

Université de Montréal

**Paz Encina y la memoria colectiva:
una aproximación desde el uso de los archivos, la temporalidad
y el paisaje natural.**

par

Anahí Martínez Gamba

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès arts (M. A.) en études hispaniques

option

Langue et littérature

Août, 2021

© Anahí Martínez Gamba, 2021

Université de Montréal
Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**Paz Encina y la memoria colectiva:
una aproximación desde el uso de los archivos, la temporalidad
y el paisaje natural.**

présenté par

Anahí Martínez Gamba

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Ana Belén Martín Sevillano
Présidente-rapporteuse

James Cisneros
Directeur de recherche

Olga Nedvyga
Membre du jury

Résumé

Cette recherche analyse la mémoire collective dans l'œuvre de la réalisatrice paraguayenne Paz Encina. Poussée par une pulsion d'archiviste (Foster), Encina construit la mémoire en saturant ses œuvres d'affects et en privilégiant un regard rétrospectif afin de réécrire l'histoire à partir de vies ordinaires. Dans sa production cinématographique, qui inclut des documentaires, des courts métrages expérimentaux, des installations et un long métrage de fiction, elle projette la mémoire collective (Halbwachs) en revisitant deux événements majeurs dans l'histoire du Paraguay: la Guerre du Chaco (1932-1935) et la dictature d'Alfredo Stroessner (1954-1989). L'analyse prend en considération la dépossession territoriale, dont les conséquences sont vécues par les populations de paysans et d'indigènes. À travers la représentation des *desaparecidos*, victimes de la disparition forcée, la recherche aborde également des questions concernant la post-mémoire (Hirsch).

Nous utilisons trois approches pour étudier l'œuvre d'Encina. Dans le premier chapitre, les installations de *Notas de memoria* (2012) et les courts métrages *Arribo* (2014) et *Familiar* (2014) nous aident à étudier l'utilisation combinée des archives personnelles et des archives officielles du régime dictatorial, connues comme *Los Archivos del Terror*. Le deuxième chapitre s'intéresse aux populations rurales dans le film *Hamaca paraguaya* (2006), dont la temporalité anachronique et disjonctive est analysée comme le symptôme d'un traumatisme historique. Le troisième chapitre se penche sur la représentation du paysage naturel, conçu comme un réservoir de la mémoire, à travers les courts métrages *Viento Sur* (2011), *Tristezas* (2016) et le documentaire *Ejercicios de memoria* (2016).

Mots-clés : Stroessner – Archivos del Terror – Hamaca paraguaya – Paz Encina – mémoire collective – archives – paysage naturel - Paraguay

Abstract

This research analyzes how Paraguayan filmmaker Paz Encina addresses collective memory. Driven by a strong archival impulse (Foster), Encina builds memory by saturating her work with affects, emphasizing a retrospective view to rewrite history through the ordinary lives of ordinary people. In her cinematographic work, which includes documentaries, experimental short films, installations and a feature-length fiction film, she projects a collective memory (Halbwachs) as she revisits Paraguay's decisive historical moments: the Chaco War (1932-1935) and the dictatorship of Alfredo Stroessner (1954-1989). The research considers the consequences of the territorial dispossession suffered by the country's indigenous and peasant population, and through representations of the *desaparecidos*, the victims of forced disappearance, addresses questions concerning postmemory (Hirsch).

We use three approaches to study the work of Paz Encina. In the first chapter, the installations in *Notas de memoria* (2012) and the short films *Arribo* (2014) and *Familiar* (2014) help us study how she combines the official archives of Stroessner dictatorship, known as *Archivos del Terror*, to personal and family archives. Chapter two focuses on the length-feature fiction film *Hamaca paraguaya* (2006) to study historical trauma and its anachronical and disjunctive temporality, and the country's peasant population. The final chapter focuses on the representation of landscape, conceived as a reservoir of memory, through the short films *Viento Sur* (2011), *Tristezas* (2016) and the documentary *Ejercicios de memoria* (2016).

Key words: Stroessner – Archivos del Terror – Hamaca paraguaya – Paz Encina – collective memory – archives– landscape - Paraguay

Resumen

Esta tesina estudia cómo la directora paraguaya Paz Encina aborda la memoria colectiva. Dueña de un fuerte impulso archivístico (Foster), Encina satura su obra de afectos para tejer la memoria, priorizando la mirada retrospectiva y, como resultado, reescribe la historia a través de vidas y gestos ordinarios. En su producción cinematográfica, que incluye documentales, cortos experimentales, instalaciones y un largometraje de ficción, proyecta una memoria colectiva (Halbwachs) al visitar momentos decisivos de la historia paraguaya: la Guerra del Chaco (1932-1935) y la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989). La investigación toma en cuenta el fenómeno del despojo territorial que viven los campesinos e indígenas desde hace centenares de años, y aborda la figura de los desaparecidos a través de la generación de la posmemoria (Hirsch).

Estudiamos la obra de Paz Encina a partir de tres enfoques. En el primer capítulo, analizamos el uso combinado de archivos familiares y personales con los archivos oficiales de la dictadura stronista, conocidos como los Archivos del Terror, a través de sus instalaciones en *Notas de memoria* (2012) y los cortometrajes *Arribo* (2014) y *Familiar* (2014). En el segundo capítulo, nos servimos del largometraje *Hamaca paraguaya* (2006) para estudiar la temporalidad anacrónica y disyuntiva, propia del traumatismo histórico, y las poblaciones campesinas. El tercer capítulo está dedicado a la representación del paisaje natural, concebido como un resguardo de la memoria, a través de los cortometrajes *Viento Sur* (2011) y *Tristezas* (2016), y el largometraje documental *Ejercicios de memoria* (2016).

Palabras clave: Stroessner – Archivos del Terror – Hamaca paraguaya – Paz Encina – memoria colectiva – archivos – paisaje natural - Paraguay

Índice

Résumé.....	5
Abstract.....	7
Resumen.....	9
Índice.....	11
Agradecimientos	15
Introducción	17
La industria paraguaya de cine y aproximación de Paz Encina a la memoria.....	18
Contextualización histórica: el Paraguay de Paz Encina.....	21
El cuadro teórico-metodológico.....	26
Estructura de trabajo.....	28
Capítulo 1: Desenterrando archivos, repatriando memoria.....	31
1.1 Los Archivos del Terror: hallazgo, relevancia y validez histórica.....	32
1.2 Paz Encina, “artista de archivo”.....	37
1.3 Paz Encina y los archivos: las instalaciones en <i>Notas de memoria</i> (2012).....	39
1.4 Paz Encina y los archivos: cortometrajes.....	42
1.4.1 <i>Arribo</i> (2014).....	43
1.4.2 <i>Familiar</i> (2014).....	44
1.5 Conclusión.....	45

Capítulo 2: La recuperación de la memoria de los campesinos: <i>Hamaca paraguaya</i> y la Guerra del Chaco.	49
2.1 El traumatismo histórico en <i>Hamaca paraguaya</i>	50
2.2 <i>Hamaca paraguaya</i> y el paisaje natural.	55
2.3 <i>Hamaca paraguaya</i> y temporalidad.	60
2.4 Conclusión.....	65
Capítulo 3: Significaciones del paisaje natural en la memoria.	67
3.1 W.J.T. Mitchell: ¿qué hace el paisaje natural?.....	70
3.2 Análisis de las obras.	72
3.2.1 <i>Viento Sur</i> (2011).	72
3.2.2 <i>Tristezas</i> (2016).	75
3.3 Conclusión.....	84
Conclusiones.....	87
Bibliografía.....	91
Anexos.....	99

In memoriam

Carlos Martínez Gamba
Capitán Carlos César Careaga

Agradecimientos

Mi sincera gratitud a James Cisneros por su guía durante la redacción de la tesina y también por la confianza, dedicación y buena onda durante este y otros proyectos académicos. Sus inspiradoras clases y lecturas avivaron mi interés por volcarme hacia este *cheminement*, y nuestra colaboración ha sido para mí de lo más enriquecedora.

Gracias a todos los profesores del programa de *Maîtrise en études hispaniques* por impartir conocimiento, por compartir experiencias, y por las valiosas oportunidades que me han sido dadas en esta alta casa de estudios. A mis compañeros David Arias, Óscar Zabala y Cecilia Carías en particular, gracias por sus precisas y afectuosas contribuciones.

Gracias a los *Études supérieures et postdoctorales* de la UdeM por la beca otorgada.

Gracias a Kathy Leduc por el soporte cordial y eficiente.

Agradezco a Make Peña Careaga por sus aportes e intermediaciones. Gracias a Paz Encina por su buena predisposición para con este trabajo, y por enaltecer la cultura paraguaya a un nivel que eleva tanto la experiencia humana como la cinematográfica.

Un sentido agradecimiento a mi familia entera. A mis padres, Víctor y Stella, por tanto. Una mención especial a mi hermano Nico.

Gracias a Facundo Zelada, por el ojo crítico, el oído atento y el hombro dispuesto.

Gracias, Matt Douglas.

Introducción

Desde hace más de 20 años, la directora paraguaya Paz Encina trabaja con creaciones audiovisuales en diferentes formatos que se han caracterizado por su poética visual y por abordar la memoria política y social del Paraguay, poniendo de manifiesto el silencio –no entendido como la ausencia del sonido, sino como aquello que no es dicho– y la ausencia.

Su prolífica obra, que incluye videoartes, instalaciones, cortometrajes, largometrajes y documentales, se distingue por el uso del archivo, la fuerte presencia de la naturaleza, y una temporalidad disyuntiva, que, según ella, coincide con la sensación que hay en el Paraguay de estar detenidos en el tiempo, siempre esperando algo. Encina aborda en su obra conflictos socio históricos que han marcado la historia del Paraguay, a saber, la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) y la Guerra del Chaco (1932-1935). En su más reciente obra, manifiesta su preocupación por la actual crisis climática que está viviendo el planeta a través de la situación de los indígenas que ven sus hábitats amenazados por el masivo y alarmante nivel de deforestación en el Chaco paraguayo.

Su nombre siempre ha estado vinculado a la memoria, habiendo empezado con cortometrajes experimentales. Su obra adquirió tal notoriedad que fue presentada en el seno de prestigiosos institutos como la cinemateca Harvard Film Archive y el Metropolitan Museum of Modern Art en Nueva York. Con los recursos audiovisuales que utiliza en su producción cinematográfica, logra integrar este formato a la preservación y construcción de la memoria.

Expuesto lo anterior, y considerando la gran relevancia de su obra, surgió la idea de abocarnos a la memoria colectiva en la obra de Paz Encina a través de los tres ejes mencionados:

los archivos, la temporalidad, y lo que fue menos –o casi nada– abordado en la academia, el paisaje natural. Partimos de la hipótesis de que estos tres enfoques son utilizados de forma tal que logran vehicular el traumatismo histórico en las poblaciones víctimas del poder.

Por un lado, buscamos entender cómo el trabajo audiovisual de Paz Encina contribuye a la construcción de una identidad cultural y cómo busca forjar, al lidiar con el traumatismo histórico, una memoria colectiva. El segundo objetivo consiste en realizar un recorrido histórico de la frágil y difícil situación socioeconómica en la que viven las poblaciones minoritarias del país, principalmente, campesinos e indígenas. Por último, queremos contextualizar la obra de Paz Encina con respecto a la industria paraguaya de cine y a la realidad socioeconómica del país, esta última imprescindible para entender el trabajo de la artista visual, que describe su arte como inseparable de la política.

La problemática se enfoca en cómo la obra de Paz Encina expresa la memoria y el traumatismo histórico. Su compromiso, a lo largo de su trayectoria artística, siempre se ha visto reflejado en obras que se enmarcan en un contexto histórico-social definido, y en ese tenor analizaremos su aporte sociocultural al Paraguay.

La industria paraguaya de cine y aproximación de Paz Encina a la memoria.

Desde los últimos quince años, la industria cinematográfica paraguaya ha venido creciendo con pasos firmes, no sin una ardua lucha de la comunidad cultural y audiovisual. Teniendo en cuenta las limitaciones de infraestructura y el escueto apoyo estatal existente, las novedades en el séptimo arte han sido predominantemente coproducciones con otros países, lo cual posibilita el alto costeo de los rodajes.

Si consideramos las razones históricas de esta situación, mucho del estancamiento cultural del Paraguay sucedió durante el mandato del General Alfredo Stroessner, que sumió al país en una de las dictaduras más largas de Latinoamérica, desde el año 1954 hasta 1989, cuando en noviembre cae tras un golpe de estado. La producción audiovisual –y la cultura en general– estaban muy controladas, y no existían muchas condiciones para que la industria floreciera. Lo que tenía fuerza era el material propagandístico producido por el propio aparato stronista y se difundían documentales mostrando los progresos del gobierno y la maravilla de país en que se vivía. Asimismo, ante la excusa de frenar el comunismo o ante la mínima sospecha de difundir contenido de carácter subversivo, se censuró todo intento local de alterar el discurso nacional. A pesar de esta persecución y vigilancia, algunos artistas se resistían y encontraban formas de expresarse a través de distintas artes, pero esto tenía duras consecuencias, que en algunos casos se pagaban con la vida.

A esto se suman las dificultades derivadas de la falta de infraestructura: un mercado local insuficiente para abastecer la producción, poco o ningún apoyo gubernamental, e incluso la falta de escuelas superiores de cine. Recién en el año 2018 y luego de varios años de lucha del gremio, se crea en el Paraguay “La ley del fomento audiovisual” (Ley N° 6106/2018) con el objetivo de “desarrollar y consolidar la producción audiovisual y el crecimiento de la industria cinematográfica como componentes del desarrollo cultural, social, y económico del país”¹. Esto constituye una pequeña victoria y un empuje para incrementar la exposición y producción paraguaya en la región, ya que el país está muy por detrás de los “4 grandes” de Latinoamérica (Argentina, Brasil, México y Cuba) que lideran tanto en estudios y publicaciones académicas, así como como en salas de cine.

¹ Resolución SNC N 92 / 2020. Plan Estratégico de la Secretaría Nacional de Cultura, sito en www.cultura.gov.py

Más allá de estas históricas razones, el país ha visto desarrollarse una discreta ola de talentos en la industria, de entre los cuales Paz Encina ha sido la figura que más ha sobresalido en el exterior, con un estilo cinematográfico que enfatiza una poética visual y una revisita a eventos decisivos de mayor peso en la historia paraguaya. Encina insiste en la necesidad de priorizar “nuestra mirada” en lugar de la mirada de la cámara, sin dejar de lado las búsquedas estéticas, los nuevos lenguajes y aquellas formas que sean representativas de la identidad del Paraguay. En ese afán, su propuesta artística se une a los esfuerzos de contribuir a la visibilización de las figuras vulnerables del país, a la construcción de la identidad, y a la preservación de la memoria. Esto lo hace a través del uso predominante de la asincronía, la discontinuidad, la doble dimensión del tiempo.

Cineasta y guionista de formación, Paz Encina también se ha destacado por sus instalaciones audiovisuales que hacen eco de los desaparecidos durante la dictadura. Su obra es idónea no solo en cuanto a contenido y corpus, técnicas cinematográficas, trasfondo social y poética audiovisual, sino que su propia experiencia personal² le confiere un valor intimista que contribuye a las reflexiones sobre la memoria. Encina nació en el año 1971 y creció en una Asunción sumida en dictadura. Por ende, la constante narrativa dictatorial en su hogar le hizo desarrollar una sensibilidad especial por este periodo. Este contexto despertó en ella un deseo constante de abordar en sus trabajos vivencias marcadas por la ausencia, ya sea a través de la desgarradora experiencia de los desaparecidos de la dictadura, o bien las difíciles condiciones de vida de los sectores más vulnerables del Paraguay.

La totalidad de su obra gira en torno a la recolección de la memoria y a su reconstrucción. A través de los enfoques que hemos elegidos veremos cómo combina estos elementos para

² El padre de Paz Encina fue apresado y luego exiliado durante la dictadura.

reconstruir la historia insistiendo en la mirada retrospectiva. La memoria en su obra adquiere diferentes dimensiones que están ligadas a los afectos, y, a través de los archivos “no solo postula al cine como un proceso de desmontaje de las historiografías oficiales, sino como un operador histórico que puede ejercitar memorias atrofiadas y exangües” (Veliz 2017).

Tomando en cuenta lo anterior, hemos hecho un recorrido de las obras de Encina, y hemos notado denominadores comunes en ellas: primero, la utilización de archivos, o bien la existencia de una voluntad archivística. Segundo, la presencia avasalladora del paisaje natural en sus obras. Tercero, la variabilidad temporal: en cada obra de Paz Encina vemos diferentes formas de disyunción, que se terminan por combinar y concatenar. El pasado se confunde con el presente y con el futuro, y es lo que Encina transmite a través de la elección de sus protagonistas, los guiones y su técnica: uso de cámara, voces en *off*, ambigüedad y disyunción entre lo sonoro y lo visual, que la hizo sobresalir en el pequeño pero creciente mundo cinematográfico del Paraguay.

Contextualización histórica: el Paraguay de Paz Encina.

En este apartado ofrecemos una introducción a dos grandes eventos de la historia paraguaya, y la continuidad histórica entre ellos, que Paz Encina revisita de manera recurrente: la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989) y la Guerra del Chaco, que enfrentó a fuerzas paraguayas y bolivianas entre los años 1932 y 1935. Sus efectos devastadores, que perduran hasta hoy día en la sociedad paraguaya, sirven a Encina para abordar la memoria a través de la resignificación histórica que le da en sus obras. A esto se suma el despojo territorial, como un fenómeno transversal, que, como veremos, tienen grandes impactos en la vida de los campesinos e indígenas.

El origen de la Guerra del Chaco podría remontarse a la búsqueda de petróleo por parte de grandes compañías inglesas en el territorio limítrofe entre Paraguay y Bolivia. Este es el evento

histórico en el cual se centra la ópera prima de Paz Encina, *Hamaca paraguaya* (2006) protagonizada por una pareja de campesinos que esperan que el hijo vuelva del frente del combate³.

Para entender el papel que les tocó a las comunidades vulnerables en esta guerra, nos volcamos a los estudios de Nicolas Richard, quien analiza la derrota paralela que tuvo este conflicto bélico. Richard insiste en que, a pesar de que esta guerra fue llevada a cabo en una región habitada, tejida, trabajada y organizada por sociedades humanas, esta cuestión sigue siendo hoy en día sistemáticamente obliterada por la bibliografía existente. En este conflicto, los indígenas padecieron desplazamientos forzosos, pérdidas de territorio, migraciones e innumerables actos de violencia, y el autor sostiene que la historiografía de la Guerra del Chaco se ha construido en ausencia de toda referencia a ellos: las gentes que poblaban ese espacio. Los fortines habían sido instalados cerca de sus campamentos, mientras que la progresión militar se hizo según las líneas de fuerza que organizaban el Chaco indígena. Además, el aprovechamiento del conocimiento del territorio chaqueño que poseían los indígenas y la formación de milicias con miembros de las comunidades de la zona, armados para el combate, fueron clave para la victoria paraguaya. (Córdoba y Braunstein 126)

Entendemos entonces al conflicto como doble: el enfrentamiento armado entre las fuerzas paraguayas y bolivianas, así como la ocupación a los territorios indígenas, lo cual conduce a lo que Richard denomina una doble invisibilidad: “la dimensión indígena ha desaparecido de la comprensión historiográfica de la guerra e, inversamente, esta guerra ha desaparecido de la comprensión antropológica del Chaco”. (15)

Una vez acabada la Guerra del Chaco, tras repetidas situaciones de crisis políticas, la República del Paraguay vivió una de las dictaduras más largas de la región durante casi 35 años

³ El capítulo 2 está enteramente dedicado al análisis de *Hamaca paraguaya*.

(1954-1989) bajo el mandato del general Alfredo Stroessner, cuyas prácticas opresivas han causado estrago y estancamientos en diferentes niveles, alineadas a los regímenes dictatoriales que imperaban en la región en ese entonces. En el año 2003, la Comisión de Verdad y Justicia del Paraguay (CVJ) fue creada por ley y como respuesta al clamor de algunos sectores de la población en cuanto al esclarecimiento de los oscuros episodios vividos durante este periodo. El informe final, presentado en el año 2008, reúne las principales investigaciones sobre las violaciones a los derechos humanos y otros crímenes cometidos durante la dictadura: desapariciones y ejecuciones extrajudiciales, privaciones ilegales de la libertad, tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes, como la violación de derechos humanos de niñas y niños, indígenas, mujeres, homosexuales, y la injusta distribución de la riqueza y de la tierra.

A este respecto, el informe de la CVJ ha permitido conocer cómo durante los casi 35 años de stonismo fueron repartidas ilegalmente cerca de 7 millones de hectáreas de tierras entre gentes cercanas al régimen, que se conocen como “tierras malhabidas”⁴. Este conflicto es devastador para las comunidades indígenas y para los campesinos paraguayos, y se constituye en una problemática social y económica que perdura hasta nuestros días. Estas contextualizaciones deberán servir para entender las figuras protagonistas de las diferentes obras de Paz Encina, que no solo visibiliza estas comunidades vulnerables, sino que además utiliza en su obra el idioma guaraní, lengua cooficial del país, cuyo uso es más expandido en las zonas rurales del país.

Dicho esto, el legado del traumatismo heredado de circunstancias histórico-políticas es una constante en el trabajo de Paz Encina, y este trauma es magnificado por el fenómeno del despojo territorial que los campesinos e indígenas del Paraguay han vivido desde tiempos coloniales.

⁴ Aunque hacemos énfasis en esta época, resulta importante destacar que estas irregularidades no terminaron con el fin de la dictadura, ya que entre 1989 y 2003 se adjudicaron irregularmente casi un millón de hectáreas más. (Rojas y Guereña 14)

Aunque esta concentración de tierras tenga relativa permanencia en el país, la problemática ha sido transformada por movimientos sociales y luchas por la tierra en diferentes periodos de la historia (Fogel 18). Desde su independencia en 1811 hasta la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), el Paraguay se ha caracterizado por ser un Estado políticamente soberano y una nación económicamente autónoma. El punto de inflexión fue la Guerra de la Triple Alianza, cuando el país, ya teniendo diezmado su territorio tras haber sido derrotado por las fuerzas conjuntas de Argentina, Brasil y Uruguay, tuvo que saldar deudas entregando tierra a capital extranjero. A esto se le suma un aparato jurídico a disposición de la expoliación de los recursos por parte de capital extranjero, que se agrava por la vinculación directa de las autoridades del gobierno para satisfacer sus intereses.

A partir de ahí este fenómeno fue creciendo, acompañado de muy débiles intervenciones del gobierno para paliar los daños ocasionados. En la actualidad, el Paraguay tiene una de las distribuciones de tierra más desiguales del mundo⁵, con una importante participación de propietarios extranjeros que concentran casi toda la superficie agrícola y ganadera, mientras que la inmensa mayoría de familias campesinas e indígenas carecen de tierra suficiente para subsistir (Rojas y Guereña 14). Este fenómeno responde meridianamente a la estructura productiva del país, cuyas principales actividades de cultivo de *commodities* agrícolas y ganadería constituyen la base de su economía primaria⁶, a costas de la agricultura familiar campesina e indígena, así como de

⁵ Esto se refleja, entre otros, en el índice de Gini, variable macroeconómica que sirve para medir la desigualdad en la distribución de la tierra, donde 0 representa la perfecta igualdad (todas las fincas son del mismo tamaño) y 1 la desigualdad máxima (una sola finca acapara toda la tierra). Según datos según del último censo agropecuario realizado en 2008, el mismo es de 0,94 en la región Occidental y de 0,89 en la Oriental, las dos grandes regiones en las que se divide el Paraguay.

⁶ Una parte significativa de los ingresos del país depende de la producción y exportación de *commodities* agrícolas como la soja, el maíz y la carne, siendo Paraguay el cuarto país productor de soja en el mundo, con una participación del 55% del total de las exportaciones del país (Rojas y Guereña 18).

los escasos remanentes de bosques. Existe una élite latifundista que goza de las ganancias derivadas de estas actividades, mientras que, si bien no se dispone de un censo preciso de la población rural sin tierras, las organizaciones campesinas calculan que existen más de 300.000 familias campesinas sin tierra en todo el país⁷.

En detrimento de toda la prosperidad que pueda traer estos cultivos a algunos, la situación de los indígenas en Paraguay tampoco está exenta de inseguridad ni de saqueo. A pesar de la creación del Instituto Paraguayo del Indígena (INDI) en 1992, ente rector de las políticas públicas de los pueblos indígenas, dicho organismo sigue siendo una de las instituciones más débiles del Estado, y los indígenas en Paraguay viven en extrema pobreza y son sometidos condiciones degradantes de vida, ignorados por el gobierno. La principal razón de esta situación es la falta de tierra propia, que atenta contra el acceso a recursos naturales para su subsistencia y los expone a la amenaza de perder su cultura y destino, encontrándose prácticamente sin amparo. Sumado a esto, y como se reveló en la audiencia pública sobre los pueblos indígenas y la dictadura organizada por la CVJ y la CODEHUPY, la población indígena fue privada de sus tierras y sufrió terribles violaciones de los derechos humanos durante el régimen stronista, incluidos ataques militares y civiles contra los pueblos aché, ayoreo, maskoy y toba qom, y ejecuciones extrajudiciales de adultos, niños y ancianos. Entre dichas violaciones se incluye el robo de niños indígenas a sus familias para ponerlos a trabajar como criados o incluso para venderlos, así como la esterilización forzosa de mujeres indígenas.

Muchas de estas atrocidades fueron documentadas y persisten hasta hoy como una nefasta herencia de la dictadura. Esta serie de documentos lleva el nombre de “Archivos del Terror” y evidencia las violaciones de derechos humanos cometidas durante el gobierno de Stroessner. El

⁷ Estimación basada en la Encuesta Permanente de Hogares (EPH) de 2012. Ver Martens et al (2009).

conjunto de documentos fue producido en coordinación con las inteligencias militares de Chile, Argentina, Brasil, Uruguay y Bolivia, que, junto con el Paraguay, se constituyeron en países miembros del Plan Cóndor, establecido en 1975 con el apoyo del gobierno estadounidense.

Prueba irrefutable de la violación de derechos humanos perpetrados en el país, los Archivos del Terror fueron encontrados en 1992 por Martín Almada, reconocido activista y defensor de Derechos Humanos, encarcelado y torturado durante el régimen stronista, exiliado luego en París. Los materiales descubiertos incluyen fichas de detención, informes policiales, declaraciones, vigilancias, escuchas telefónicas, fotografías y registros de identidad que documentan los mecanismos de control ejercidos por la policía y los militares bajo el régimen dictatorial. Esta serie de documentos, que según la Corte Suprema de Justicia del Paraguay cuenta con valor jurídico, histórico, político y documental, fue más tarde objeto de detallado análisis y base del trabajo de archivo de Paz Encina, quien en 2012 fue invitada a realizar trabajos audiovisuales y presentarlos en los actos conmemorativos por el 20.º aniversario de su descubrimiento.

Toda esta contextualización histórica del país, junto con la intención de diálogo entre la historia oficial y la memoria colectiva, constituyen la base fundacional de la obra de Encina, y en este trabajo de investigación nos centramos en los tres enfoques que, argüimos, utiliza la directora para encarar la memoria: los archivos, la temporalidad, y el paisaje natural, sostenidos por teorías que detallamos a continuación.

El cuadro teórico-metodológico.

Nuestra concepción es que Paz Encina encara la historia nacional desde la perspectiva de la memoria, y entendemos esta última a través de los aportes del sociólogo francés Maurice Halbwachs, pionero en plantear la existencia de una memoria colectiva, y en intentar otorgarle un estatus epistemológico. Uno de los pilares del aporte de Halbwachs en cuanto a la memoria

colectiva radica en que todo parece indicar que el pasado no es preservado, sino que es reconstruido con base en el presente.

En su búsqueda exhaustiva por suturar los desarrollos de la memoria individual con la influencia de lo social sobre la misma, Halbwachs sugiere que la acción de los marcos sociales que rodean al individuo es aquella que moldea el pasado, por lo cual se entiende que la memoria colectiva, constituida por la presencia de los otros, es también una actualización de ese pasado. Estos marcos colectivos, siempre según Halbwachs, se constituyen en instrumentos que la memoria utiliza para reconstruir una imagen del pasado que está en concordancia con cada época, y también con los pensamientos de la sociedad.

Entendida como tal, una de las funciones claves de la memoria colectiva es establecer una identidad nacional. Encina logra hacerlo, primero, ubicando al individuo en su relación con la sociedad, y luego visibilizándolo en su revisita a la historia. En este sentido, Paz Encina visibiliza a los sujetos colectivos conformados por las poblaciones indígenas y campesinas, que viven en condiciones marginales como resultado de un gobierno negligente, y a los desaparecidos, que aparecen en forma de espectros del pasado ya sea a través de los archivos, o bien a través del testimonio de sus sobrevivientes. Recordemos que el régimen stronista, que elevó el terrorismo de Estado a una forma de gobierno autoritario, ha ejercido violaciones sistemáticas a los derechos humanos, entre ellos la desaparición forzosa de personas como estrategia de represión política hacia los subversivos. En este sentido, la obra de Paz Encina funciona como una reelaboración histórica al dar voces a las generaciones que sufrieron estos horrores, y a las generaciones subsiguientes a través de sus testimonios y recuerdos, lo que conforma la posmemoria.

Los estudios sobre la posmemoria se centran en las maneras de recordar que tienen las segundas (y en muchos casos, terceras) generaciones con respecto a su pasado traumático, así

como la forma en que se produce la transmisión de dicho traumatismo. Según Marianne Hirsch, la posmemoria se configura cuando los recuerdos de la generación que precede a un sujeto toman la fuerza para considerarlos como experiencias propias. Dice:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. (106)

De esta manera, entendemos aquí al traumatismo histórico como “un trauma colectivo infligido a un grupo de personas que comparte una identidad o afiliación (etnia, nacionalidad, religión, etc.), que se caracteriza por una transmisión transgeneracional de los eventos perturbadores experimentados y causa diversas respuestas psicológicas y sociales” (Borda 42). El traumatismo histórico en este trabajo será estudiado como rasgo colectivo y abordamos desde esta categoría las consecuencias e implicancias de los sectores vulnerables del Paraguay en situaciones de violencia política y social, que es exactamente lo que hace Encina a través de los diferentes enfoques que utiliza, es decir, i) la forma en que recupera viejos archivos y locuciones radiofónicas de archivos policiales que sirven como recordatorio palpable de las tremendas represiones vividas en la dictadura; ii) estando la memoria íntimamente ligada al tiempo, a través de la constante dualidad en sus obras en cuanto a lo pasado y lo presente, a lo que se suma una disyunción entre lo sonoro y lo visual, y lo dicho y el silencio; y iii) cómo el traumatismo histórico se manifiesta a través del paisaje natural y cómo el deterioro ambiental se añade a un traumatismo ya vivido por la sociedad paraguaya, en especial los marginados.

Estructura de trabajo.

Esta tesina está dividida en tres capítulos. En el primero, estudiamos el enfoque de la memoria colectiva en la obra de Paz Encina a través de los archivos. Profundizaremos lo que fue

introducido aquí referente a los Archivos del Terror de la policía del régimen stronista, su valor en la historia del país como evidencia de la verdad en materia de violación de derechos humanos. Veremos cómo Encina, “artista de archivo”, término que tomamos prestado de Hal Foster, los utiliza como repositorios de la memoria y como herramienta artística de reflexión histórico-política. Para esto, serán objeto de análisis las tres instalaciones de su exposición *Notas de memoria* (2012) y dos cortometrajes: *Familiar* (2014) y *Arribo* (2014). Utilizados a la vez como técnica cinematográfica, los archivos son indefectiblemente utilizados como una clara invitación a formar parte de la memoria colectiva, y por ende construir la identidad nacional.

El segundo capítulo está enteramente dedicado a *Hamaca paraguaya* (2006), película que llevó a Encina al reconocimiento internacional, estrenada en el Festival de Cannes (sección *Un certain regard*) y presentada en prestigiosos festivales alrededor del globo. Como hemos adelantado, la película trata de un día en la vida de una pareja de campesinos que espera que su hijo regrese de la guerra, y cuenta con diálogos circulares y recurrentes entre sus dos protagonistas. Esto, junto con algunos elementos de la naturaleza y otros que son fuente de traumatismo histórico, nos permite argumentar, apoyados en Caruth, que la ciclicidad de la naturaleza existente en la cinta coincide con la ciclicidad histórica de la realidad socioeconómica de los campesinos, cuyo contexto fue introducido aquí. De este modo, sostenemos que *Hamaca paraguaya* contribuye a la discusión de la problemática con un acercamiento a la memoria a través de la temporalidad. El factor del tiempo es elemental en la obra Paz Encina en general, y en particular en esta cinta, donde abundan desfases temporales y disyunciones entre lo que se ve y lo que se escucha, acompañados de un importante rasgo que tienen las comunidades vulnerables del país: el silencio –voluntario o no– como forma de expresión.

En el capítulo 3, el corpus está compuesto por los cortometrajes *Tristezas* (2016) y *Viento Sur* (2011) y el documental-largometraje *Ejercicios de memoria* (2016) para presentar y analizar los elementos que nos permiten relacionar memoria con paisaje natural. Las nociones de posmemoria toman mucha fuerza en *Ejercicios de memoria*, a través de los testimonios de los familiares del desaparecido Agustín Goiburú, sobre quien se centra el documental. Rico en relatos y recuerdos de sus hijos, la aproximación a la memoria y a la posmemoria también funciona a través de la utilización exhaustiva de archivos, para lo cual el lector habrá tenido una introducción al tema en el capítulo primero. Además, veremos en este capítulo que tanto la naturaleza como la memoria adquieren una capacidad de intervención sobre los seres humanos, lo cual nos lleva a enfatizar, a través de una aproximación metafórica y gracias a los aportes teóricos de W.T.J Mitchell, la manera en que ambos ejercen su influencia en nuestro comportamiento, y finalmente, en la memoria.

En ese orden de ideas, esperamos que los análisis, reflexiones y conclusiones apoyados en bases teóricas permitan al lector un conocimiento integral de la obra de Paz Encina desde la perspectiva de la memoria, y por otro, una mejor comprensión de las circunstancias histórico-políticas del Paraguay.

Capítulo 1:

Desenterrando archivos, repatriando memoria.

En este primer capítulo vamos a abordar la memoria colectiva a través del uso de los archivos en las obras de Paz Encina, creando un estrecho vínculo material y afectivo con la memoria y la posmemoria. Haremos referencia a archivos oficiales de la policía stronista, hoy conocidos como los “Archivos del Terror”, así como archivos personales presentes en sus obras. Encina inicia el uso de los archivos en sus trabajos audiovisuales en el año 2012, en ocasión del vigésimo aniversario del hallazgo de los Archivos del Terror, y partir de ahí se posiciona como *artista de archivo*, denominación que ampliaremos más adelante, alcanzando, explica Russo, gran destaque por parte de la crítica académica por el despliegue de una sensibilidad que combina la atención por lo íntimo con las relaciones que esta dimensión entabla con lo colectivo. Precisamente, la intimidad de los archivos personales combinados con el crudo rigor de los archivos oficiales que ella expone se desliza en los ejercicios de memoria que Encina lleva haciendo en toda su trayectoria artística.

Primeramente, vamos a hacer una presentación de los Archivos del Terror, explicando qué son, en qué contexto han surgido, cómo fue su descubrimiento, cuál es su grado de institucionalización, su validez e importancia en la historia paraguaya y en la memoria colectiva. Pasaremos entonces a explicar el concepto de “artista de archivo” de Hal Foster, que estudia el impulso archivístico en el trabajo de ciertos artistas en el arte contemporáneo, categoría en la que ubicamos a Paz Encina. Seguidamente, dedicaremos un apartado sobre Paz Encina y su involucramiento, estudio y análisis de los archivos de la policía stronista, que le sirvieron para escribir historias alternativas y reconstruir y proteger la memoria. Finalmente, vamos a abordar la

selección del corpus en dos formatos diferentes⁸. Por un lado, analizamos tres instalaciones audiovisuales que formaron parte de la exposición *Notas de memoria* (2012): *La marcha del silencio*, *Los pyragües*⁹ y *Los desaparecidos*. También analizaremos dos de los cortos que componen su trilogía denominada *Tristezas de la lucha: Arribo* (2014) y *Familiar* (2014). El cortometraje que completa la trilogía, *Tristezas* (2016), será analizado en el capítulo 3, donde nos enfocamos en la cuestión ecológica y el papel del paisaje natural en la obra de Encina.

De esta forma, empezamos a tejer el primero de los tres enfoques con los que abordamos la memoria en el trabajo de Paz Encina. La utilización de archivos se volverá recurrente en su obra, ya sea de manera concreta y factual exponiendo archivos visuales y/o sonoros, o a través de una clara voluntad archivística de rememorar el pasado y escribir la historia alternativa priorizando esa relación existente entre la intimidad y lo colectivo. Encina, que pertenece a la generación que nació y creció en plena dictadura, utiliza en ocasiones archivos personales que se adicionan a la documentación más trágica hasta ahora vista en la historia del Paraguay: los Archivos del Terror, que detallamos en el siguiente apartado.

1.1 Los Archivos del Terror: hallazgo, relevancia y validez histórica.

Durante la mayor parte de los años 70 y 80, casi todos los países del Cono Sur estaban siendo gobernados por severas dictaduras militares. Podemos recalcar dos factores distintivos respecto a la dictadura de Alfredo Stroessner en el Paraguay. Por un lado, su larga duración: Stroessner asumió el poder en 1954, mucho antes de que las dictaduras se instalaran en los países vecinos, y su mandato tan solo acabó con el golpe de estado de 1989, cuando los países de la región,

⁸ Es importante mencionar que el documental *Ejercicios de memoria* (2016), que cuenta con una avasalladora presencia de archivos (Archivos del Terror más archivos personales) ha sido reservado para el capítulo 3, dado que su combinación con la naturaleza lo hace más idóneo para el enfoque aquel.

⁹ *Pyragüe* es un vocablo en guaraní cuya traducción literal es “pies silenciosos” pero que en la época stronista se usaba para designar a los soplones o informantes del régimen.

excepto Chile, ya estaban en proceso de transición a la democracia (Boccia et al. 16). Fueron por lo tanto casi 35 años de dictadura. Otro gran factor diferenciador es que el Paraguay es uno de los pocos casos de países en dictadura en el que los archivos de su sistema represivo fueron conservados, que, desde su hallazgo en 1992, son conocidos bajo el nombre de “Archivos del Terror”.

Lo que sí tenían en común todas las dictaduras regionales era una responsabilidad en cuanto a violaciones sistemáticas en materia de derechos humanos. Esto se dio en el marco de una estructura represiva que había sido apoyada por el gobierno estadounidense como parte de su lucha contra el comunismo durante la Guerra Fría. La oposición política a los regímenes fue duramente castigada y era normal una alta presencia de la fuerza policial y paramilitar. Se vivía bajo una estricta vigilancia, con prácticas comunes de allanamientos, apresamientos e interrogatorios bajo tortura, con controles especializados en determinados grupos sociales como sindicatos, centros de estudiantes, grupos culturales, gremios y movimientos políticos, y un riguroso control en las fronteras. Con respecto a los métodos represivos, Naville nos señala:

En 1971, Amnesty International signalait dans son rapport annuel que les conditions de détention des prisonniers politiques au Paraguay étaient 'médiévales' et que 'du point de vue de la technique et de l'organisation, le système de torture et de répression [était] relativement moins sophistiqué que chez son voisin le Brésil, mais extrêmement efficace dans un pays comme le Paraguay, avec son histoire de dictatures, son niveau d'éducation et son ambiance provinciale. (41)

Estas atrocidades., documentadas de manera minuciosa y detallada, persisten hasta hoy como una nefasta herencia de la dictadura. El control y las represiones se dieron en un marco de estricta vigilancia y meticulosa formalidad, todo lo cual fue registrado en informes, fichas de detención, estudios de inteligencia, lista de detenidos en diferentes dependencias policiales, libros de entrada y salida de detenidos, libros internos vinculados a la represión social y política, estudios

de evaluación archivados por los jefes del Departamento de Investigaciones a lo largo de casi cuarenta años, además de fotografías, casetes de audio, libros incautados, escritos personales, correspondencias, recortes de periódicos, etc. La variedad del material es enorme, y la sociedad paraguaya ha tenido acceso a ellos tras su descubrimiento y divulgación en 1992. Estas documentaciones no solo demuestran la meticulosidad del trabajo de vigilancia del sistema represor, sino que evidencian las violaciones sistemáticas de los derechos humanos durante la época stronista. Por lo demás, resulta sorprendente que semejante documentación haya sobrevivido y que no haya sido destruida, o al menos dispersada, pero al mismo tiempo esta desidia refleja lo intocable que era el sistema. Tal vez, señala Russo, “la ilusión de una impunidad eterna hizo que se lo [al Archivo del Terror] 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” (“Paz Encina: el gesto de recordar” 31). El caso es que aparecieron, y su hallazgo no estuvo libre de conmociones.

Este colosal conjunto de documentos fue producido de forma concertada entre el Paraguay y las inteligencias militares de Chile, Argentina, Brasil, Uruguay y Bolivia, que también estaban siendo gobernados por dictaduras. Con rigurosa coordinación de acciones regionales, las fuerzas policíacas de los países mencionados viajaban sin obstáculos por las fronteras regionales perpetuando crímenes políticos y humanitarios. Además, intercambiaban información sobre subversivos y compartían métodos y técnicas de vigilancia y tortura. Estas acciones coordinadas formaban parte de un plan represivo denominado el Plan Cóndor,¹⁰ una red de control y represión establecida entre las inteligencias militares de los países en dictadura que operó en la región con el apoyo del gobierno de los Estados Unidos, tanto en materia de logística como de financiamiento.

¹⁰ A veces conocido también como Operación Cóndor.

Entre los documentos que se encontraron en los Archivos del Terror figura el acta de la primera reunión del Plan Cóndor, que data de noviembre de 1975 y que tuvo lugar en Santiago de Chile (ver Anexos 1 a 3).

En febrero de 1989 un golpe de estado derroca a Stroessner. En mayo del mismo año hubo un llamado a elecciones generales, que vuelve a ganar el Partido Colorado.¹¹ La transición hacia la democracia también trajo consigo una nueva Constitución Nacional en 1992, con necesarias y esperadas modificaciones, entre ellas la inclusión del *habeas data*, que asegura el derecho de conocer, actualizar y rectificar la información sobre uno mismo. En líneas generales, esto ha representado un alivio para los miles de paraguayos que han vivido en carne propia las atrocidades y fue esta figura jurídica la que en gran parte permitió el hallazgo de los Archivos del Terror, que cambiaría para siempre el curso de la historia paraguaya.

Acusado de terrorista intelectual¹², Martín Almada fue una de las tantas víctimas de la dictadura de Stroessner, que fue exiliado de su Paraguay natal tras años de persecución y tortura. Volvió al país luego del derrocamiento de Stroessner en busca de respuestas a los crímenes cometidos y descubre, en una dependencia de la policía en las inmediaciones de Asunción, archivos clasificados de la policía stronista (ver Anexo 4 a 6). El hallazgo, de aproximadamente 700 folios con más de 700.000 reportes individuales, incluye material producido directamente por los perpetuadores de crímenes: fichas de detención, informes policiales, declaraciones, delaciones, confesiones obtenidas durante sesiones de torturas, reportes sobre vigilancias, escuchas telefónicas,

¹¹ Tras 35 años de dictadura y un golpe de estado, cae el dictador, pero no su partido. De hecho, el Partido Colorado permaneció en el poder después de la dictadura por más de sesenta años de continuidad y hegemonía, hasta que en 2008 gana la oposición con el exobispo católico Fernando Lugo.

¹² El supuesto delito provino del contenido de su tesis doctoral titulada “*Paraguay: Educación y Dependencia*” que realizó durante sus estudios en La Plata, Argentina. Por ser considerado material subversivo, la tesis fue enviada por la policía argentina a la Policía Nacional de Paraguay en el marco del Operativo Cóndor.

informes internos sobre temas de política y comercio, fotografías y registros de identidad de subversivos, etc. También se hallaron materiales confiscados, como correspondencias personales de los perseguidos, literatura política (folletos o panfletos propagandísticos), documentos internos de movimientos u organizaciones, y recortes de prensa (Nickson 128).

Todos estos archivos se encuentran hoy organizados en un Museo dedicado a ellos, el Museo de las Memorias, y están bajo custodia del Poder Judicial con acceso irrestricto al público (ver Anexo 7). De un valor histórico enorme, los Archivos del Terror ayudan a mantener viva la memoria colectiva, sirven para defender los valores de la libertad y como evidencia innegable de lucha por los derechos humanos. Por ello, en 2009 fueron incluidos en el Registro de la Memoria del Mundo¹³ de la UNESCO como patrimonio intangible de la humanidad.

Los Archivos del Terror constituyen el instrumento que condujo a la comunidad nacional e internacional a encontrar las evidencias y pruebas contra los represores, y hasta cierto punto para rastrear a los desaparecidos. El hallazgo de este acervo enorme de documentaciones sirvió en algunos casos para que la justicia rinda cuenta de algunos de los responsables. Las cabezas, sin embargo, encontraron asilo en otros países, es así como Stroessner y sus colaboradores más cercanos murieron sin haber sido jamás procesados a pesar de la colosal evidencia.

Además del gran valor histórico y político, los Archivos del Terror cuentan con valor documentalista y simbólico, habiendo sido fuente de múltiples estudios nacionales e internacionales, y como soporte documental de diferentes trabajos de investigación. Dentro de esta

¹³ El Registro de la Memoria del Mundo es una lista del patrimonio documental que ha sido aprobado por el Comité Consultivo Internacional y ratificado por el Director General de la UNESCO como elemento que cumple los criterios de selección del patrimonio documental considerado de importancia mundial. Fuente: <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/register/>

última esfera ha sobresalido Paz Encina, cuya utilización del archivo como repositorios de la memoria se convirtió en el hilo conductor de su trabajo como directora y artista visual.

1.2 Paz Encina, “artista de archivo”.

Para explayarnos en cuanto a la forma en que Paz Encina ha sido presentada, es decir, como *artista de archivo*, recurrimos a Hal Foster, que explica el surgimiento y la tendencia de este tipo de artistas en el arte contemporáneo que se caracterizan por poseer lo que él llama un impulso archivístico: “in the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so” (4). Sus estudios resultan útiles para ubicar a la cineasta, que exhibe los archivos en múltiples formatos, y que responden a la caracterización hecha por Russo:

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. (“Paz Encina: el gesto de recordar” 38)

El uso de la imagen y el sonido de archivos en la obra de Encina está ligado a la memoria más que a la Historia. Cuando Encina accede a los Archivos del Terror, la Historia ya está escrita, no escribe la historia de lo que pudo haber sido, sino que rememora la historia que fue. El valor

añadido del archivo personal lo confirma, y se acentúa con la recurrente figura de la niñez en su obra: el retorno a eventos del pasado visto desde la infancia, según Encina, el germen de todo¹⁴.

A través su manejo del material y de la evocación constante al periodo normalmente dulce e inocente que suele ser la infancia, Encina satura los archivos de afecto y los personaliza. Citando el concepto de Foster, Natalia Taccetta insiste en la dimensión afectiva de la obra de Encina:

Las prácticas artísticas de archivo y la voluntad de archivo del arte contemporáneo se instituyen sobre otras lógicas de transmisibilidad y preservación del pasado, siendo muchas veces más pregnante el objetivo de preservación y transmisión de una experiencia o afecto del pasado que la idea de una prueba, evidencia o resguardo de los hechos. Es así que resulta interesante el análisis de estos dispositivos a fin de pensar el modo en que los artistas desafían sistemas de dominación que pretenden la administración documental de las vidas, o se pronuncian sobre políticas de resistencia. En los films de Paz Encina, precisamente, se exploran estos archivos con un mecanismo intermedio entre la investigación y el ejercicio voluntario de memoria, en el que los afectos configuran la reescritura de historias fragmentarias. (“Reescrituras afectivas. Entre archivo, imagen y colección” 91)

En el caso de Encina, la transmisibilidad y la preservación del pasado son logrados a través del entramado de testimonios y recuerdos propios o ajenos. Esto le sirve, según Taccetta, como arma fundamental para desafiar “los relatos y formas de representación hegemónicas a partir de la preeminencia de la huella, la ruina” que resultan de la capacidad de producir afectos de memoria y establecer lazos irrompibles entre memoria y archivo. Según palabras de Richard, citada en Taccetta:

Los dispositivos audiovisuales que usa Encina implican otro modo de pensar el archivo y sus especificidades como presentación y experiencia de la temporalidad post-historicista, teniendo en cuenta que la experiencia de la posdictadura anuda la memoria individual y colectiva a las figuras de la ausencia, de la pérdida, de la supresión y del desaparecimiento” (“Reescrituras afectivas. Entre archivo, imagen y colección” 97).

¹⁴ Volveremos a este tema en el Capítulo 3

Teniendo en cuenta estas relaciones entre archivo y la memoria, procedemos al análisis de las videoinstalaciones y cortometrajes que resultaron del exhaustivo y demandante estudio que hizo de los Archivos del Terror.

1.3 Paz Encina y los archivos: las instalaciones en *Notas de memoria* (2012).

En el año 2012 se realizaron en Asunción actos conmemorativos por el 20.º aniversario del hallazgo de los Archivos del Terror, y Paz Encina fue invitada a realizar trabajos audiovisuales para la ocasión. Encina había previamente estudiado y analizado con profundidad este conjunto de documentaciones, que más tarde supo utilizar como complemento al archivo personal de la generación de la posmemoria¹⁵. Este evento le marca el camino como *artista de archivo*, en el que Encina logra trabajar con los archivos visuales y sonoros como si se tratara de una emanación del cuerpo, como la extensión de un cuerpo, por lo demás invisible, que ansía contar su historia.

Paz Encina inicia su involucramiento con los Archivos del Terror en el año 2008, y al estudiarlos no lo hace desprendida emocional ni afectivamente. La inmersión en esos documentos gráficos, escritos y orales le llevó dos años de trabajo intenso. A este respecto comentaba la directora:

Paraguay es un país pequeño y todos nos conocemos. Al ponerme a investigar el Archivo del Terror reconocía a muchos... había fotografías que no tenían siquiera los nombres de las personas, pero podía reconocerlas... y eso no fue fácil, porque la situación que presentan las fotografías de un fichaje son siempre horrendas. Sabía cuándo habían “estado allí” y por qué habían “estado allí”. Abordar la parte de imagen fue pasar por el terror. Me estudié todo el Archivo, de forma exhaustiva, y fue difícil. Después de abarcar esta parte, descansé un tiempo, porque quedé afectada, y fui al archivo de audio, que creo que fue todavía peor, porque el sonido lleva consigo una imagen... esto es inevitable y podía ver las situaciones de delaciones o de interrogatorios de forma clara. Estar en el Archivo del Terror te lleva por un lado a ver la historia de nuestra dictadura contada por el mismo represor. Todo lo que está ahí, fue fabricado desde el sistema de control de la dictadura, pero todavía pasa algo más, y es que es ver al mismo represor en ejercicio... eso también pasa. Es lo

¹⁵ Ver capítulo 3: *Ejercicios de memoria*

“siniestro”, en el sentido freudiano de la palabra. (cit. en Russo “Paz Encina: Voces y ausencias a partir de los Archivos del Terror” 83)

Cuando Encina recalca que el sonido lleva consigo la imagen, pensamos en toda su trayectoria artística y la particular manera en que trabaja con el sonido, la más de las veces como una disyunción respecto a lo visual. De niña, Paz Encina aprende a leer las partituras antes que el abecedario, e interpretaba el mundo a través del tiempo expresado en las notas musicales, por lo que las voces y la sonoridad tienen un impacto clarísimo en su obra. De hecho, en muchos de sus trabajos, la realización se hace primeramente en base al sonido y luego se superponen las imágenes.

A este respecto señala Brizuela:

These sound recordings had something that the paper files did not have, despite their neatly typed information, transcriptions of interrogations, and endless photographs documenting even the most banal moves of an entire family under surveillance, such as children entering and leaving the household of a political opponent during a child’s birthday party. This “something else” that the audiotapes had, I would suggest, are the feral frenzies of the body, the affect of the senses, making present not the ghostly sign of a photographic image nor the symbolic sign of a written name, but that of a breathing, pulsating, moving, live body. (50)

La participación de Encina llevó el nombre de *Notas de memoria* (2012) y consistió en tres instalaciones audiovisuales que fueron presentadas en localidades claves de la capital paraguaya, alusivas a la dictadura. La primera instalación llevó el mismo nombre de una de las mayores movilizaciones antidictatoriales que hubo en Asunción en agosto de 1988: *La marcha del silencio* (ver Anexo 8) en la que Paz Encina revivió la memoria a través de este multitudinario acto que terminó en el atrio de la Catedral de Asunción, que es donde se proyectó la instalación (Anexo 9). Encina proyectó imágenes de manifestantes –que incluyen fotos de cachiporrazos por parte de la policía– mientras se escuchaban audios originales de la marcha y sonidos de balacera, reviviendo el evento que acabó con tiroteos por parte de la policía represora. La segunda instalación, *Los pyragües*, consistió en una proyección de fotografías tomadas por el sistema de vigilancia junto a

las delaciones grabadas por policías y delatores. El nombre de la instalación hace referencia a los informantes, los *pyragües*, que se infiltraban en infinidad de eventos y pasaban información sobre sospechosos y subversivos que terminaban siendo, como mínimo, interrogados en una de las tantas dependencias de la Policía Nacional. La instalación tuvo lugar en una de estas dependencias, otrora Edificio de Investigaciones, que operaba como uno de los mayores centros de tortura. Se proyectaron fotos de fichas policiales varias, mientras sonaba en audio un mensaje de hurras y loores al Gral. Stroessner. Luego, la grabación de una delación, donde se oye vacilar al informante. Finalmente, la instalación *Desaparecidos* en la que proyectó imágenes en las aguas del río Paraguay, en la bahía del puerto de Asunción (ver Anexo 10), que es donde se tiraban los cuerpos de los desaparecidos y a través de cuyas aguas muchos paraguayos buscaron escapar. Muchos de estos cadáveres fueron encontrados en este río, pero las circunstancias de muerte impidieron su reconocimiento o identificación. En esta última instalación no hubo archivo sonoro, más que el agua que deforma la figura de los desaparecidos proyectadas en ella, bastante ruidoso de por sí.

Las tres instalaciones que conforman *Notas de memoria* utilizaron archivos registrados o incautados por el sistema de control stronista, e hicieron referencia a espacios físicos que reavivan la memoria de lo que fue la tremenda represión. De esta forma, dice Brizuela:

These three site-specific installations, made in the phenomenological physical style of this type of art, establish an indivisible relationship between the artist's work, the site, and the viewing body that is forced into a lived bodily experience. The installations are bound to those three places for a particular reason, thus manifesting a characteristic of site-specific art focused on institutional critique. (51)

En efecto, los lugares elegidos son disparadores feroces de la memoria colectiva, marcados por una disyunción que combina esta relación entre la artista, el sitio y la experiencia, con la ausencia. Las instalaciones logran convertir aquellas vivencias en algo palpable, apuntando a la atención sensorial vía diferentes estímulos y desterrando recuerdos que pueden resultar en traumas.

Del mismo modo, Taccetta aporta que la imagen establece una red de relaciones con otras imágenes de la que surge el sentido a través del montaje: son portadoras de sentido precisamente porque están en permanente movimiento y se vuelven rítmicas (“Afectos en el Archivo del terror” 411).

La exposición pública de estos archivos sonoros y visuales inició un trabajo de relevancia artística y política tanto para Encina como para el ojo público. Después de *Notas de memoria*, Encina tuvo otras exposiciones dentro de marcos culturales que impulsan a la memoria y la reivindicación de los derechos humanos. De hecho, en el año 2018, Encina presentó *Hallazgos*, la versión tierra de la instalación *Desaparecidos*, en la que se proyectaron imágenes de desaparecidos con unas manos que intentaban excavar tierra de ella, hurgando en la memoria de cuerpos ausentes. (Ver Anexo 11) otra muestra de que Encina aborda la ausencia en diferentes formatos, determinados por cierto sentido de urgencia que tiene por ejercitar la memoria. Esto lo continuó haciendo, como veremos, a través de la exploración de las profundas relaciones entre lo visto y lo oído, logrando un extraordinario alcance en cuanto a la relación entre arte, historia y memoria.

1.4 Paz Encina y los archivos: cortometrajes.

La serie de cortometrajes *Tristezas de la lucha* es otra de las entregas que hace Paz Encina tras años de estudio de los Archivos del Terror. Analizaremos *Arribo* (2014) y *Familiar* (2014), dos de las tres obras que conforman la trilogía. En ellas, Encina explora diferentes dimensiones de la memoria a través de la resignificación de imágenes y posibilidades evocadoras de la voz. Estas se presentan en relación con algunas revelaciones –no siempre claras– y una marcada ausencia. Gracias a la utilización de archivos, tenemos acceso a historias contadas desde el punto de vista del represor, archivos de los que normalmente no se puede disponer.

1.4.1 *Arribo* (2014).

Arribo es un cortometraje de casi 11 minutos que trata de la llegada al Paraguay de Benigno Perrota, líder del Partido Febrerista y exsenador de la República, tras cerca de 23 años de exilio en la Argentina. Perrota es interrogado por las autoridades fronterizas cuando arriba al país, y el corto resulta en una imbricación de la grabación del diálogo del interrogatorio mientras desfilan por la pantalla fotos y documentos recogidos de los Archivos del Terror y otros archivos personales. Algunos archivos oficiales se muestran enteros, o bien fragmentos de ellos: letras, cifras, fichas de detenidos, y otras imágenes de quienes, con bastante evidencia, estaban siendo espiados y controlados por el sistema represivo.

En todo lo que transcurre el cortometraje se escucha el interrogatorio, burocrático y formal, sin dejar de ser amenazante. En un momento el oficial le advierte “Una vez acá dentro, se lo va a controlar” a lo que Perrota, fatigado, asiente sin mayores sorpresas y mucho menos, objeciones. Las imágenes en muchos casos son borrosas, la información es incompleta, y los impresos en las fotos son ilegibles. Se los ve en primer plano, imposibilitando su apreciación entera por los efectos del *zoom* (ver Anexo 12), y través de este conjunto de sensaciones se hace necesario el papel activo del espectador. Paz Encina logra visibilizar a las figuras subalternas, y además de ponerlos en primer plano, juega con la multipantalla, intensificando la sensación de opresión tanto por el tono de la voz como por la confusión que generan las imágenes. Se ven archivos visuales –partes de documentos, fotos, reportes– que van alternándose, hasta que la última fotografía, de un grupo de personas en aparentes gestos de saludos, queda congelada durante los 3 últimos minutos del corto. Esta última imagen es un poco más clara, pero todavía imprecisa: ¿quiénes son? ¿a dónde van, ¿por qué la fotografía? ¿están huyendo? ¿están llegando? ¿qué han hecho? (ver Anexo 13)

A través de los cuerpos ausentes de quienes participan del interrogatorio, el espectador tiene la oportunidad de imaginar el espacio físico donde se desarrolla el intercambio, de recorrer la historia, de reconocer en el diálogo vestigios del exilio, de visualizar el lenguaje corporal del entrevistado y del entrevistador, en fin, puede relacionar el diálogo con lo que las imágenes sugieren. Se establece aquí una gran disyunción entre el sonido y las imágenes, y ante la imposibilidad de distinguir claramente los archivos visuales, el audio ocupa mayor lugar. Los archivos visuales son presentados de forma indirecta, codificados, dejan el espacio a la mente del espectador, y a través de esta desarticulación de los medios sonoros y visuales, Encina logra expresar –más que simbolizar o mostrar– referencias y referentes de la historia (Brizuela 55).

1.4.2 *Familiar* (2014).

El corto *Familiar* empieza con un audio del juramento del general Alfredo Stroessner cuando asume el poder, que se escucha repetidas veces, de manera superpuesta y con eco. Mientras se escucha ese audio, se pasan imágenes que incluyen archivos personales de niños a mediados de los años 70, y otras imágenes festivas de quienes presumiblemente son una familia.

Pasamos enseguida a escuchar un proceso de delación que tuvo lugar en 1980 que involucra a miembros de asociaciones agrarias, todo en guaraní y no siempre subtulado¹⁶. Mientras se escucha la delación, queda fija en la pantalla la imagen de la ficha de Apolonia Flores Rotela (12 años), que enfrenta la cámara policial, luego de haber sido baleada en las piernas durante una represión en una rebelión campesina (ver Anexo 14). Al mismo tiempo se lee en su ficha el motivo de su detención: “la necesidad de hacer averiguaciones sobre los supuestos hechos en actividades

¹⁶ Esto es deliberado por parte de la directora: alude que, de haber traducción total del guaraní al español, el relato resultaría muy cargado de información.

de asalto a mano armada, robo, homicidio frustrado, y usurpación de autoridad”. Se aprecia en la ficha los nombres de otros miembros de su familia, padres y hermanos, así como sus conexiones. Se deduce que la delación es hecha por un soplón, cuya información no siempre es concisa ni precisa. Eduardo Russo ilustra el rol que tenían estos *pyragües*:

El tono furtivo de la declaración del informante, la mezcla de datos y reticencias en su declaración, de coordenadas nítidas y de imprecisiones, dejan advertir cómo el lugar basculante de estos personajes infiltrados en la población, ellos mismos parte de los entornos sociales de quienes contribuían a controlar y reprimir, era parte de un sistema que impregnaba a cualquier rincón de un orden totalitario. Encina no ha cesado de destacar cómo esta mixtura de intimidad y de ajenidad, de reconocimiento y de revelación de un enemigo emboscado en lo más cercano, fue un factor fundamental del terror que surge de los Archivos. (“Paz Encina: Voces en la oscuridad” 86)

Asimismo, en su aproximación a los archivos de memoria en obras de Paz Encina, Doll Castillo sostiene que las temáticas presentadas en estas obras “nos revelan complejidades y conflictos en relación con los procesos de activación de la memoria y lo dificultoso de las operaciones para su representación” y que los relatos se ocupan de la desaparición tanto de personas como de modos de organización comunitaria. Esto adquiere especial relevancia ya que se debilita todo el tejido social, incluso el de una familia, ya que la familia entera de Apolonia Flores estaba bajo el escrutinio del régimen, como muchas otras familias paraguayas.

1.5 Conclusión.

Retenemos de este capítulo el concepto de *artista de archivo* y su rol en el arte contemporáneo. El uso de los archivos en términos generales no es novedad, pero Foster nos recuerda que un impulso archivístico con carácter distintivo en sí mismo es lo suficientemente penetrante como para ser considerado una tendencia por derecho propio. Creemos que el carácter distintivo en el uso de archivos por parte de Encina se logra de diferentes formas, que incluye la disyunción sonoro-visual que enfatiza la ausencia y magnifica la memoria. La mezcla de archivos

oficiales con archivos familiares le satura de intimismo y ubica al despliegue del material en las antípodas del trato despersonalizado que le dan los archivos oficiales. Por último, el manejo de la temporalidad que acompaña al uso de los archivos, la dimensión anacrónica del tiempo en sus revisitas a eventos colmados de traumatismo, hacen de Paz Encina una pionera en el Paraguay.

A propósito del intimismo que hemos descrito, hemos visto que Paz Encina creció durante la dictadura, por ende, lo que sucedía en ese entonces estuvo y está muy ligado en los afectos. George-Henry Laffont estudia con detenimiento la aproximación afectiva en la realización del cine. Postula que una manera de dar cuenta de la cotidianidad –ya sea de los deseos, miedos, esperanzas, sueños o aspiraciones– se basa en buscar imágenes asociadas a lugares de ocurrencia. En este sentido, la historia de niñez y adolescencia de Paz Encina le confieren de este afecto al momento de realizar sus trabajos de memoria entrelazando registros visuales y sonoros. Logra combinar, como propone la tesis defendida por Laffont, la dimensión informativa, simbólica y afectiva, y a través de esta combinación de factores logra la dimensión socioafectiva de la relación del individuo con el hecho representado. Por lo demás, las tomas se entienden como prolongaciones o una extensión del pasado, con un frágil lazo de unión con el presente, y los contrastes entre la imagen y el sonido contribuyen a fortalecer esta representación.

Destacamos una doble intención de los trabajos de Encina con los archivos. La primera, reconstruir ciertos casos específicos y conocidos (Apolonia Flores en *Familiar*; Benigno Perrota en *Arribo*, más adelante el Dr. Goiburú en *Ejercicios de memoria*) o bien casos generales (como en las instalaciones en *Notas de memoria*) y a través de estas figuras, logra hacer extensivo el terror de los desaparecidos. La segunda intención consiste en recrear el contexto histórico-político de lo que sucedía con los subversivos del régimen stronista, sirviéndose de pruebas contundentes como lo son los Archivos del Terror, que legitiman su denuncia y la sitúan más allá de presunciones o

posturas parcializadas. Muy por el contrario, estos archivos confirman los rumores que siempre ha habido en torno a Stroessner y su gabinete, respaldando así lo que decía la lengua popular. Paz Encina refleja, con la desclasificación de los archivos, una clara voluntad excavadora que pone en evidencia al pasado, y exhibe un enfoque crítico en la historiografía, rescatando y construyendo memoria.

Capítulo 2:

La recuperación de la memoria de los campesinos: *Hamaca paraguaya* y la Guerra del Chaco.

Ganadora del premio FIPRESCI¹⁷ en el Festival de Cannes 2006, sección *Un certain regard*, *Hamaca paraguaya* (2006) de Paz Encina es analizada y estudiada con el fin de mostrar cómo la directora paraguaya recupera la memoria de los campesinos basándose en un episodio clave de la historia del Paraguay: la Guerra del Chaco. *Hamaca paraguaya* es una historia de espera y de ausencia, cuyos protagonistas, una pareja de campesinos, esperan que su hijo regrese de la Guerra del Chaco. La trama se desarrolla en un solo día, y a partir de esto, argüimos, Encina captura el traumatismo histórico de la población campesina a través de la temporalidad —entendida como anacrónica y disyuntiva—, elementos del paisaje natural, y la puesta en escena en general.

En el primer apartado, presentamos nociones para entender el traumatismo infringido por la Guerra del Chaco, teniendo en cuenta que la experiencia traumática se sitúa dentro de un contexto que tiene como protagonistas a sujetos históricos precisos, los campesinos. Veremos cómo el traumatismo se manifiesta tanto en la representación del paisaje natural como en la temporalidad circular, reflejado en la repetitividad de la imagen y en los diálogos. Al respecto, estudiamos a los personajes como sujetos espectralizados de la historia, irrelevantes y desapercibidos en la Historia oficial. Una vez más, Encina desmantela el discurso oficial y propone una revisita histórica a través de la recuperación de la memoria.

¹⁷ Fédération Internationale de la Presse Cinématographique.

A continuación, nos centramos en elementos que son partes de la narrativa y del argumento del largometraje, con fragmentos del guion que nos ayudan a entender el manejo conflictivo del tiempo y la relación de los protagonistas con la naturaleza y el medio ambiente, que anticipa el análisis que presentamos en el capítulo tercero.

Finalmente, las decisiones formales de la directora nos conducen a relacionarlas con la impotencia y el desamparo en el que viven los sectores marginalizados en Paraguay, invisibilidad que está representada por la cobertura de la cámara y la técnica del de la voz en *off*, entre otros. La dimensión temporal, uno de los elementos recurrentes en la obra de Paz Encina, es abordada como una manera de pensar la memoria. Por lo demás, la disyuntiva o el desfase entre el pasado y el presente refleja la incertidumbre y la sensación de estar colgados en el tiempo que no pasa, o que pasa muy lentamente, en el transcurso de un solo día en la vida de los protagonistas. El desfase temporal, al igual que el desfase entre el sonido y la imagen; y entre el silencio y las formas de expresión, forman un trípode que conforman el ciclo que acompaña el traumatismo en la vida de los campesinos, ocasionado tanto por la guerra como por las condiciones de vida marginalizadas que les toca vivir.

2.1 El traumatismo histórico en *Hamaca paraguaya*.

El traumatismo del que se ocupa esta tesina, infringido por la guerra y por otras razones más enraizadas en la historia, ha sido estudiado desde diferentes ángulos y a través de distintas obras de arte. Lo que deseamos hacer aquí es mostrar cómo podemos estudiar la memoria enfocando en nociones de traumatismo y temporalidad. En este sentido, la presencia ubicua de la naturaleza en *Hamaca paraguaya* sirve como paisaje natural que representa dicho trauma, a través de una historia aparentemente simple, pero con un trasfondo profundo y arraigado, ligado a la coyuntura socioeconómica del país.

El largometraje *Hamaca paraguaya* narra la vida de Cándida y Ramón, una pareja de campesinos en el área rural del Paraguay, quienes esperan que su hijo Máximo regrese de la Guerra del Chaco, conflicto que enfrentó a Paraguay y Bolivia entre 1932 y 1935. El hijo ya se sabe ausente al inicio de la película y no tenemos acceso a las historias previas de la familia o a las circunstancias en las que Máximo partió destinado a cumplir el “deber patriótico”, como más tarde se referirá a la guerra Ramón. Como los padres están aislados en el campo, no tienen ninguna noticia del paradero de su hijo hasta el 14 de junio de 1935, dos días después del cese oficial de la guerra. Esta desinformación desencadena en una incertitud enorme que los acompaña durante el transcurso de un día entero.

Así, *Hamaca paraguaya* se desarrolla en un contexto de angustia que supone la espera a un hijo al frente del combate y, de acuerdo con Veliz, narra una historia alternativa a través de una exploración de los anónimos, una indagación de la ausencia, y un escrutinio de la experiencia atroz de la guerra (“La historia de los espectros: *Hamaca paraguaya* y el tiempo dislocado” 72). El tedio de la espera y los elementos de la naturaleza misma, reforzados por diálogos circulares que evocan constantemente la ausencia del hijo, evocan su memoria. Como puede ser interpretado por los trabajos de Dominick LaCapra, este silencio puede muy bien ser entendido como una forma de elocuencia.

Trauma and traumatic events, experiences, or processes, such as genocides and other forms of violence and abuse, may involve double binds, and may limit what may be represented with any degree of adequacy. But there are dimensions of the traumatic that can be represented and should be as lucidly and accurately as possible. One familiar double bind, which has to be negotiated by anyone addressing the traumatic, is well expressed in the subtitle of a book by two French psychoanalysts who play on a variation on the final sentence of Wittgenstein’s *Tractatus*: *Whereof One Cannot Speak, Thereof One Cannot Stay Silent*.¹⁸ (377)

¹⁸ El aforismo original dice: “*Whereof one cannot speak, thereof one must be silent*”

Esta doble imposibilidad, tanto la de hablar como la de quedarse callado, es magnificada entre los campesinos, junto con otras formas de expresión que provienen de la problemática del despojo territorial, presentada en la introducción de este trabajo. El aporte de LaCapra también radica en poder ubicar a la problemática dentro de un tiempo cronológico, ya que sostiene que el trauma se viene estudiando en la historiografía desde un pasado relativamente reciente, incluso considerando eventos o procesos en los cuales el rol del tiempo debería ser evidente.

El traumatismo se manifiesta a través de varios elementos de la vida rutinaria de los protagonistas, como el ladrido insistente de la perra de Máximo, recordatorio directo de su ausencia; el clamor a una lluvia que nunca llega; y el calor intenso, elementos todos que son recurrentes en los diálogos de la película. Estos elementos naturales sirven como repositorios de la memoria, y la temporalidad lenta le da al espectador una sensación general de agotamiento y hastío en lo que dura la película.

Históricamente situada a finales de la Guerra del Chaco, la ausencia como un todo es representada a través de los posicionamientos y las secuencias de cámara. Por lo demás, la narrativa y la trama de la película, así como el guion, nos permiten entender la relación de estos eventos con la realidad del país. La directora representa de manera muy elocuente a los silenciados, a los impotentes y a los marginados, a través de las decisiones formales que toma, entre las cuales se destaca la voz en *off*. A este respecto, Paz Encina señala:

En *Hamaca paraguaya*, el silencio es político, es cierto, pero yo quería que fuera también humano. Nosotros tenemos largas historias de guerras perdidas, otras ganadas (pero también perdidas), de dictaduras que nos han callado y que terminaron [...] pero no terminaron, y eso es algo que se siente en este país, y afecta principalmente a la humanidad de la gente. (cit. en Leen 155)

Los comentarios de Encina reflejan su visión de la realidad del país, lo que le motiva a trabajar con eventos de gran magnitud que han sacudido la historia del Paraguay, y deja ver una preocupación constante por el lado humano que le impulsa a preservar y construir la memoria. La historia del Paraguay ha sido marcada por tremendas guerras y dictaduras, y la victoria de la Guerra del Chaco ha sido a costas de las comunidades indígenas y campesinas. Zenardini nos recuerda que la Guerra del Chaco significó para el Estado paraguayo la afirmación de la soberanía nacional sobre una amplia zona chaqueña. Una vez finalizada la guerra, “la euforia de tener asegurados los confines del territorio chaqueño induce las fuerzas productivas y empresariales de la sociedad nacional a articular diferentes iniciativas para afirmar y fortalecer la soberanía del Estado” (369) y esto se logró a través de la ocupación de tierras, que, hasta la guerra, eran habitadas por los indígenas y eran desconocidas por el aparato estatal. Encina elige el tema de la Guerra del Chaco, entre otras razones, por la fragilidad que representa y por su reflejo de los vaivenes propios de la historia: luego de la masacre que sufrió el país en la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), se ganó la Guerra del Chaco, que subió la autoestima del paraguayo¹⁹, pero que pronto se vería aplastada con la llegada de Stroessner.

Mientras que la Guerra del Chaco ha sido oficialmente entendida y presentada como un conflicto bélico entre dos estados-nación, recordamos que Richard ha estudiado cómo la misma también funcionó como una campaña de ocupación militar que ha afectado directamente a la población de la región del Chaco²⁰. La construcción de fortines en asentamientos indígenas y campesinos, el gran movimiento masivo de gentes, el reclutamiento obligatorio para el frente de

¹⁹ Entrevista a Paz Encina: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3354-2006-10-29.html>

²⁰ El Chaco es la región occidental en el Paraguay, una región semi árida, con una baja densidad poblacional, sede del conflicto entre Paraguay y Bolivia.

batalla, así como la relocalización de reservas indígenas, constituye la otra dimensión de la guerra, que es tenida en cuenta por Encina.

En efecto, la distribución desigual de la riqueza y de la tierra en el Paraguay ha sido motivo de agitaciones sociales y políticas durante cientos de años, donde aproximadamente el 90% de las tierras está en manos del 5% de la población más rica (Rojas y Guereña 90). Como fue presentado en la introducción, tanto los campesinos como los indígenas han sufrido marginalización y han sido víctimas del despojo de sus tierras para priorizar diferentes intereses del gobierno, que varían en diferentes épocas. Más recientemente, el despojo ha sido pensado para priorizar el modelo agroeconómico, dada la economía primaria del país. Para los campesinos, esto constituye un problema de naturaleza de carácter cíclico y repetitivo, que se configura dentro del traumatismo histórico y colectivo, que no figura entre las principales preocupaciones del gobierno.

Dicho esto, Encina explica que la figura del campesino, ubicada en un rincón recóndito del Paraguay, fue elegida intencionalmente para representar su realidad, porque quería protagonistas que estén incomunicados en un lugar donde solo hablen guaraní. El uso del guaraní puede ser visto en sí mismo una especie de manifiesto y una herramienta para preservar la memoria, pero lo cierto es que, además, coincide con la caracterización de sus personajes. La película está enteramente hablada en guaraní, herencia de los indígenas, que fue reconocida en la Constitución Nacional como lengua cooficial del Paraguay en el año 1992. Su uso fue y sigue siendo más bien extendido en las zonas rurales del país, si bien es usado por casi el 90% de la población total.

De esta forma, Encina pone en circulación imágenes de los campesinos en un día ordinario, con más penas que glorias, y abre el acceso a la memoria colectiva y a la identidad nacional. Esta decisión, señala Veliz, está en concordancia con el enfoque postulado por Rancière, que remarca

la habilidad del cine para narrar historias a través de vidas ordinarias, priorizando lo que parece ser insignificante en el contexto de la Historia²¹. Esto se ve reflejado en las acciones (o inacciones) de los personajes, así como en la ambigüedad resultante del tiempo que no pasa y que todo pasa en un solo día. La película empieza con la oscuridad de un amanecer y termina en la oscuridad del atardecer del mismo día sin actividades demasiado excitantes, sino al contrario, la vida rutinaria de una pareja de campesinos, en el medio de la nada, olvidados. Siguiendo lo postulado por Rancière, a través de la elección de personajes abandonados, el cine certifica que el “tiempo de la historia no es solamente el de los grandes destinos colectivos. Es aquel en el que cualquiera y cualquier cosa hacen historia y dan testimonio a la historia” (cit. en Veliz “La historia de los espectros: *Hamaca paraguaya* y el tiempo dislocado” 73).

Siguiendo esta línea de pensamiento, la obra de Encina muestra la identidad nacional a través de la lucha de los campesinos, que puede explicarse en parte cuando el protagonista dice “nosotros los campesinos siempre estamos en guerra”. La guerra que se está llevando a cabo con Bolivia, o más bien el concepto de guerra, la lucha y la violencia explícitos en ella, no les es extraño: es la imagen de su propia realidad, varias guerras paralelas en una. A pesar del aislamiento y marginalización en los que se encuentran, Encina logra inscribirlos en la historia, en torno a tópicos como la espera y a una noción de tiempo que desencaja.

2.2 *Hamaca paraguaya* y el paisaje natural.

Considerando que el asunto de la guerra nunca es fácil de abordar, el argumento en *Hamaca paraguaya* es a primera impresión bastante simple, con una problemática de raíz que, según nuestra mirada, reposa en las condiciones desfavorables de los campesinos, y el desamparo y

²¹ Ver: La historia de los espectros: *Hamaca paraguaya* y el tiempo dislocado, 2015

olvido en el que viven. En este sentido, los diálogos de los protagonistas funcionan simultáneamente como una afirmación de la recurrencia histórica de su realidad.

El estilo cinematográfico de la película está muy bien definido. La mayoría de las tomas son largas, y son tomas de cámara fija, con planos detalles de la naturaleza o primeros planos de los protagonistas. Bazin postula que cuanto más larga la toma, mayor es el esfuerzo que el espectador debe realizar, resultando en una experiencia más activa del mismo (cit. en *Hamaca Paraguaya* (2006): Temporal Resistance and Its Impossibility 314). Es fácil de suponer que cualquiera que haya visto la película esté de acuerdo con esto, ya que se requiere y exige atención y seguimiento para poder interpretar la lentitud que caracteriza a *Hamaca paraguaya*. En sus estudios sobre los afectos relacionados a los lugares, Laffont resalta la contribución del cine y el rol activo del espectador:

Le cinéma met non seulement en scène le réel, en enregistrant et en retranscrivant le monde, mais il met aussi en scène l'univers de chacun dans la mesure où le spectateur est actif. C'est précisément par cette participation que s'inscrirait le subjectif de l'individu. En retour, ce même individu investirait les lieux du quotidien grâce à l'imaginaire révélé ou réactivé par le cinéma. (131)

En este sentido, es el espectador quien elabora su propia proyección combinando tres dimensiones: informativa, simbólica, y afectiva, todas con una fuerte presencia en *Hamaca paraguaya*, como se puede apreciar y contextualizar en la sección siguiente.

La lluvia trae bonanza, dice el dicho popular. Esto se confirma en zonas como el Chaco paraguayo, donde la cosecha es un factor vital en la actividad económica y donde la lluvia es necesaria para el desarrollo y el crecimiento. Las constantes alusiones a la lluvia hacen referencia a la vida rural y a su colectividad, dependiente de esta fuerza de la naturaleza. Cuando Cándida dice repetitivamente “no hay nada que podemos hacer” representa su propia impotencia ante la

naturaleza, fuera del control humano, pero esto no es un sentimiento extraño al tener en cuenta la pobre atención que se les ha dado a los campesinos por parte del gobierno paraguayo, y su ineficiente e insuficiente respuesta al problema del monopolio latifundiaro. Por lo demás, otra forma de disyunción entre sonido e imagen se aprecia en tomas remarcables de nubes negras bien cargadas: por un lado, la experiencia acústica, y por otro la visual, ambas desencajadas. Escuchamos el trueno, sin ver el relámpago. Toma relevancia considerando que, para que llegue la ansiada tormenta, ambos tienen que suceder en simultáneo.

La pareja aparece en casi la totalidad de la película sentada en una hamaca paraguaya —un artefacto artesanal típico hecho principalmente por los indígenas— ya sea de manera ociosa o en medio de detalles rutinarios lentos, como el acto de pelar una naranja o unas mandiocas de manera parsimoniosa, como se aprecia en el Anexo 15. Además, la pareja está a cargo de la perra del hijo, una mascota cuyo incesante e insistente ladrido también forma parte importante del ciclo abordado en esta sección.

El sonido de la naturaleza está muy presente en toda la película, que comienza con la pareja colocando la hamaca en un campo abierto, mientras escuchamos el gallo que cacarea, las hojas que se agrietan, el canto de las aves y el ladrido del can. El siguiente fragmento muestra los 5 primeros minutos de la película. El diálogo es iniciado por Ramón.

— ¿Qué lo que te pasa?

—¿Qué lo que me pasa? No puedo seguir así, Ramón. Cambiando esta hamaca de lugar. Esperando a que esa perra se calle.

— Pero si cada vez ponés la hamaca más cerca de la perra.

—¿Y qué querés que haga? No tenemos otra sombra...

— ¿Y por qué entonces no dejaste nomás donde estaba? ¿Acaso no estaba más lejos? Contestame pues...

—¿Acaso no es más grande...?

—¿Más grande? ¿Qué lo que es más grande?

— La sombra es más grande.

— Pero está más cerca de la perra.
— No voy a hablar más. Y ahí se calló la perra también. Ladra y se calla, todo el día hace lo mismo...

Trueno.

—¿Va a llover o no va a llover?
— Los pájaros están volando. Eso anuncia la lluvia.
— De balde te apurás para verle a los pájaros.
— Pasan muy rápido.
— Pero si nunca ves nada.
— Ya es tiempo de frío, y sigue haciendo calor.
— No hace tanto calor.
— Nuestro hijo se debe estar muriendo de sed.
— ¿Tendrá frío?
— ¡Qué va a tener frío! Si hace calor...
— Igual llevó su poncho...No creo que tenga frío.

— Yo le extraño. Ya quiero que venga.

Silencio.

— Esa guerra de porquería que no sirve de nada
— Esa perra, no se va a callar nunca. Comienza otra vez a ladrar.
— ¡Y mudá la hamaca si tanto te molesta!
— Me molesta más el calor.
— ¡Pero si me acabás de decir que no hace calor!
— Ramón, hay que darle agua al perro.
— Es perra, no perro.
— Da lo mismo.

(*Hamaca paraguaya*, min 00:01:33)

El filme básicamente continúa de esta forma a lo largo de 72 minutos: conversaciones repetitivas, circulares, lentas e íntimas entre Ramón y Cándida, magnificados por una temporalidad lenta que será mantenida durante toda la película. Cándida duda entre guardar o no a la perra, mientras que Ramón se preocupa más por la necesidad de lluvia en el campo. Hace constantes especulaciones sobre la lluvia, pone énfasis en la importancia de su llegada, necesaria e inminente para evitar una sequía regional, ya que esto constituiría una catástrofe.

El trinar de las aves es casi ceremonial para Ramón. Para él, significa esperanza porque es señal de una pronta lluvia. Agricultor de gran orgullo, dice que la experiencia y el conocimiento suyo le permiten pronosticar la llegada de la lluvia, y con esta misma seguridad confía en que su hijo volverá. Cándida, por el otro lado, es más pesimista, y se basa en sus instintos maternos. El siguiente fragmento nos da una idea de la poca esperanza e impotencia, directamente aludidas aquí y que fácilmente pueden ser confundidas con una negación.

—Cándida, ¿vos no le esperás a tu hijo?

—Él se fue y no volvió más, Ramón

—Pero tampoco te dijeron que se murió... Ese mal presentimiento te va a matar. Uno de estos días te va a matar. Antes esperabas....

—Antes.

Silencio.

Quiero que mi hijo venga, que trabaje otra vez conmigo en la plantación.

—¡Esa perra insoportable! Comienza de nuevo. No me hallo, Ramón. Me voy de aquí. No se puede contra lo que no llega.

—Se puede esperar...

—Ya no hay nada que hacer, Ramón. Yo me voy...

—Y andate, entonces

Sonido del trinar de las aves. Ramón se levanta y mira al cielo, muy cargado de nubes.

—Casi les vi! [a los pájaros]

(Hamaca paraguaya, min 00:11:49)

Cuando Cándida dice que se va, ¿a dónde quiere ir realmente? ¿representa un deseo de escape? Al menos geográficamente lo es, ya que su espacio es muy limitado. Están ambos atrapados en tiempo y espacio aislados, como sujetos espectrales de la historia.

La locación principal de la película es al aire libre, en la hamaca paraguaya. Se priorizan planos verticales y horizontales largos, así como la escala de los personajes con relación al fondo, que en conjunto forman la ambientación de la película. Encina cuenta en entrevista que, cuando concibió la estética temporal de la película, decidió que las imágenes deberían durar lo más que puedan para poder constituirse en formas de expresión, independientemente de cuánto tiempo esto

le tome al espectador. Las tomas largas y los pequeños detalles son mostrados desde el comienzo, y su interés radicaba en que cada imagen capturara no solo la belleza exacta de las cosas, sino momentos precisos que sean capaces de evocar detalles de cada uno de estos actos, que puedan ser observados en la totalidad de su desarrollo. En términos generales, las tomas son largas porque también lo es la espera.

Todo en el largometraje se basa en la premisa de que menos es más, incluyendo la banda sonora, grabada en el Paraguay en el intento de mantener el respeto a los sonidos de la naturaleza. Para que todos los elementos puedan ser apreciados con una jerarquía específica, hubo un esfuerzo máximo en captar la luz natural, suave y luminosa, y sin alterar sus variaciones. Esto fue pensado en pos de respetar la locación de los campesinos y la intimidad de su mundo, empezando, como vimos, con uso del idioma guaraní.

2.3 *Hamaca paraguaya* y temporalidad.

Como ha sido presentado con el caso de los archivos, el tiempo es una variable recurrente en el trabajo de Encina: la dualidad del pasado con el presente, y la superposición y disyuntiva entre ellos. Las tomas funcionan como prolongaciones o una extensión del pasado, unidas frágilmente con el presente.

En *Hamaca paraguaya* predomina esa sensación de tiempo desencajado, teniendo en cuenta, según Trigg, que los sitios del trauma articulan la memoria precisamente a través del rechazo de una narrativa temporal continua. De esta manera, *Hamaca paraguaya* aporta sobre cómo puede narrarse el horror de la guerra, y, en contraposición a cualquier revocación de la representación, Encina recurre a estrategias novedosas para enfrentarse a la historia. Como señala Veliz, “en esta búsqueda, *Hamaca paraguaya* apuesta a la gestación de un texto sinecdótico, a

la construcción de un relato elíptico y a la proposición de una poética de la sustracción” (“La historia de los espectros: Hamaca paraguaya y el tiempo dislocado” 73). Uno de los aspectos más resaltantes es que en toda la película los diálogos son en *off*. A este respecto, Encina explica:

Yo quería mostrar esta conjunción de dos tiempos (de estar viviendo...) por lo menos algo que pasa en Paraguay es que como que se está viviendo un pasado y un presente todo el tiempo. Entonces quería que la imagen esté en un tiempo determinado, y el sonido en otro. Y que esos tiempos se vayan encontrando cada tanto. Fue por eso mi decisión de que los diálogos sean en *off*. Es como que, al estar en *off*, ellos viven estos diálogos todos los días, todo el día, todos los años, desde que *esto* pasó.

(*Making-of de Hamaca paraguaya*²², min 00:55-.01:26)

“Desde que *esto* pasó” dice Encina. “Hace calor desde *ese* día” dice Cándida en la película (min 00:36:13) ¿*Qué* pasó? ¿Desde *qué* día Cándida dice que hace calor? Vale recalcar una vez más lo tácito y lo explícito. Lo que no es visto, lo que no es escuchado, son figuras recurrentes en la cinta. Con la opción de voz en *off*, la imagen sugiere que los protagonistas son silenciados. Con sus labios inamovibles, son reducidos al más bajo eslabón social. Esto se refleja directamente en las comunidades vulnerables que han visto sus vidas, sus tierras, sus hijos, maridos y padres desaparecer. La invisibilidad de Máximo responde a la violencia contra su cuerpo a través de un lenguaje simbólico de gestos anti-corporales, y como dice Megan Lorraine Debin²³ en relación con la *performance* mexicana que responden a la violencia en el trabajo: “the trace of the absent body is where the trauma of physical violence is rendered most visible”. Dicho esto, al permanecer visiblemente ausentes, el filme logra resaltar la violencia y las limitaciones que enfrenta esta familia, que se hace extensiva a todo el campesinado.

²² Este material audiovisual, al igual que el largometraje, no se encuentra publicado. Ambos fueron proveídos por Paz Encina.

²³ Ver: “*Hamaca Paraguaya* (2006): Temporal Resistance and Its Impossibility”, 2012

La invisibilidad de Máximo es interrumpida cuando, de manera aislada, escuchamos su voz. Aparece también en fuera de pantalla en diálogos separados con cada uno de sus padres. Cándida está lavando ropa en el arroyo cuando el espectador escucha la conversación entre madre e hijo. De manera confusa, después de despedirse, el hijo le dice a la madre que él volverá y añade: “parece que va a llover” a lo que la madre responde “siempre parece” con un tono de hastío y fatiga tremendas. Ramón, por otro lado, se encuentra labrando la tierra cuando escuchamos la conversación con su hijo (ver Anexo 16). A pesar de que Ramón no está del todo contento con la guerra, se refiere a esta como un *deber* y le dice a su hijo que su función es obedecer. Un deber, dice, que Cándida no podría entender “porque es mujer”²⁴. Los intervalos están claramente definidos por dos eventos mayores en el fuero interno de los personajes: la partida del hijo a la guerra, que ya forma del pasado; y la incertidumbre acerca de su paradero, en el presente. Esto se aprecia muy bien en el diálogo anteriormente mostrado y se constata en general durante la cinta. El tiempo se vuelve un concepto de recurrente confusión, y sus distintos matices convergen indefectiblemente a una resistencia hacia él.

En sus escritos sobre la Segunda Guerra Mundial y la ocupación francesa, Laborie propone que “le silence, mot de toujours, appartient au présent et renseigne sur le passé dont il est un des miroirs. Un miroir à faces multiples où les reflets découpent la même image et la reproduisent en variant les angles” (253). Los diálogos, también en relación con el silencio, efectivamente sirven como un espejo en el cual la pareja protagonista de *Hamaca paraguaya* observa la ocurrencia de los eventos históricos.

²⁴ Dado el contexto histórico, el comentario refleja una manera común de pensar, ya que cualquier rol que pudiera haber tenido la mujer era como máximo en la enfermería. Una mirada que enfatiza la polaridad de las acciones o pensamientos de acuerdo con los géneros, más notable y marcada en una sociedad conservadora como la paraguaya.

En la película apenas se ven otros personajes, y los que se ven son gentes del pueblo: el cartero, el veterinario, y otros campesinos sin diálogos ni mayor participación. La mayor parte de los diálogos se dan entre Ramón y Cándida. Hay un par de conversaciones entre ellos en las cuales escuchamos a uno solo, sin verlos, una de las muchas rupturas entre sonido e imágenes a las que hacemos alusión. Casi a la mitad de la película, Ramón va a ver a Don Jacinto, el veterinario. Antes de verlo en pantalla, había sido nombrado un par de veces. Escuchamos ahora su voz en *off*, hablando con Ramón, informándole que la guerra terminó hace dos días.

- Eh, Don Jacinto, ¿sabe alguna noticia de la guerra?
- ¿Guerra? ¿De la guerra?
- ¿No sabe nada?
- La guerra, Ramón, ¿no supo? ¡Se terminó la guerra! Le ganamos a los bolivianos. Dicen que terminó el 12. Hace dos días, Ramón.
- ¿Y no sabe nada de la guerra?
- ¡Se terminó, Ramón!
- ¿Y qué día es hoy?
- El 14 de junio, hace dos días terminó.
- Mi hijo, Don Jacinto, no volvió....
- No sé qué decirle, mi amigo. Pero todavía hay soldados peleando en el frente, Ramón. La noticia todavía no les llegó a todos.
- Nosotros... nosotros dos no supimos nada
- Aquí todos ya saben. Se acabó, Ramón. A lo mejor su hijo vuelve, Ramón
- ¿Y esa perra? ¿Se va a salvar?
- Voy a hacer todo lo que pueda, Ramón
- Mi hijo nos dejó esa perra, para que nosotros le cuidemos.
- Hay que salvarle, Don Jacinto.

(*Hamaca paraguaya*, min 00:44:41)

Inmediatamente después, vemos a Cándida en una imagen sola en el campo, mientras se oye una conversación con el cartero, a quien no vemos. El cartero no tiene idea de dónde está, y le pregunta a Cándida en qué pueblo se encuentra, enfatizando lo remoto y olvidado de su paradero. Este cartero es el portador de malas noticias: le dice a Cándida que su hijo ha sido disparado, en la parte izquierda del pecho. Cándida responde: “mi hijo tiene el corazón en el medio del pecho, no

a la izquierda”, en total negación de los hechos. Una imagen de este momento se aprecia en el Anexo 17.

Tenemos un primer plano de Ramón cuando se entera de que la guerra ha acabado, y un *close-up* de Cándida cuando recibe las noticias de que su hijo ha sido malherido en la guerra, tenemos acceso a detalles de su piel arrugada y su cabello gris, y tomas recurrentes del cielo cargado de nubes, cuando se escucha el trueno que anuncia la lluvia o la tormenta. La muerte de Máximo no es mencionada abiertamente entre sus padres. En un giro de eventos, Ramón dice que no quiere más estar en la hamaca porque no es feliz ahí, quiere irse, dejar todo, repitiendo lo que Cándida dijo al principio del largometraje. La conversación es iniciada por Ramón y dice así:

—¿Qué día es hoy?

—Papá, ¿te duele tu pecho?

—¿Qué día es hoy, Cándida?

—¡Qué sé yo qué día es!

—Hoy es el 14 de junio. Tenemos tiempo. Podemos esperar todavía al que se fue. Parece que la guerra ya se terminó.

—¿Tenés noticias de la guerra?

—Cesó.

—¿Se terminó la guerra, papá?

—No pues, Cándida. ¡Mi dolor de pecho!

—¿Paró?

—Cesó.

—Pero y de la guerra... ¿no sabés nada?

—No, no sé nada. Ya llega la noche. No me hallo aquí. No quiero oscurecer en la hamaca

—Vamos ya a la casa. Y vos, ¿tuviste alguna noticia?

Silencio.

—A vos te hablo... ¿Tuviste alguna noticia?

—Vi una mariposa muerta, Ramón. Pero le agarré y le tiré lejos.

—¿Y se fue?

—No, le tuve que quemar en el horno

—¡Dios mío!

—No hables así, papá. ¡Vamos a rezar!

—No, mejor nos callamos.

(*Hamaca paraguaya*, min 00:55:33)

Esto nos lleva a los últimos minutos del largometraje, en los que Cándida y Ramón hablan de cómo están. Nunca hablan de manera explícita de la muerte de Máximo (o como se refirieron arriba “el que se fue”), pero el espectador entiende que ambos saben. Hablan sobre el clima, de cuán agostados y exhaustos están, se ponen de acuerdo en que ambos deberían dejar de hablar, que no hay nada más por hacer y que seguir en la hamaca ya no tiene sentido. Notan que la perra ya no ladra como solía hacerlo. Cándida le pregunta a Ramón si le gustaría quedarse un poco más en la hamaca y ver la lluvia que se aproxima. Pero Ramón dice estar muy cansado. Se escuchan truenos, pero no se ven relámpagos y como espectadores casi podemos ver la lluvia. Termina con una pantalla de fondo negro, y al mismo tiempo escuchamos la lluvia: la guerra acabó.

2.4 Conclusión.

Los elementos propiamente cinematográficos, la disyunción entre el sonido y la imagen, y la voz en *off*, fueron utilizados para retratar la resistencia temporal en la que se encuentran los protagonistas de *Hamaca paraguaya*, y han sido, junto con fragmentos del guion, la base de los análisis de esta película.

Hemos visto que la realidad socioeconómica de los campesinos en el Paraguay es precaria, y es manifestada en los detalles más pequeños de la vida ordinaria. La película describe esta realidad mostrando el impacto de nociones ya alteradas de tiempo y espacio, retratando la problemática de manera sutil y codificada. El contexto histórico en el que se sitúa, la Guerra del Chaco, no hace más que agravar esta situación, ya que captura el traumatismo al mismo tiempo que ofrece una perspectiva opuesta de aquella que nos provee la Historia.

Lo absurdo y discontinuo del tiempo es desplegado en el afán de preservar la memoria de los campesinos, alterada, de acuerdo con esta tesina, por causa de eventos traumáticos como la

Guerra del Chaco y la desposesión territorial. La cobertura de cámara, el paisaje natural, junto con la inmovilidad y las tomas largas, todo colabora para que la experiencia cinematográfica sea detonadora de la memoria. En el próximo capítulo, ampliaremos esta influencia del paisaje natural y su capacidad de intervención en las relaciones del ser humano.

La urgencia por desatar el trauma de la Guerra del Chaco tiene como resultado una adhesión a la memoria, que se conjuga de manera singular en la relación entre imagen y sonido. A diferencia utilizar archivos tangibles como vimos en el capítulo anterior, hay una clara voluntad archivística que se manifiesta en su deseo de visitar este evento traumático a través de una historia de espera, silencio y ausencia.

Capítulo 3:

Significaciones del paisaje natural en la memoria.

Hemos visto en el capítulo 2 que *Hamaca paraguaya* sirve para representar el traumatismo histórico de los sectores marginados del Paraguay, a través del relato de un día en la vida de una pareja de campesinos que espera a que su hijo regrese de la guerra. El enfoque de la memoria fue centrado en la temporalidad, y, en menor medida, hemos hecho un adelanto de los elementos de la naturaleza que nos permiten hacer una conexión entre esta y la memoria. Además de la presencia de elementos naturales, veremos que el material estudiado en este capítulo coincide con *Hamaca paraguaya* en una constante alternación entre el pasado y el presente. Asimismo, se repite la conexión conflictiva entre los planos sonoro y visual, que resulta en un quiebre de la repartición habitual de lo visible y lo audible. Concentrados en la presencia y significaciones del paisaje natural, afinaremos el análisis relativo a la memoria en la obra de Paz Encina.

A estas alturas, las obras de Encina reflejan y evidencian su inclinación por abordar la cuestión de la memoria a través de quienes han sido olvidados y marginalizados en los anales de la Historia. A fuerza de abordar problemáticas sociales a través del uso recurrente del paisaje natural, sus obras convergen hacia una representación de la realidad y de eventos históricos a través de la naturaleza.

En este capítulo enfocaremos en la fuerte asociación que existe entre la naturaleza y la memoria a través de la elección de tres obras que coinciden con el enfoque elegido, todas alusivas a la memoria colectiva que deriva del periodo de dictadura stronista que ha vivido el Paraguay. Primeramente, analizaremos el cortometraje *Viento Sur* (2011), que trata de la historia de los desaparecidos y de los métodos de amedrentamiento y tortura que utilizaba la dictadura stronista.

Transcurre en la década del setenta y cuenta la historia de dos hermanos opositores que intentan escapar del país para huir de la dictadura. Seguidamente, el cortometraje *Tristezas* (2016), basado en un cuento del siglo pasado, ambientado en la década del setenta y producido en 2016, ofrece las reflexiones de un joven opositor al régimen, encerrado en prisión domiciliaria, cuyo escenario natural sobresale. Finalmente, analizaremos el documental *Ejercicios de memoria* (2016)²⁵, basado en acontecimientos históricos sucedidos en Paraguay, que se basa en testimonios actuales y es apoyado en materiales archivísticos del pasado. Se centra en la desaparición del médico y líder político Agustín Goiburú, opositor a la dictadura de Stroessner y desterrado del Paraguay por ser considerado subversivo, desaparecido hasta la fecha de hoy.

Con esta selección, vamos a completar los enfoques a partir de los cuales estudiamos la memoria –los archivos en el capítulo primero, la temporalidad en el segundo– con análisis que, apoyados en teóricos que detallaremos con cuidado, nos permitirán confirmar la conexión del paisaje natural con la memoria. En las obras escogidas, la memoria yace lánguida y en otros no descansa nunca, se adiciona a la memoria personal y se activa de manera muy potente, pero de una forma u otra está representada en todas, como lo está su relación con la naturaleza.

A través de los estudios de W. J. T. Mitchell, vamos a confirmar la asociación entre naturaleza y memoria que nos permitirá establecer una aproximación metafórica entre ambas, aludiendo que transitan caminos paralelos y que logran influenciar en los seres humanos de modo similar. Mitchell nos ayuda a entender la obra de Paz Encina a través de lo que el paisaje natural logra *hacer* y nos ayuda a entender cómo el uso que Encina hace del paisaje natural influye en

²⁵ Este material no se encuentra publicado y hemos tenido acceso a él de parte de Paz Encina.

nosotros. Al mismo tiempo, nos permite demostrar en qué medida el paisaje natural se puede entender como una pieza fundamental para hablar de la memoria.

Para lograr este cometido, nos enfocaremos en una presentación y posterior análisis del corpus: por qué y en qué medida las obras nos permiten hablar de memoria, cuáles son los elementos naturales presentes en ellas, y finalmente, un estudio de la expresión propiamente cinematográfica, basados en el desfase temporal y las distintas formas de disyunción que ya son un sello característico en la obra Paz Encina. Este análisis nos permitirá poner a las obras en relación con lo postulado por Mitchell. Dicho esto, la piedra angular de todo el capítulo reside en cómo Paz Encina rememora la época stronista mediante imágenes de la naturaleza combinadas con imágenes de archivo. Vale hacer notar que esta memoria muchas veces es frágil, y está a la merced de factores externos –fuerzas del olvido– que la alteran; si en la obra de Paz Encina el paisaje natural es metáfora de la memoria, la destrucción de la naturaleza sería una señal de estas fuerzas del olvido. A este respecto, nos valdremos del enfoque de Macarena Gómez-Barris y sus postulaciones sobre el extractivismo y la sumersión. El extractivismo, sin embargo, responde mayoritariamente a una problemática más amplia, que es la degradación ecológica que está sufriendo el planeta tierra. En este trabajo no llegaremos hasta ahí pero es importante señalar que Paz Encina aborda dicha problemática en su último documental.²⁶

Así, nuestro interés principal en este capítulo reside en ilustrar y analizar lo que nos ha venido llamando la atención desde los inicios de la carrera de Paz Encina: el diálogo constante entre naturaleza y memoria. Por ello, nos resulta una transición lógica y hasta esperada que en su

²⁶ *Eami: la memoria del monte* es el documental más reciente de Paz Encina, salido a mediados de 2021. Se centra en la comunidad Ayoreos-Totobiegosode, que está viendo su hábitat destruido por la alarmante y masiva deforestación de sus bosques en el Chaco paraguayo. El material no forma parte del corpus, pero lo que abordamos en este capítulo ya nos permite anticipar la preocupación de Encina por la crisis ecológica que está sufriendo el planeta.

trabajo más reciente trate la crisis ecológica. En lo que sigue, expondremos algunos marcos de referencia que nos permiten contextualizar y darle el sustento teórico necesario al análisis de las obras mencionadas.

3.1 W.J.T. Mitchell: *¿qué hace el paisaje natural?*

En las obras de Paz Encina, la memoria está fuertemente asociada a imágenes de la naturaleza, paisajes naturales o panoramas que acompañan una persistente mirada hacia el pasado. Para entender esta dimensión de la memoria, nos apoyamos en algunos estudios clave propuestos por W.J.T. Mitchell y su tesis sobre el paisaje natural tanto como *medium* como poder de expresión cultural que actúa sobre nosotros. Una de las premisas partantes es que el paisaje natural es entendido como algo dinámico, con vida y capacidad de acción, por lo cual Mitchell advierte: “[The aim of this book] is to change ‘landscape’ from a noun to a verb. It asks that we think of landscape, not as an object to be seen or an object to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed” (1).

Mitchell empieza con el entendimiento histórico de lo que es el paisaje natural (*landscape*), es decir, una formación histórica que se asocia con el imperialismo europeo, como discurso y técnica de representación colonial. Su legado se manifiesta como un género de arte pictórico, y el paisaje natural es entendido como tal. El aporte de Mitchell consiste en darle un giro a esta forma de entender el paisaje natural, considerándolo más bien como un *medio de expresión cultural* y como un instrumento de poder cultural:

[Imperial landscape] sets out to displace the genre of landscape painting from its centrality in art-historical accounts of landscape, to offer an account of landscape as a medium of representation that re-represented in a wide variety of other media, and to explore the fit between the concept of landscape in modernist discourse and its employment as a technique of colonial representation. (3)

Según Mitchell, el paisaje natural entendido como un género de la tradición pictórica europea está exhausto, y se lo debe estudiar más bien como un medio de expresión cultural. Busca así a “decenter the role of painting and pure formal visibility in favor of a semiotic and hermeneutic approach that treated landscape as an allegory of psychological or ideological themes” (1). En este sentido:

In contrast to the usual treatment of landscape aesthetics in terms of fixed genres, fixed media, or fixed places treated as objects for visual contemplation or representation, the essays in this collection examine the way landscape *circulates* as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identity. (2)

El eje conductor de Mitchell radica en la capacidad de acción del paisaje natural, es decir, *qué hace* en lugar de *qué es*. Hecha esta diferenciación, trabajamos bajo el supuesto de que el paisaje natural oficia como un medio de intercambio entre lo humano y lo natural, un *medium* entre el ser y todo aquello que le rodea. En este sentido, la cultura oficia de mediadora, y al haber paisaje en todas las culturas existentes, la transmisión de mensajes y/o significados será relativa al contexto en que se encuentre. W. J. T. Mitchell lo plantea así:

Landscape is a medium in the fullest sense of the word. It is a material “means” like language or paint, embedded in a tradition of cultural signification and communication, a body of symbolic forms capable of being invoked and reshaped to express meanings and values. (14)

Vemos entonces que Mitchell sitúa al paisaje natural como un *medium* en sí mismo, antes de que sea representado ya sea por la fotografía, el cine, la pintura, los grabados, las esculturas, etc. Esto se convertiría en una representación secundaria, ya que sostiene que el paisaje natural de por sí contiene valores y significados culturales que están codificados, *antes* de esa representación artística. Es decir, postula que la naturaleza siempre está codificada y que contiene valores y significaciones, actuando como un repositorio de las mismas. Según sus palabras:

Before all these secondary representations, however, landscape is itself a multisensory medium (earth, stone, vegetation, water, sky, sound and silence, light and darkness, etc.) in which cultural meanings and values are encoded whether they are *put* there by the physical transformation of a place in landscape gardening and architecture, or *found* in a place formed, as we say, “by nature”. (14)

Esta forma de entender el paisaje natural, a la vez un medio cultural y un archivo de códigos, valores y significaciones, nos servirá para entender la presencia del paisaje natural –y sus representaciones– en el cine de Paz Encina. A continuación, y teniendo en cuenta lo presentado hasta aquí, pasamos el análisis de las obras en formatos audiovisuales distintos: cortometraje de ficción (*Viento Sur*) cortometraje con guion adaptado, basado en hechos históricos (*Tristezas*) y documental largometraje (*Ejercicios de memoria*) con énfasis en el paisaje natural, pero con los enfoques previamente presentados –archivos y temporalidad– presentes, lo cual nos permite completar las tres aproximaciones para estudiar la memoria.

3.2 Análisis de las obras.

3.2.1 *Viento Sur* (2011).

Este cortometraje de ficción es una reconstrucción que hace Encina inspirada en las muchas historias de desapariciones y exilios que hubo en el Paraguay durante la dictadura. Prioriza la mirada retrospectiva al contar una historia sobre dos hermanos opositores durante los años setenta, reviviendo así la oscura época stronista. Los hermanos Domingo y Justino son pescadores y viven amenazados por la represión del aparato stronista, por lo que una de las alternativas es huir del país a través del río Paraguay. Esto implica abandonar todo –la familia, el país, el trabajo, la identidad– para enfrentar un futuro incierto e igualmente peligroso al otro lado del río, en territorio argentino. Es importante notar que el diálogo se escucha en *off*, y que en lugar de los hermanos adultos, la imagen muestra unos niños y las riberas del río Paraguay (ver Anexo 18). Esto nos

permite hablar de memoria también desde la reminiscencia a la niñez, como una recopilación de recuerdos de la infancia mientras se despliegan imágenes del paisaje natural.

Viento Sur tiene varios elementos que nos permiten confirmar la asociación que Encina hace entre el paisaje natural y la memoria. En *Viento Sur* el paisaje natural oficia de *medium* desde su título: en el Paraguay, los vientos del sur son vientos frescos que vienen de la Argentina, adonde los protagonistas quieren llegar como último escape a la represión y a las amenazas que apaligran sus vidas. El corto inicia con sonido de lluvia, acompañado de varias imágenes evocando reminiscencia y nostalgia: como en un desfile de elementos cotidianos –en especial en áreas rurales– vemos una naranja pelada con su cáscara al lado, tierra, un cuchillo sucio, un par de zapatos usados, un balde, el río y su agua. Luego más tierra, mezclada con agua, y un niño jugando con ella.

Antes de que se escuche el diálogo entre los hermanos, vemos a un niño frente al río (ver Anexo 19), acaso un guiño a aquella escena que se repetirá luego en *Ejercicios de memoria*, analizado más adelante. En *Viento Sur* se destaca la presencia fluvial, tanto en el guion como en las escenas, y el río se convierte casi en el personaje principal, no libre de atribuciones. La palabra “río” se asocia con libertad y liberación; la palabra “viento”, con miedo, ya que Justino alude que “el viento de agosto es traicionero”, el de agosto “no es buen viento”, “no es de fiar”, modificando, por tanto, su comportamiento. Finalmente, más allá de que el río sea una frontera natural, se convierte en frontera temporal, ya que sirve para separar el pasado de un futuro que todavía es condicional.

Esta doble frontera hace que en *Viento Sur* exista una complejidad temporal confusa, que nos lleva a hablar de la disyunción entre el pasado, el presente y el futuro. A medida que transcurre

el diálogo entre Justino y Domingo –las voces en *off*– se proyecta, de manera aislada, la imagen de dos niños, cuyas identidades no quedan muy claras: ¿quizá una proyección retrospectiva de Justino y Domingo cuando eran niños? La memoria adquiere así una dimensión afectiva a través de los recuerdos de una infancia, propia o ajena, vivida a orillas del río, y cada elemento del paisaje natural presentado nos invita a pensar en la influencia de este y en las significaciones que adquieren dentro del contexto histórico, político y social de la represión.

La otra disyunción es aquella entre sonido e imagen. Se escucha el diálogo entre los hermanos, pero no se los ve, lo cual intensifica la ausencia física de quienes temen por su vida. A medida que el diálogo transcurre, vemos imágenes que se alternan que no siempre se corresponden con lo relatado. Para tratar de convencer a su hermano, Domingo le propone a Justino: “Remamos un poco. Y luego el viento nos ayuda”. Domingo quiere cruzar el río Paraguay considerando que “el río salvó a muchos” pero Justino se resiste, ya que tiene miedo de que lo desaparezcan y tiene miedo de ser olvidado. Estas conversaciones suceden mientras se proyectan imágenes del agua, tejiendo una asociación muy fuerte con la memoria y el miedo al olvido. El olvido se manifiesta de manera muy clara a través del miedo a la pérdida de identidad, pensada desde los términos más abstractos hasta los más concretos, ya que un cambio de identidad de Justino y Domingo –de nombre, de documentos– será menester para poder empezar la nueva vida que se presenta como posible (ver Anexo 20). Hay además una referencia al Plan Cóndor cuando Justino, dubitativo en huir, se pregunta qué destino les depararía si “la gente de Stroessner” está del otro lado del río, un indicio de lo conocidas que eran estas medidas en toda la región.

Si pensamos en lo que propone Mitchell, podemos ver claramente que tanto el río como el viento, elementos naturales que sobresalen, contienen significaciones y valores claros: modifican la conducta, acompañan a los sentimientos, condicionan la huida. En fin, cargan con la

responsabilidad que supone la esperanza de una nueva vida. El río es un medio en sí mismo, de forma literal como metafórica, por ende, su influencia es muy relevante en la memoria: lo que el río *hace* en el destino de los pescadores: define su vida, establece un antes y un después, pasa el umbral de un evento histórico a la vez traumático y traumatizante, abriendo la posibilidad al exilio. El río representa el legado de los desaparecidos, y viceversa. El viento, por su lado, *hace* que Justino dude, juega un papel decisivo en un acto tan trascendente como es el de la huida. Por lo demás, esto no es anodino si pensamos en el oficio de los protagonistas. Al igual que Ramón, el campesino agricultor en *Hamaca paraguaya*, los hermanos pescadores conocen bien las condiciones climáticas. Forman, también, parte de su identidad.

3.2.2 *Tristezas* (2016).

Al igual que *Viento Sur*, hemos elegido el cortometraje *Tristezas* por conectar la naturaleza con la memoria al visitar la dictadura stronista. Un prisionero político, vigilado en su domicilio por un soldado, conversa telefónicamente con su madre y más tarde con otra interlocutora sobre cómo está viviendo el encierro.

El cortometraje sirve como una cápsula del tiempo que nos permite estudiar la memoria y la forma en que Paz Encina revive los vestigios de la dictadura stronista. Encina insiste con la mirada volcada al pasado no solo con el tema histórico principal, la dictadura, sino también al recuperar un cuento de inicios del siglo pasado e inspirarse en él para presentar las reflexiones de un joven opositor al régimen²⁷. Asimismo, recupera archivos sonoros de los Archivos del Terror

²⁷ El cuento homónimo original, *Tristezas de la lucha*, pertenece a una colección denominada “*El dolor paraguayo*” (1909) del autor Rafael Barrett.

que reproducen discursos de actos proselitistas del único partido político que hubo durante la dictadura, el Partido Colorado.

En *Tristezas*, Encina conecta memoria y paisaje natural desde la historia de un joven que está cumpliendo prisión domiciliaria, por motivos que no son revelados pero que gracias al contexto es fácil suponer que están relacionados con actos subversivos. El cortometraje da prioridad a la representación de la naturaleza, mostrando una ambientación vegetal, aparentemente virgen y aislada, con cámara fija. El verde paisaje es atravesado, con efectos de cámara lenta, por un hombre, mientras se escuchan grabaciones intercaladas: un discurso del pasado con elogios a Stroessner, que se alterna con la voz del joven que, en el presente, habla por teléfono con su madre. La secuencia cambia y aparece un paisaje más frondoso y poblado de verde, siempre con el caminar del hombre, al que se ve cabizbajo y taciturno. La figura del hombre se repite mientras cambian las escenas, una figura cada vez más diáfana, casi como un espectro, fundiéndose en escenarios verdes (ver Anexo 21). La cámara lenta elegida para mostrar al hombre es otra forma de apreciar el juego de la temporalidad de Encina, que, al ralentizar la imagen, intensifica y aumenta el impacto visual y emocional. El paisaje natural toma todavía más preponderancia ya que en ningún momento se ve al personaje principal, solo se lo escucha.

Desde su encierro, el joven revolucionario pone en duda que tal adjetivo le quepa, ya que sospecha que está con prisión domiciliaria –un privilegio– gracias a ciertos contactos que tiene su madre en las esferas del poder. Le pesa la culpa de no estar encarcelado con los demás opositores o presos políticos. A partir de esta situación, se accede a la memoria y se reviven recuerdos del régimen stronista, que son materializados por medio de discursos y elogios a su mandato, y acaso el hombre que deambula que, pareciendo querer escapar, es un fantasmagórico recuerdo de la época. En una segunda oportunidad se escucha al joven que habla con una segunda interlocutora,

de nombre Soledad, sobre los reproches morales que se hace. También se escucha el sonido de la lluvia, y se habla de ella, se percibe que influye en el ánimo y es parte de la conversación. El joven no olvida a los otros opositores que sí están privados de su libertad: hace un reconocimiento de su lucha, otorgándole una dimensión extra a la memoria a través de la traumática experiencia vivida por los otros.

Al igual que en las otras obras de Encina, hay un desfase entre imagen –el paisaje natural en una zona remota del país– y sonido, que reproduce reflexiones del joven entrelazadas con discursos pro stronista. Esta disyunción se aprecia además teniendo en cuenta las significaciones que sugiere Mitchell, rescatando la relación contrastiva que existe, por un lado, entre el encierro que se aprecia por el audio; y por otro, el paisaje natural, relacionado con las imágenes. Convergen también archivos sonoros que evocan el régimen dictatorial, sucedido en el pasado, combinándolos con el relato del protagonista, que sucede en tiempo presente, pero este presente a la vez es pasado cuando Encina lo presenta al público. Al igual que en *Viento Sur*, los hechos son narrados a través de un juego temporal. Aunque menos marcada, la disyunción entre lo visual y lo auditivo también existe, pero esta vez sin archivos visuales; sino basado en un escenario verde, que magnifica la influencia del paisaje natural.

Así, teniendo en cuenta las significaciones que según Mitchell se ven encriptadas en el paisaje natural, la obra se convierte en una herramienta que facilita al mismo tiempo la reflexión sobre cuestiones políticas y morales en un escenario verde. Esto continuará en la sección siguiente con el último corpus, *Ejercicios de memoria*, donde el lector podrá terminar de establecer las relaciones entre el archivo, el tiempo y la naturaleza para estudiar la memoria.

3.2.1 *Ejercicios de memoria* (2016).

En el año 2016, Paz Encina presenta la película-documental *Ejercicios de memoria*, que se centra en la historia del médico y líder político Agustín Goiburú, dirigente del movimiento interno opositor a la dictadura²⁸. Encina vuelve a la imbricación entre el audiovisual y el archivo, esta vez con testimonios de la generación de la posmemoria. El material surge a partir del caso Goiburú y de los recuerdos de sus familiares, pero Encina insiste en que va más allá del caso particular, y explica que al haber muchas voces –la de los hijos, la suya, y la del represor– es, ante todo, una película sobre la memoria.

Acérrimo opositor a Stroessner, Agustín Goiburú se encontraba exiliado en la Argentina cuando fue desaparecido por segunda vez en el año 1978, en el marco de las acciones coordinadas del Plan Cóndor. A través de los testimonios y las memorias de sus hijos y su presunta viuda, el documental se constituye en una práctica memorista, que se sirve asimismo de archivos visuales y sonoros, provenientes en gran parte de los Archivos del Terror, como se ve en el Anexo 22, que dejan en evidencia los procedimientos sistemáticos de los regímenes opresivos de la época. El acercamiento a la memoria es más evidente en esta obra: es, como el título indica, un ejercicio de la memoria, para la memoria, sobre la memoria. En la cinta no se ven a los familiares de Goiburú, solo se escuchan sus voces mientras fluyen imágenes que tampoco coinciden con lo relatado, lo cual magnifica el impacto, intensifica la ausencia y explora variadas dimensiones de la memoria.

El documental comunica los recuerdos de la familia, que van hasta antes de la persecución y las penurias del exilio, revelando fragmentos de una vida pasada de quien después fuera

²⁸ Conocido por sus siglas MOPOCO, el Movimiento Popular Colorado fue un movimiento opositor dentro del mismo Partido Colorado (el partido político de Stroessner) que luego fuera expulsado del mismo.

desaparecido²⁹. Si en la introducción argumentábamos que la memoria es frágil, esto se evidencia en estos recuerdos, ya que por momentos son inestables, difusos y cambiantes. La cuestión intergeneracional adquiere especial significado en esta obra, y la forma más obvia en que se manifiesta es a través de los testimonios. Los recuerdos son relatados en primera persona, con una excepción: Encina narra con su propia voz, al principio del documental, lo que le fue contado, fragmento que extraemos a continuación:

Una mujer en tren huyendo con niños. Una dictadura. Treinta cinco años. El control. El exilio. Esas fueron las primeras imágenes que me entregaron. Me hablaron de dejar la casa. De dejar la patria. De mirar de lejos. Me contaron de un hombre mirando a su país desde el otro lado del río. Me contaron de dejar las cosas. De perder las cosas. Me hablaron de las mudanzas en tierra ajena. Me hablaron de miles de casas. De las casas nuevas. Las ciudades. Los barrios. Me hablaron de un padre y de un hijo caminando en una ribera. Me contaron que cantaban. Me hablaron de las risas, de los abrazos. De la familia. Y de una bufanda rosada con la que ataban armas. Me hablaron del terrorismo de estado. Y del estado de sitio. Me hablaron de operativos, de secuestros. Me contaron de la cárcel, y de huir de la cárcel. De una espalda llena de mosquitos cruzando el río. De pasar la frontera siendo otro. Me dijeron también: “este fue el último paisaje que vio mi papá en libertad”. Y en el medio, la infancia. Siempre la infancia. El germen de todo.

(Ejercicios de memoria, min 07:30 – 13:37)

En las palabras de Encina viven cada una de estas memorias seguidas de un largo silencio, un silencio lleno de ausencia que colmó buena parte de la vida de la familia Goiburú. El énfasis en la mirada retrospectiva se manifiesta claramente en estos relatos de las memorias o recuerdos que son contados a partir de la infancia, “el germen de todo”³⁰. Al establecer esta confusa distancia entre el pasado y el presente, accedemos a los testimonios a partir de los niños, un acercamiento a

²⁹ Para la realización del documental, Paz Encina hizo un recorrido de dos semanas con los tres hijos de Goiburú por todos los lugares que fueron habitados por la familia antes y después de la desaparición de su padre.

³⁰ Entrevista con Paz Encina, Nodal Cultura: <https://www.nodal.am/2017/04/exclusiva-nodalcultura-paz-encina-cineasta-paraguaya-esta-una-pelicula-la-memoria-mas-alla-del-caso-goiburu/>

la posmemoria. A lo largo de la cinta, las representaciones intergeneracionales nos invitan a recordar, a través de palabras de Ciancio³¹, lo propuesto por Marianne Hirsch:

El concepto de posmemoria surge en el ámbito anglosajón de los *Memory Studies*, en el marco del “boom de la memoria” y además de producirse desde un modelo culturalista, supone –desde una perspectiva psicoanalítica– una estructura performativa de transmisión o transferencia intra, inter y transgeneracional y una interpretación del concepto de trauma. (504)

La posmemoria se constituye así en la idea conceptual detrás de la obra, teniendo en cuenta que la experiencia traumática es de transmisión intergeneracional, materializada por testimonios de familiares de la víctima. En *Ejercicios de memoria* tenemos acceso a las memorias a través los dueños de los recuerdos, y a través de otras manifestaciones, como una plegaria intergeneracional que escuchamos al inicio de la película. Cabe señalar que, a la memoria procedente de los Archivos del Terror, se suma otro repertorio de archivos: los pertenecientes a la familia Goiburú (ver Anexo 23).

De esta forma, Encina logra mezclar la memoria personal no solo con los Archivos del Terror, sino también con imágenes de una casa semivacía que modifica la forma en que están estructurados el presente y el pasado, un manejo de la temporalidad por parte de Encina que ya ha sido explorado con creces en este trabajo. Las imágenes de la casa podrían asemejarse a hojear un álbum de fotos familiar, casi como una experiencia inmersiva que sirve de fondo cuando ella misma relata los recuerdos.

Los testimonios de los hijos, Rogelio, Jazmín y Rolando, y de la presunta viuda, Elba Benítez de Goiburú, aparecen como voces flotantes, que no están sujetas en materia a las imágenes que se muestran. Una vez más, se trata de voces en *off*, y se convierten en una escucha asincrónica

³¹ Ver: “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria”, 2016.

de parte del espectador, complementadas por memorias personales que se superponen. Veliz sostiene que en las múltiples composiciones disyuntivas que se encuentran en *Ejercicios de memoria* (pasado-presente, imagen-sonido, archivo policial-archivo familiar, presencia-ausencia, voces oficiales-discursos silenciados) se encarna un archivo anacrónico³² (organizado como una fuerza desafiante a los relatos historiográficos oficiales. Por lo demás, las artes sonoro-visuales sufren encuentros y desencuentros, ya que el enfoque del documental fue inicialmente orientado en base al sonido, gran parte proveniente de la naturaleza.

De hecho, Encina explora la condición humana también desde su acercamiento al paisaje natural, que le confiere una dimensión ecologista a su impronta artística. En su aproximación a redes transmediáticas de la memoria colectiva en la obra de Paz Encina, y los archivos, López Petzoldt arguye:

Ejercicios de memoria no solo recapitula acontecimientos que agitan y conmueven la memoria colectiva paraguaya provocando interrogantes muy pertinentes, sino que al mismo tiempo reflexiona en profundidad acerca de la naturaleza y el significado que tienen los procesos de recordación a través de las generaciones. (88)

Esto se materializa, también, a través del punzante testimonio del hijo de Goiburú citado anteriormente: “este fue el último paisaje que vio mi papá en libertad” que conecta de manera explícita la posmemoria con el paisaje.

Hacia la mitad del documental, aparecen niños jugando al aire libre, disfrutando de la naturaleza en imponentes paisajes naturales, compuestos por arroyos y montes (ver Anexo 24). Estas imágenes están relacionadas de manera imprecisa con lo escuchado, y Paz Encina construye una configuración disyuntiva cuya fuerza reside en la ambigüedad resultante.

³² Ver: “Un archivo anacrónico y disyuntivo”, 2017.

La abundancia de elementos naturales en el documental nos permite establecer la conexión con la memoria, especialmente en lo relativo al agua del río. Existe también un juego de fuerzas entrelazadas en forma de vida animal y vegetal, y dentro de ellas, vida humana nativa que se desarrolla de manera orgánica y natural. Esto se aprecia a través de planos de niños mestizos jugando en un monte, o, más tarde, como adolescentes cabalgando (ver Anexo 25), imágenes que son acompañadas ya sea por los testimonios o por el sonido propio de la naturaleza. El paisaje natural actúa así como proveedor de significados alegóricos (nos acercamos a Mitchell), y nos servimos además del análisis de Cynthia Tompkins, que hace hincapié en la aporía o contradicción resultante de la aparición de niños mestizos o indígenas en la cinta, al lado de los hijos de Agustín Goiburú, que no lo son.

Los testimonios de la esposa y de los hijos del médico se yuxtaponen a secuencias de niños jugando en la selva o bien de adolescentes disfrutando de un paseo a caballo en el que terminan nadando en el río. Mientras que por un lado la secuencia de los niños podría ser una recreación del contacto con la naturaleza que experimentaron los hermanos Goiburú, por el otro el hecho de que los varones sean mestizos adquiere un carácter simbólico al remitir a la construcción de la nación. (872)

Por lo demás, el documental inicia y culmina con un marco intratextual fluvial, que ancla simbólicamente la nación paraguaya en las turbias aguas del río (Tompkins 873). Al inicio del documental³³, vemos a un niño que lentamente se sumerge en aguas del río (ver Anexo 26) mientras una voz en *off* narra sus recuerdos sobre una plegaria que va pasándose de generación en generación, desde su bisabuelo hasta él, con algunas modificaciones. La plegaria hace referencia a los rituales de generaciones anteriores y a un monte, donde podemos encontrar una conexión con la cosmovisión de los antiguos pueblos indígenas y el fuerte arraigo de estos con la naturaleza.

³³ Vemos agua durante 4 minutos y medio, el sonido se intercala entre la plegaria y el sonido del agua.

El agua en la que se sumerge el niño es el agua del río Paraguay, donde se tiraban los cuerpos de los desaparecidos durante la dictadura. Encina repite e insiste con el agua del río, que ya había sido utilizada en sus instalaciones y otros cortos. Para entender esta insistencia, y también significaciones del agua, nos servimos de los estudios de Macarena Gómez-Barris, cuyo concepto de sumersión se relaciona con sus estudios del extractivismo capitalista. La propuesta de la autora es que:

Colonial capitalism has been the main catastrophic event that has gobbled up the planet's resources, discursively constructing racialized bodies within geographies of difference, systematically destroying through dispossession, enslavement, and then producing the planet as a corporate bio-territory. (4)

Central al análisis de este capitalismo colonial, se presenta la tarea de percibir la vida de forma diferente que ella propone hacer a través de “perspectivas de sumersión” que nos permiten ver aquel conocimiento local que reside dentro de lo que el poder ha constituido como zona extractiva.

In each of these places [extractive zones], submerged perspectives pierce through the entanglements of power to differently organize the meanings of social and political life. In other words, the possibility of decolonization within the landscape of multiplicity that is submerged perspectives. Extractive zones contain within the submerged perspectives that challenge obliteration. (11)

Estando sumergidos, mirando al mundo desde debajo del agua y más allá del campo visual, la autora se pregunta cómo podemos pensar sobre la complejidad de la ecología, la humanidad, y las condiciones de otros seres humanos, desde una perspectiva de ojo de pez³⁴. La impresionante presencia fluvial en *Ejercicios de memoria*, sostenida por el concepto de sumersión, hace posible

³⁴ Este tipo de perspectiva, además de la alegoría a quienes habitan el agua, hace referencia a un ángulo ultra ancho en los cuales los extremos del marco están distorsionados en un círculo cercano, haciendo que la imagen sea algo así como una burbuja.

pensar la ecología a través del agua. Si la sumersión consiste en la introducción completa de un cuerpo en un líquido, en este sentido también puede entenderse como vehículo del traumatismo, hundiéndose en el inconsciente profundo para buscar memorias. La asociación entre el río y la memoria es una constante, y la imagen que cierra el documental muestra no a un niño sino varios, sumergiéndose en el mismo río que se mostró al principio (ver Anexo 27).

Del mismo modo, en diálogo con el contexto socioeconómico que fue introducido en este trabajo, la teoría de la sumersión también permite pensar la invasión capitalista extractiva, a la que se ven sofocados los indígenas y los campesinos en el Paraguay. Estas consideraciones se complementan al estudio de W. J. T. Mitchell: el agua, que conforma el paisaje natural, actúa como intermediario de la memoria y como repositorio de las fuerzas extractivas que apuntan en su contra.

3.3 Conclusión.

Podemos concluir, metáfora mediante, que la propia Paz Encina se sumerge en el pasado, busca en la profundidad de sus turbulentas aguas, y logra reconstruir, a contracorriente, la memoria del oprimido. Su fuerza en *Ejercicios de memoria* (y en general) radica en incluir los discursos silenciados en la historia, reconstruyendo la memoria a través de la materialidad constante del archivo. Conocida más ampliamente por las relaciones entre imagen y memoria en su forma de hacer cine, la constante presencia de elementos naturales que hemos descrito nos ha llevado a incluirla como un factor predominante en su obra.

Vemos también cómo el método de Mitchell nos permite establecer una metáfora entre el paisaje natural y la memoria: el paisaje natural, repositorio de significados, alegorías, valores y símbolos, ejerce influencia en los seres humanos (y en sus relacionamientos con lo no humano) de la misma forma en que lo hace la memoria. Esta manera de entender la naturaleza es lo que nos

permite confirmar la asociación entre ambas; estando la memoria también llena de códigos, valores y significaciones.

Por lo demás, las memorias personales de la propia Encina también forman parte de *Ejercicios de memoria*. Es su voz la que narra un fragmento del documental, y son sus recuerdos los que también se entrelazan para tejer la historia que cuenta. Cuando Encina estudió a profundidad los Archivos del Terror, pensó en incluir los sonidos que ella misma escuchaba de niña, habiendo crecido en plena dictadura. Entonces, sí, la memoria es frágil, pero consideramos que los enfoques con lo que la hemos estudiado, que terminan aquí con el paisaje natural, contribuyen a fortalecerla y proponen una reflexión sobre la identidad y la memoria.

Conclusiones

Los tópicos abordados en este trabajo han sido reveladores en muchos sentidos. Una de las lecciones más importantes radica en ratificar nuestro compromiso con la memoria, ya sea desde la academia, o desde donde nos toque. Russo considera que *Ejercicios de memoria* es una película-gesto. Explica en cuanto sigue:

Esto es [película-gesto], 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. (Paz Encina: El gesto de recordar” 39)

Tomamos prestado este término y nos adherimos a esta reflexión. Lo que es más, la hacemos extensiva a la totalidad de las obras de Encina abordadas en este trabajo, considerándolas como obras-gestos. Ellas nos han proporcionado de lo necesario para reiterar la fuerte asociación que tienen con la memoria colectiva, y nos empujan a asumir nuestra responsabilidad como espectadores de lo que implica ser individuos sociales. A través de nuestra aproximación a la memoria colectiva a través del uso de los archivos, del manejo de la temporalidad, y de la influencia del paisaje natural, consideramos que hemos dado un paso importante en ese sentido.

En las obras escogidas, los tres enfoques mencionados interactúan constantemente. Hemos tratado de enfatizar la forma en que el eje común, la memoria, los une; en qué medida lo hace y qué dimensiones abarca. Los tres enfoques se concatenan y nos han permitido confirmar que la memoria, además de ser la desencadenante en las obras de Paz Encina, es el hilo conductor en toda su trayectoria artística, al manifestarse a través de los formatos descritos.

Bajo la constante e insistente mirada retrospectiva, las distintas formas de disyunción nos han ayudado a entender las difíciles circunstancias históricas que ha vivido el Paraguay, y la

consecuente marginalidad de ciertos sectores de la población. Encina se concentra en periodos precisos de la historia, con dolencias similares que unas poblaciones que tienen en común la perennidad de la espera. Se esperan noticias sobre los desaparecidos, acaso una evidencia de muerte para poder procesar el duelo. Se espera al hijo partido. Se espera que el viento se calme o que llegue la lluvia. Se espera la libertad, y sobre todo, se espera justicia. Se espera constantemente “algo que no llega” dice Paz Encina, una sensación de dilatación que es propia de la idiosincrasia paraguaya. La introducción de este trabajo fue hecha esperando darle al lector la contextualización histórica de esta espera.

El capítulo uno nos ha demostrado la pavorosa peculiaridad que tienen las obras de Paz Encina en cuanto a la figura de los desaparecidos: se aborda su memoria desde el punto de vista del opresor. A través de los Archivos del Terror, hemos tenido acceso a la representación histórica de los hechos, y gracias al uso que Paz Encina hace de ellos, la percepción de estos se ha vuelto una experiencia alternativa a la oficial, al cuestionar los medios tradicionales y al desafiar la historiografía existente.

Si bien este despliegue de archivos materiales estuvo ausente en el capítulo dos, hemos insistido en la voluntad archivística de la directora al analizar la historia de espera en *Hamaca paraguaya*. Hemos abordado una parte importante de la realidad del campesinado paraguayo, considerando la contextualización histórica y enfatizando en la circularidad y el tiempo dislocado. La distancia entre lo que se ve y lo que se escucha es comparable a las vicisitudes que han estado viviendo estas gentes desde hace centenares de años, ligadas principalmente a la cuestión de la tierra. A través de la lectura que hemos hecho de *Hamaca paraguaya*, se hace obvia la conexión entre arte y política, que la propia Encina califica como inseparables en su obra.

En el capítulo tres hemos visto una saturación de afectos en archivos personales y familiares, combinados con la violencia de los Archivos del Terror. Se destaca aquí la relevancia de la dimensión afectiva en el intento de entender mejor ciertos fenómenos políticos y sociales a través de la generación de la posmemoria. A esta saturación de afectos se ha sumado la predominancia del paisaje natural, que hemos concebido como un agente de cambio con capacidad de intervención, tejiendo conexiones muy íntimas con la memoria. En este sentido, consideramos que nuestra inclusión del paisaje natural constituye un aporte novedoso que abre camino a nuevas perspectivas de estudio.

La presencia del paisaje natural desde los inicios de Encina como artista visual y de archivo nos prepara para su incursión en esta dirección, tomando en cuenta la reciente salida del documental *Eami: la memoria del monte*. No solo reafirma su voluntad por abordar la memoria de la comunidad de los Ayoreos-Totobiegosode, sino que también denuncia hechos concretos que aceleran la destrucción de su hábitat y que ocasionan daños irreversibles al medioambiente, uniéndose a los artistas que abordan el tema de la actual crisis ecológica en sus creaciones y producciones.

Esperamos haber arrojado una perspectiva que contribuya a este proceso de generación de memoria y de fuerza de resistencia, y nos sumamos a los esfuerzos que contemplan una mejor comprensión de la memoria, y de la obra de Paz Encina.

Bibliografía

- Almada, Martín. <http://www.martinalmada.org>, accedido el 4 de marzo de 2021.
- Andermann, Jens. “Exhausted landscapes: reframing the rural in recent Argentine and Brazilian films”. *Cinema Journal*, vol. 53, no. 2, 201, p. 50-70.
- Ars Méllo, Lúcia. Entrevista con Paz Encina: formas de ver el mundo, 2020. <https://lafuga.cl/entrevista-con-paz-encina/1036>, accedido el 2 de abril de 2021.
- Barrett, Rafael. *El dolor paraguayo*. OM Bertani, 1911
- Baumann, Matthias, et al. “Deforestation and cattle expansion in the Paraguayan Chaco 1987–2012”. *Regional Environmental Change*, vol. 17, no. 4, 2017, p.1179-1191.
- Berthet, Frédérique, and Marion Froger. *Le partage de l'intime: histoire, esthétique, politique: cinéma*. Les Presses de l'Université de Montréal, 2018.
- Borda, Juan Pablo, et al. “Trauma histórico. Revisión sistemática de un abordaje diferente al conflicto armado”. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, vol. 44 no 1, 2015, p. 41-49.
- Bordwell, David y Thompson, Kristin. *L'art du film: une introduction*. De Boeck Supérieur, 2014.
- Braunstein, José, y Lorena Córdoba. “Cañonazos en ‘La Banda’: la Guerra del Chaco y los indígenas del Pilcomayo medio”. 2008, p. 125-147.
- Brizuela, Natalia. “A Sense of Place: Paz Encina's Radical Poetics”. *Film Quarterly*, vol. 70, no.4, 2017, p. 49-64.
- Capdevila, Luc. “Les travaux de la Commission Vérité et Justice, un tournant historiographique au Paraguay”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds*, 2014, p. 1-15.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. JHU Press, 2016.

- Castillo, Edgar Doll. “Cuatreros y Ejercicios de Memoria. Reflexividad, performatividad, archivo”. *Arkadin* vol. 7, 2018 p.78-90.
- Cholakian, Daniel. Entrevista exclusiva a Paz Encina, cineasta paraguaya, 2016. <https://www.nodalcultura.am/2016/04/entrevista-exclusiva-a-paz-encina-cineasta-paraguaya-quizas-el-horror-de-la-represion-lo-van-a-contar-en-otra-generacion-con-mas-distancia/>, accedido el 4 de diciembre de 2020.
- Ciancio, María Belén. “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria”. *Constelaciones: Revista de teoría crítica*, vol. 7, no., 2015, p. 503-515.
- Cuenca, Manuel. “Historia del audiovisual en el Paraguay”, 2009, http://www.portalguarani.com/1758_manuel_cuenca/13939_historia_del_audiovisual_en_el_paraguay_por_manuel_cuenca_.html. Accedido el 20 de enero de 2021.
- Encina, Paz. “Personal Thoughts on My Days in the Archives”. *Film Quarterly* vol 70, no. 4,2017, p. 47-48.
- Encina, Paz. Canal de VIMEO, 2011 <https://vimeo.com/user7170507>, accedido a lo largo de 2020-2021
- Ferdinand, Malcom. *Une écologie décoloniale-Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Média Diffusion, 2019.
- Fogel, Ramón B. *Las luchas campesinas: tierra y condiciones de producción*. Comité de Iglesias para Ayudas de Emergencias, 2001.
- Fogel, Ramón. “La estructura y la coyuntura en las luchas del movimiento campesino paraguayo”. *Una nueva ruralidad en América Latina*,2001, p. 221-242.

- Forns-Broggi, Roberto. “Los retos del ecocine en nuestras Américas: rastreos del buen vivir en tierra sublevada”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 40, no. 79, 2014, p. 315-332.
- Foster, Hal. “An Archival Impulse”. *October*, no. 110, 2004, p. 3–22.
- Glotfelty, Cheryll, y Harold Fromm, eds. *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology*. University of Georgia Press, 1996.
- Goliot-Lété, Anne, and Francis Vanoye. *Précis d'analyse filmique-4e édition*. Armand Colin, 2015.
- Gómez-Barris, Macarena. *The extractive zone*. Duke University Press, 2017.
- Guattari, Félix. *Les trois écologies*. Vol. 989. Paris: Galilée, 1989.
- Guereña, Arantxa, y Rojas, Luis. “Yvy Jára: los dueños de la tierra en Paraguay”. *Oxfam: Asunción, Paraguay*, 2016.
- Gustafsson, Tomm y Kääpä, Pietari. *Transnational ecocinema: Film culture in an era of ecological transformation*. Intellect Ltd., 2013.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Albin Michel, 1997.
- Hirsch, Marianne. “The generation of postmemory”. *Poetics today*, vol. 29, no. 1, 2008, p 103-128.
- Laborie, Pierre, et al. *Penser l'événement. 1940-1945*. No. 285. Gallimard, 2019.
- LaCapra, Dominick. “Trauma, history, memory, identity: What remains?” *History and Theory*, vol .55, no.3, 2016, p. 375-400.
- Laffont, Georges-Henry. “Quand le cinéma contribue à l'affect des lieux” *Ville aimable, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais*, 2014, p. 124-141.
- Le Breton, David. *Du silence*. Métailié, 2015.

- Leen, Catherine. "The silenced screen: Fostering a film industry in Paraguay". *Interrogating the Transnational in Hispanic Film, Woodbridge: Tamesis* vol. no., 2013, p. 155-180.
- López Petzoldt, Bruno. "Aproximaciones a dos redes transmediáticas de la memoria colectiva del stronismo en Ejercicios de memoria de Paz Encina". *DeSignis*, vol. 27, 2017, p. 85-93.
- Magariños, Alejandro. *La cámara sin ley: "Hamaca paraguaya" y la refundación globalizada del cine guaraní*. Elaleph. com, 2015.
- Martens, Juan et al. *Criminalización a la lucha campesina*. BASE Investigaciones Sociales, 2009.
- Mitchell, William John Thomas. "Imperial Landscape". *Landscape and power. University of Chicago Press*, 2002, p. 5-34.
- Museo de la Justicia. <https://www.pj.gov.py/contenido/132-museo-de-la-justicia/334>, accedido el 3 de mayo de 2021.
- Naville, David. *Transition et processus démocratique au Paraguay, la société civile dans une impasse*. 2008. Université du Québec à Montréal. Tesis doctoral.
- Nickson, R. Andrew. "Paraguay's archivo del terror". *Latin American Research Review*, vol. 30 no. 1, 1995, p. 125-129.
- Offroy, Benjamin. "Le Paraguay, un nid du 'Condor'": La dictature du général Stroessner, la répression et le système Condor". *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* vol. 1, no. 105, 2010, p. 33-44.
- Palau, Tomás. "El movimiento campesino en el Paraguay: conflictos, planteamientos y desafíos". *Observatório Social de América Latina (OSAL)*, ano 6 (2005).
- Paraguay, C. V. "Informe Final de la Comisión de Verdad y Justicia del Paraguay". (2008).

- Posthumus, Stéphanie. “Écocritique et ecocriticism. Repenser le personnage écologique”. *La pensée écologique et l’espace littéraire, Québec, Presses de l’Université du Québec*, no. 36, 2014, p. 16-33.
- Rancière, Jacques. *Figuras de la historia*. Traducido por Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Reitböck, Petra. “¿Narrar para sobrevivir? Mitos prehispánicos en Hamaca paraguaya de Paz Encina”. *Präsentation: Kathrin Saringen and Petra Reitbock, Las culturas indígenas en el cine*, 2015, p. 39-53
- Richard, Nicolas, ed. *Mala guerra: los indígenas en la Guerra del Chaco, 1932-1935*. ServiLibros-Museo del Barro-CoLibris éditions, 2008.
- Romero, Eva Karene. *Hamaca Paraguaya* (2006): Temporal Resistance and Its Impossibility. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 16, 2012, p. 311-330.
- Romero, Eva Karene. *Hamaca paraguaya* (2006): The Campesino and Circular Time. *Film and Democracy in Paraguay*. Palgrave Macmillan, Cham, 2016, p. 27-54.
- Russo, Eduardo A. "Paz Encina: el gesto de recordar." *Arkadin*, No. 6, 2017, p. 24-41.
- Russo, Eduardo A. “Paz Encina: Voces en la oscuridad. Ausencias y presencias a partir de los Archivos del Terror”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 114, 2020, p. 79-94.
- Said, Edward W. “Invention, memory, and place”. *Landscape and power*. University of Chicago Press, 2002, p. 241-258.
- Soles, Carter, and Kiu-Wai Chu. “Overview: Framing visual texts for ecomedia studies” *Ecomedia*, 2015, p. 17-26.

- Steven, Mark. "Great southern wounds: The trauma of Australian cinema". *Eco-trauma cinema*. Routledge, 2014, p. 86-101.
- Taccetta, Natalia. "Afectos en el Archivo del terror". *Imagofagia*, vol.16, 2017, p. 394-419.
- Taccetta, Natalia. "Reescrituras afectivas. Entre archivo, imagen y colección". *Diferencias*, vol. 1, no.10, 2020, p. 90-99
- Tompkins, Cynthia. "Aporías resultantes de la remediación en Ejercicios de memoria (Paz Encina, 2016)". *Bulletin of Hispanic Studies (1475-3839)* vol. 97 no.8, 2020, p. 872-895.
- Trigg, Dylan. "The place of trauma: Memory, hauntings, and the temporality of ruins". *Memory Studies*, vol. 2, no. 1, 2009, p. 87-101.
- Veliz, Mariano. "La historia de los espectros: Hamaca paraguaya y el tiempo dislocado". *Toma Uno*, vol., no. 4, 2015, p. 71-78.
- Veliz, Mariano. "Un archivo anacrónico y disyuntivo". *La fuga*, vol. 20, 2017, p. 1-5
- Zenardini, José. "Los indígenas y el Estado paraguayo después de la Guerra del Chaco" Mala guerra: los indígenas en la Guerra del Chaco, 1932-1935. ServiLibros-Museo del BarrocoLibris éditions, 2008.

Filmografía

- Arribo*. Dirigida por Paz Encina, Silencio Cine, 2014.
- Ejercicios de memoria*. Dirigida por Paz Encina, Constanza Sanz Palacios Film, MPM Film, Autentica Films and Silencio Cine, 2016.
- Familiar*. Dirigida por Paz Encina, Silencio Cine, 2014.
- Hamaca paraguaya*. Dirigida por Paz Encina, Lita Stantic/Slot Machine/Fortuna Films/Silencio Cine en coproducción con Wanda Films.

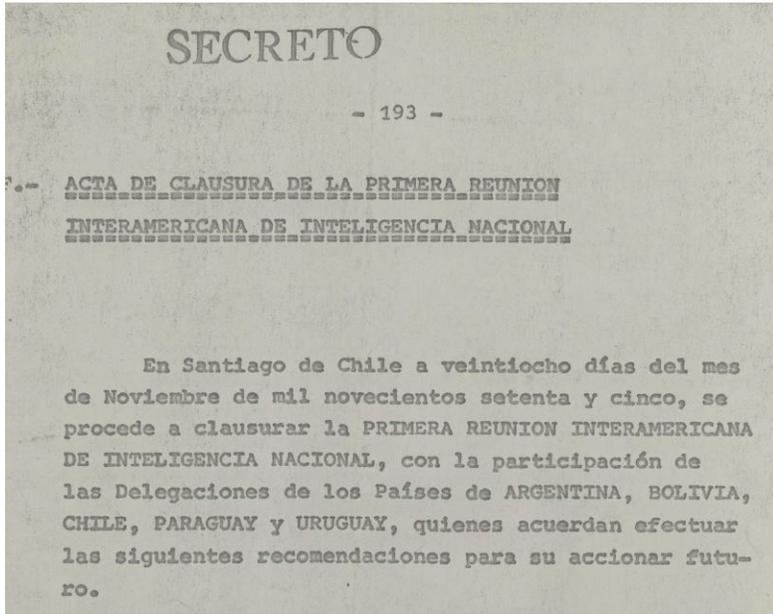
Tristezas. Dirigida por Paz Encina, Silencio Cine, 2016.

Viento Sur. Dirigida por Paz Encina. Silencio Cine, Filmes do Tejo II, 2011.

.

Anexos

Anexo 1: Documentos de la primera reunión del Plan Cóndor.



Fuente: <https://www.mpf.gob.ar/plan-condor/files/2018/12/3-1.pdf>

Anexo 2. Documentos de la primera reunión del Plan Cóndor.

PH VM

REPUBLICA DE CHILE **SECRETO**
CENTRAL NACIONAL DE INFORMACIONES

EJEMPLAR N° 1 / HOJA N° 1

C.N.I. (S) D.3 N° 201755

OBJ: Remite Acta Clausura Primera Reunión Interamericana In- teligencia Nacional.

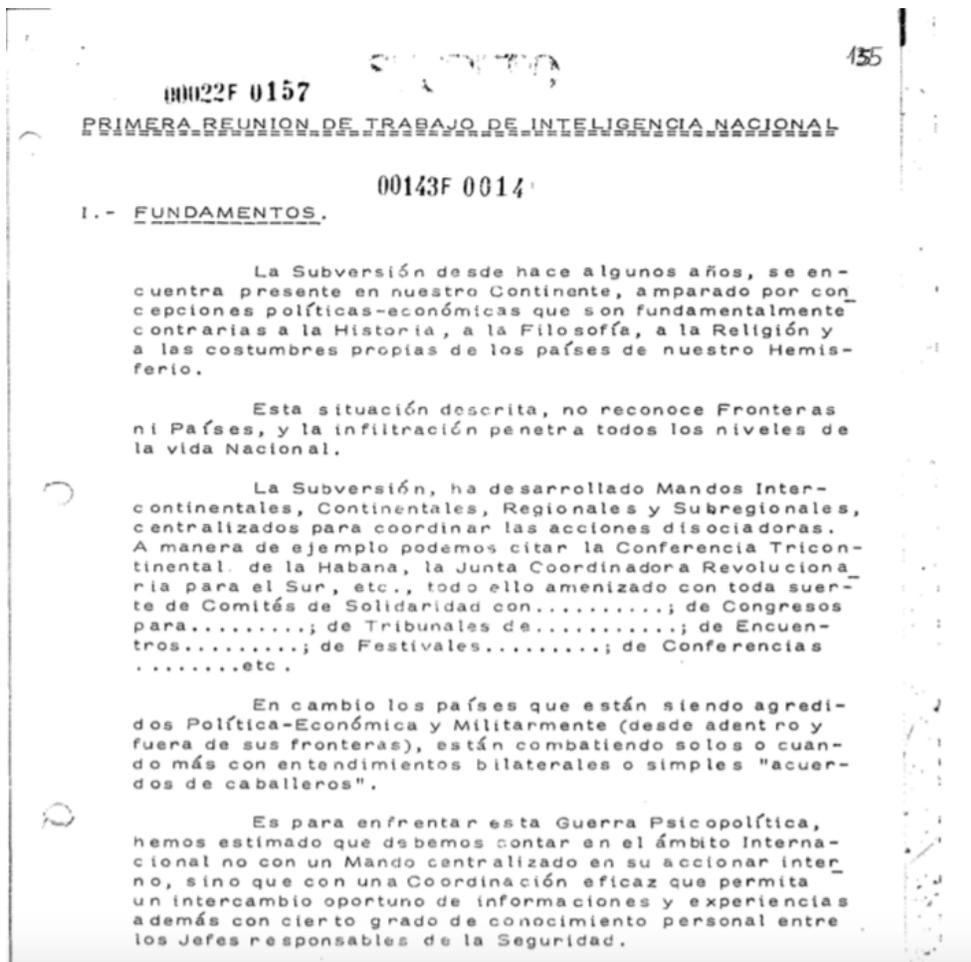
REP: 1) Of. RR.EE. (Sec) N° 35 del 17-MAR-978 al Director CNI
2) Of. CNI (S) N° 201360 del 20-MAR-978 al M.RR.EE.

00060
10 ABR. 1978

SANTIAGO,
DEL DIRECTOR DE LA CENTRAL NACIONAL DE INFORMACIONES
AL SR. VICE MINISTRO DE RELACIONES EXTERIORES

Fuente: <https://www.cancilleria.gob.ar/es/actualidad/noticias/45-anos-de-la-firma-del-acta-de-fundacion-del-plan-condor-argentina-reafirma-su>

Anexo 3. Documentos de la primera reunión del Plan Cóndor.



Fuente: <https://www.mpf.gob.ar/plan-condor/files/2018/12/3-1.pdf>

Anexo 4. Hallazgo del Archivo del Terror



Fuente: diario ABC Color, archivos



Fuente: diario ABC Color, archivos

Anexo 5. Martín Almada sosteniendo su ficha policial, encontrada entre los Archivos del Terror



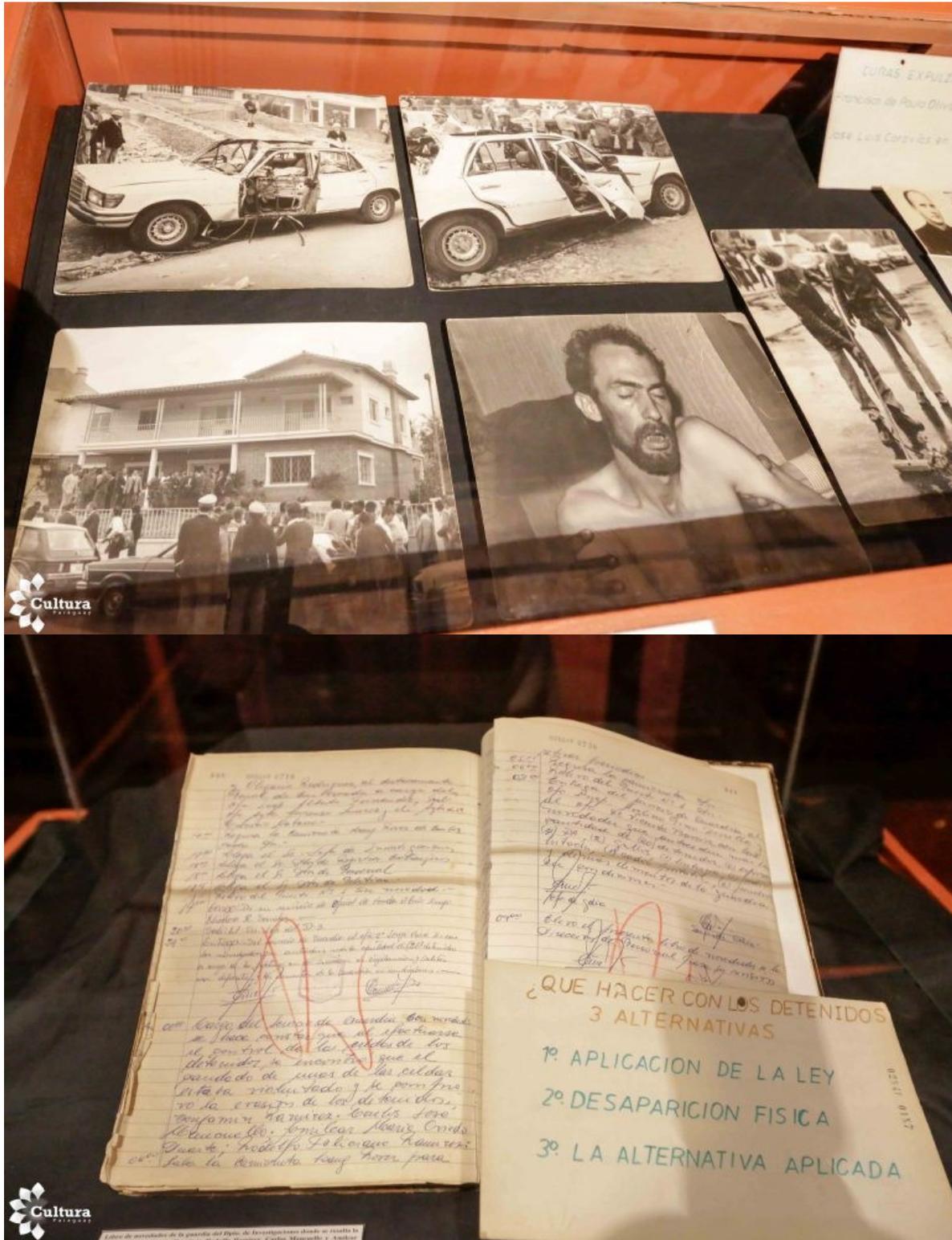
Fuente: <https://www.nodalcultura.am/2018/12/archivos-del-terror/>

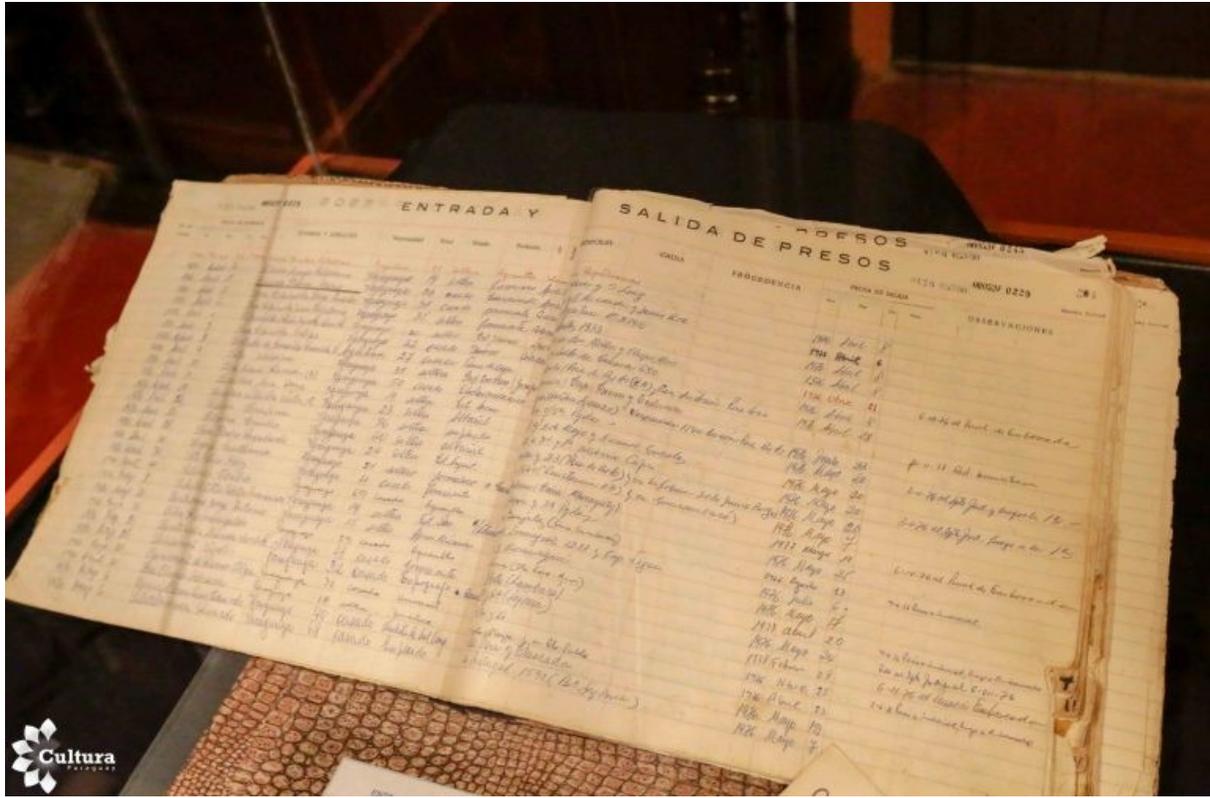
Anexo 6. Ficha policial de Martín Almada.

DPTO. DE INVESTIGACIONES		DATOS PERSONALES		FICHA 2340													
00015F 1056		Fecha 29 Noviembre 1974															
De MARTIN ALMADA		y de		Apoder: <i>A</i>													
Hijo de LUCIA ALMADA		Lugar y fecha de nac. Puerto Saстре 30 Enero 1937															
Seudónimo		Profesión Abogado		Domicilio España y Chel. Bogedo (S. Lorenzo)													
Edad 37		Est. Civil casado		Ideología Política colorado													
Nacionalidad PERUANA		Entró al país															
DATOS DE IDENTIFICACION																	
Céd. de Identidad 170.804		Prto.															
Raza blanco		Talla 1,68		Cuerpo mediano													
Barba afeitada		Bigote DSA		Cuts trigueño													
Párpados normal		Nariz Dor. recto		Cabello castaño													
Orejas mediana		Lóbulos adherido		Cejas arqueadas													
		Base levantada		Ojos color Marrón													
		Boca mediana		Labios normal													
				Mentón Recto													
SEÑAS PARTICULARES:																	
NOMBRE DE PARIENTES																	
		<table border="1"> <tr> <td>CELESTINA PEREZ DE ALMADA</td> <td>HIJO</td> </tr> <tr> <td>ESGARDO</td> <td>"</td> </tr> <tr> <td>LINDONI</td> <td>"</td> </tr> <tr> <td>YUDITH</td> <td>Hermano</td> </tr> <tr> <td>KURTILYO ALMADA</td> <td>"</td> </tr> <tr> <td>ASUNCION ALMADA</td> <td>"</td> </tr> </table>				CELESTINA PEREZ DE ALMADA	HIJO	ESGARDO	"	LINDONI	"	YUDITH	Hermano	KURTILYO ALMADA	"	ASUNCION ALMADA	"
		CELESTINA PEREZ DE ALMADA	HIJO														
		ESGARDO	"														
		LINDONI	"														
		YUDITH	Hermano														
KURTILYO ALMADA	"																
ASUNCION ALMADA	"																
Foto																	
Mano Derecha			Mano Izquierda														
PULGAR	INDICE	MEDIO	ANULAR	MENIQUE	PULGAR	INDICE	MEDIO	ANULAR	MENIQUE								

Fuente: <http://www.martinalmada.org/articoli/articulos72.html>

Anexo 7. Archivos del Terror en el Museo de las Memorias, Asunción.





Fuente: <http://www.cultura.gov.py/2017/06/archivo-del-terror-digitalizado-pasa-a-formar-parte-del-acervo-del-archivo-nacional-para-su-divulgacion/>

Anexo 8. “La marcha del silencio” – Asunción, agosto de 1988

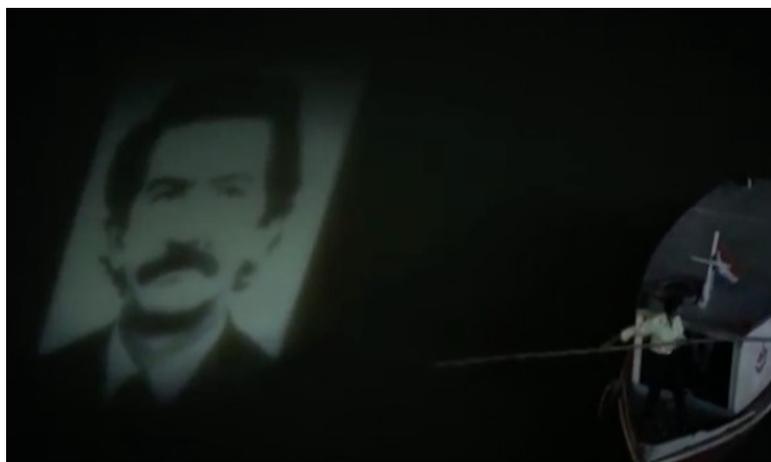


Anexo 9. Proyección en la Catedral de Asunción.



Fuente: Canal Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

Anexo 10. Desaparecidos, proyección en la bahía de Asunción. Diciembre 2012.



Fuente: Canal Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

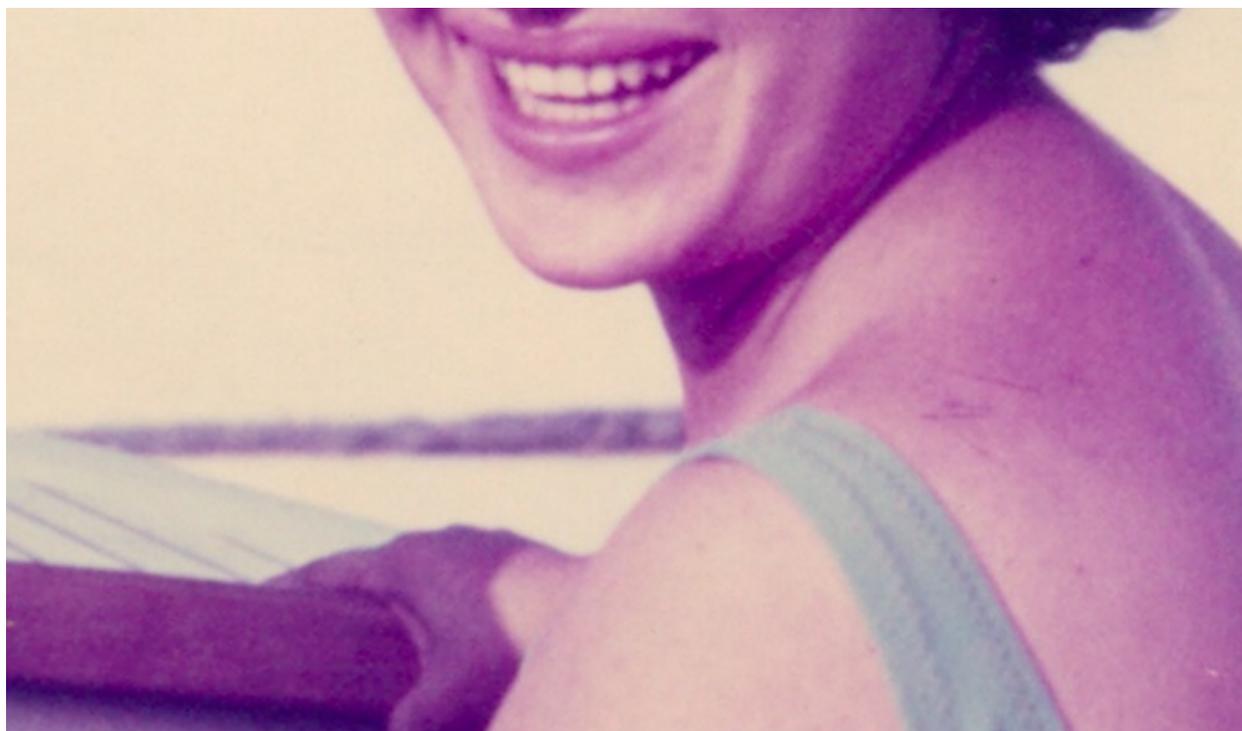
Anexo 11. Hallazgos (2018)



Fuente: Canal oficial Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

Anexo 12. Archivos familiares y oficiales en Arribo (2014)

PANE, 2.
LEZCAÑO, 4.
NIO SANABR



Fuente: Canal Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

Anexo 13. Archivos familiares en Arribo (2014)



Fuente: Canal Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

Anexo 14. Apolonia Rotela en Familiar (2014)



Alejo Flores	Hno.
Petrona Flores	Hna.
Perfecto Flores	Hno.
María Rosa Flores	Hna.
María Elsa Flores	Hna.
Pelagia Flores	Hna.

Fuente: Canal Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

Anexo 15. Hamaca paraguaya



Fotografía de Cristian Nuñez

Anexo 16. Hamaca paraguaya



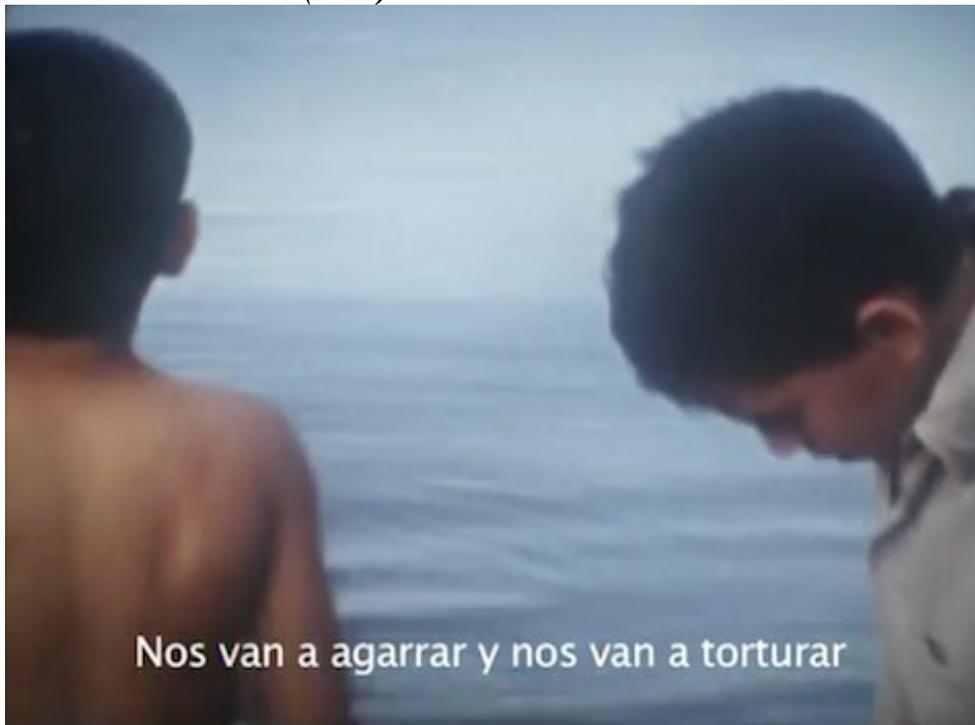
Fotografía de Cristian Nuñez

Anexo 17. Hamaca paraguaya



Fotografía de Cristian Nuñez

Anexo 18. Viento Sur (2011)



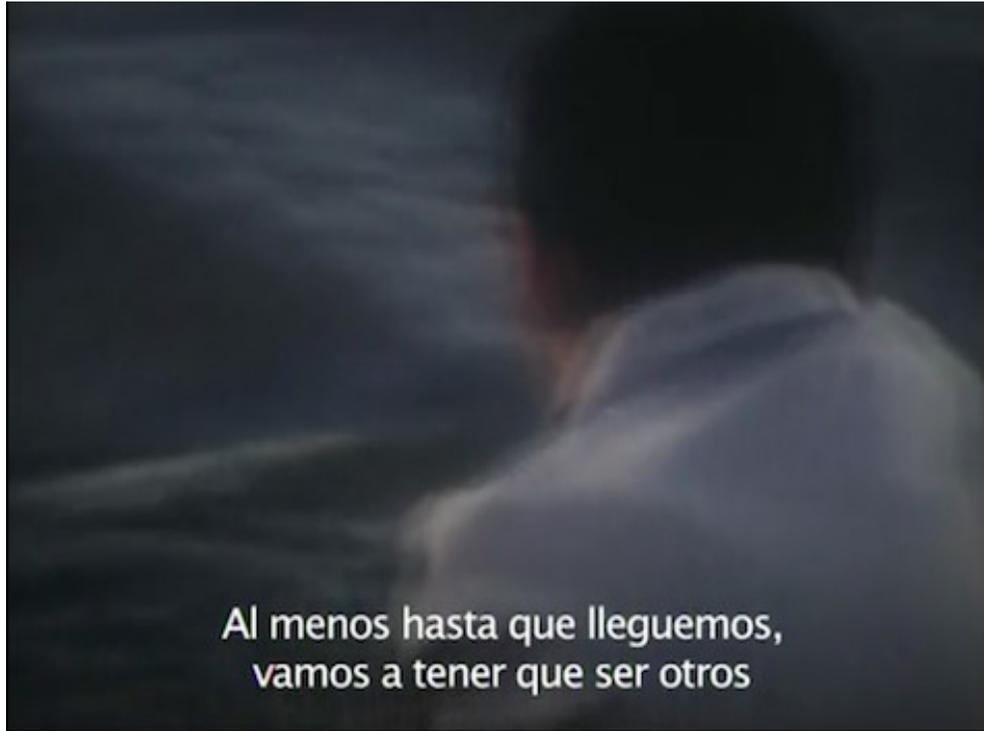
Fuente: Canal Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

Anexo 19. Viento Sur (2011)



Fuente: Canal Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

Anexo 20. Viento Sur (2011)



Fuente: Canal Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

Anexo 21. Tristezas (2016)

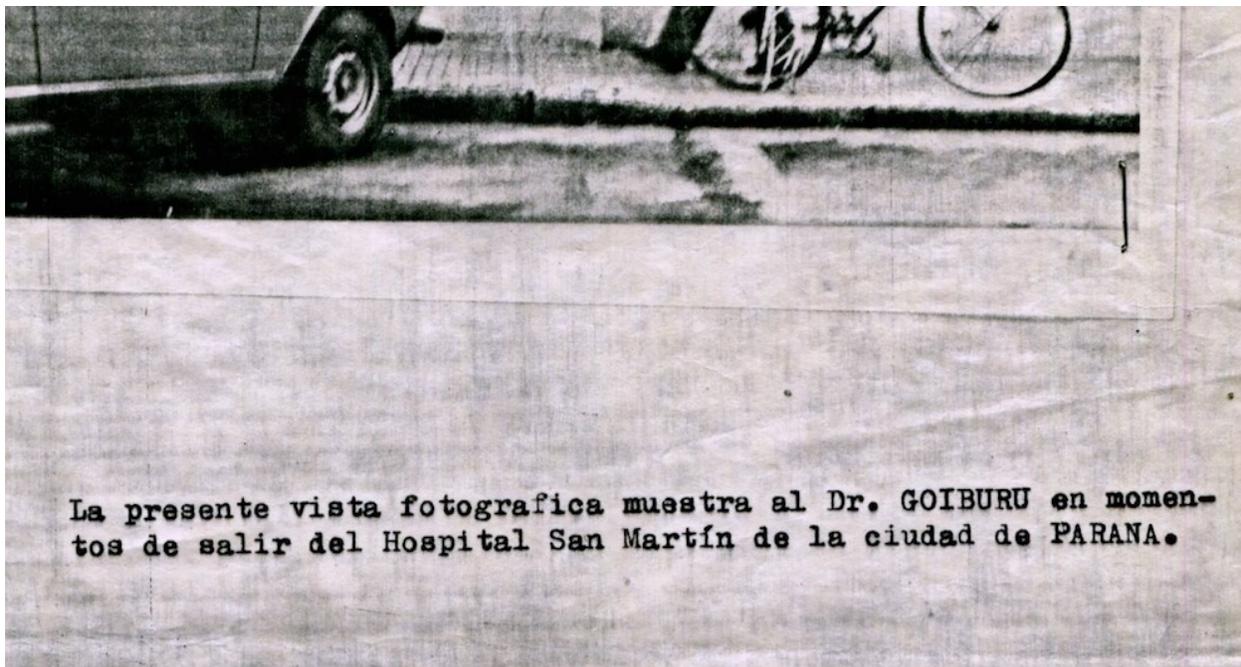
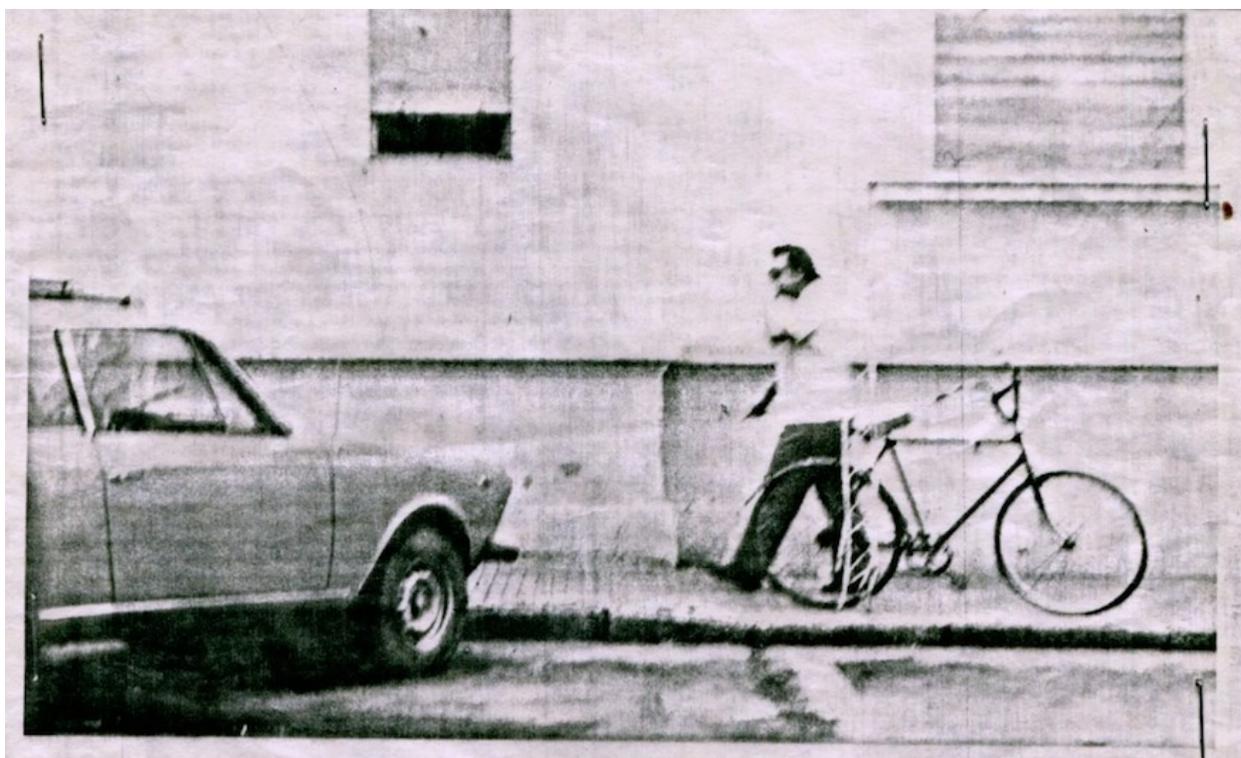


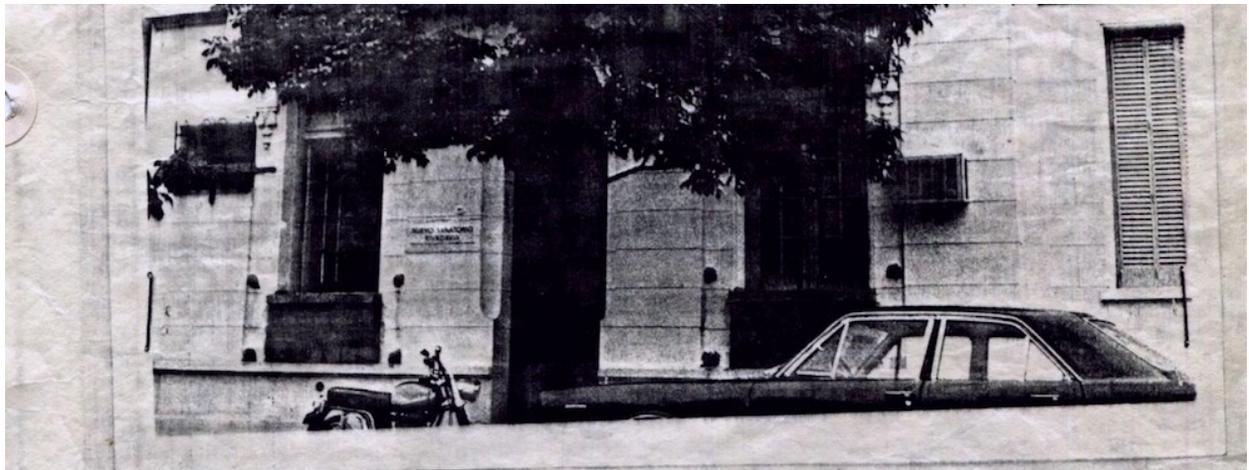
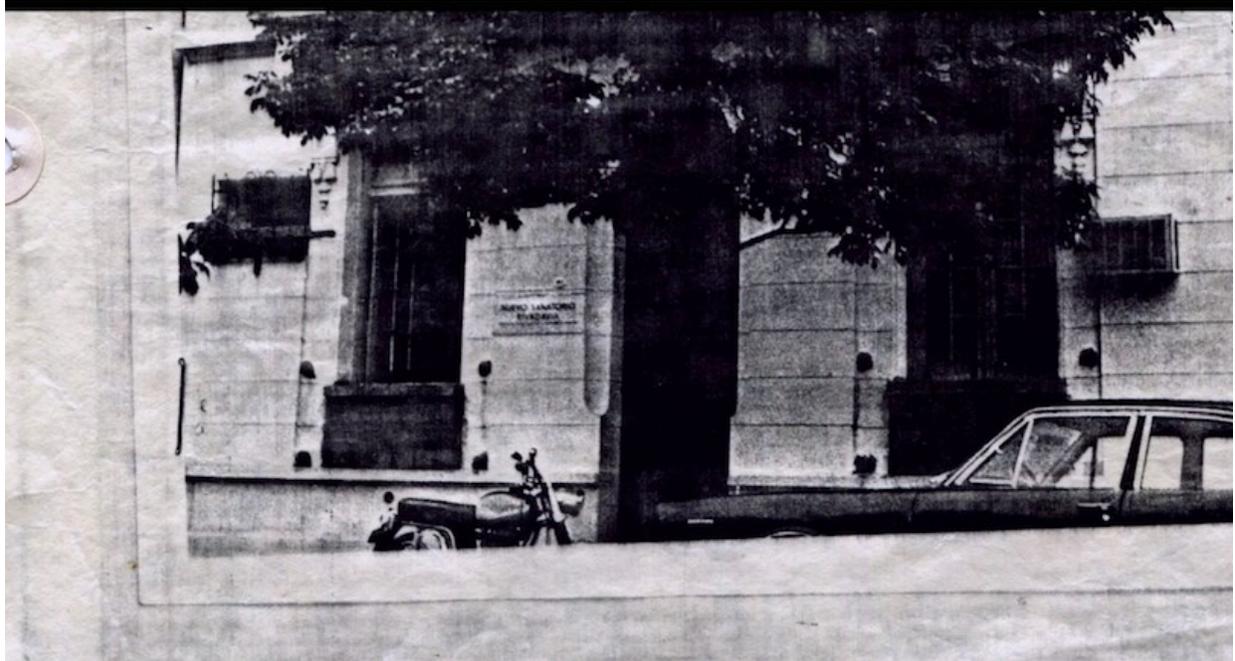


Fuente: Canal Vimeo de Paz Encina: <https://vimeo.com/user7170507>

Anexo 22. Archivos del Terror en Ejercicios de memoria.

 <p>00016F 0311</p> <p>POLICIA DE LA CAPITAL Dpto. de Investigaciones</p>  	<p>FICHA N. 333 "G"</p> <p>Nombre y apellido <u>GOIBURU GIMENEZ- AGUSTIN</u></p> <p>Domicilio <u>Posadas (Rca. Argentina)</u></p> <p>Profesión <u>DOCTOR</u></p> <p>Edad <u>39 años (1.970)</u></p> <p>Nacionalidad <u>Paraguaya</u></p> <p>Estado Civil <u>casado</u></p> <p>Prontuario No. <u>235.252</u></p> <p style="text-align: right;">Imprenta Nacional</p>
<p>FOTOGRAFIAS</p>	<p>OBSERVACIONES: <u>COLORADO (Mopoco)</u></p> <p><u>Dirigente del MOPOCO, en el mes de marzo de 1.962, participo en plan secuestro de un avión Douglas C-3, de la pista aerea de la ciudad de Encarnación, juntamente con el mayor (S.R. HORACIO ACOSTA, SILVESTRE GOMEZ, y SALES GARCETE.-</u></p>





Vista fotografica obtenida en perfil derecho de la finca del Dr. Agustín GOIUBURU, sita en Alameda de la Federación 429 de la ciudad de PARANA/.-



Vista fotografica donde se aprecia el hijo del Dr. GOIBURU, de nombre Rogelio Agustín, frente al domicilio del primero de los nombrados, Alameda de la Federación 429 de la ciudad de PARANA.

Fuente: Impresiones de pantalla de *Ejercicios de memoria*

Anexo 23. Archivos familiares en Ejercicios de memoria.





Fuente: Impresiones de pantalla de *Ejercicios de memoria*

Anexo 24. Ejercicios de memoria.



Fuente: Impresiones de pantalla de *Ejercicios de memoria*

Anexo 25. Ejercicios de memoria.



Fuente: Impresiones de pantalla de *Ejercicios de memoria*

Anexo 26. Ejercicios de memoria.



Fuente: Impresiones de pantalla *de Ejercicios de memoria*

Anexo 27. Ejercicios de memoria





Fuente: Impresiones de pantalla de *Ejercicios de memoria*