*. Paraguay: El Silencio Cine.

Encina, Paz (2014). *Arribo 2014*. Paraguay: El Silencio Cine.

Encina, Paz (2014). *Tristezas de la lucha*. Paraguay: El silencio Cine

Encina, Paz (2016). *Ejercicios de memoria*. Paraguay-Francia-Argentina-Alemania-Qatar: Silencio Cine.