

# CRÍTICA DE EJERCICIOS DE MEMORIA (2016) LA REALIDAD QUE DELIRA

POR CARLA DANIELA BENISZ Y MARIO CASTELLS

*Ejercicios de memoria* (2016) es el segundo largometraje de la cineasta paraguaya Paz Encina después de su muy premiada ópera prima *Hamaca paraguaya* (2006). Sin embargo, en el espacio entre ambas obras no hay hiato sino una profusa indagación por parte de la realizadora de la que surgieron varios cortometrajes, videos y la instalación *Notas de memoria* (2012); todo ello como producto de su cuidadosa inmersión en los archivos de la policía secreta de la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989), conocidos como el Archivo del Terror. Durante estos años, además, Encina se ha expresado públicamente sobre las dificultades para hacer cine en Paraguay, dificultades que se duplican cuando los objetivos artísticos interpelan al *statu quo*.

El trajinado nuevo largometraje es un logrado documental que tiene como centro la vida en el exilio y posterior desaparición del médico Agustín Goiburú, militante opositor a la dictadura stronista, a partir del relato de su familia, especialmente de sus tres hijos, Rolando, Rogelio y Jazmín. Con ello, Encina entrelaza dos niveles. Por un lado, el mundo íntimo de la familia Goiburú desde el relato de infancia de los niños, cuyos universo familiar y temporalidad cotidiana son, sin embargo, constantemente abortados por la circunstancia histórica que condiciona a la familia. Por otro lado, y con esto Encina repone el relato histórico que interfiere en el familiar, el montaje audiovisual del Archivo del Terror. El largometraje contiene grabaciones, fotos y montajes que la directora ya había mostrado en sus cortos *Arribo y Familiar*. Se trata de voces de la delación de un *pyrague*, la ficha de detención de la niña Apolonia Flores Rotela, un interrogatorio al dirigente opositor febrerista, Benigno Perrota, pero lo que resalta de esa yuxtaposición de imágenes y sonidos es la mostración del monumental aparato policíaco de la dictadura que veía en la obsesiva fijación escrita o audiovisual, un soporte necesario para ejercer su vigilancia y un sostén principal del poder.

La historia de Agustín Goiburú, afirmó la misma directora (Lerer 2017), la obsesionó desde mucho antes de su primer largo. Goiburú fue dirigente político del Movimiento Popular Colorado (MOPOCO), secuestrado por un grupo de tareas del ejército argentino en Paraná, en febrero de 1977, y, en el marco del Operativo Cóndor, entregado a la policía política de Stroessner. Representante cabal de la resistencia a la dictadura, la personalidad misma de Goiburú (que si no fuera real sería hiperbólica) amerita su tratamiento cinematográfico. Goiburú, que era colorado, llevaba al mismo tiempo su oposición política al stronismo a extremos temerarios. Al punto que, en varias ocasiones, elaboró planes para atentar contra el mismo dictador. Locura del exilio que daría el relato marco a la novela *El Fiscal* (1993) de Roa Bastos, pero –a diferencia del personaje de Roa– el caso de Goiburú es de signo completamente heroico sin juego dialéctico con la traición.

En las voces de sus hijos se repone esa aventura aunque con la temporalidad y el tono de la anécdota familiar. Es el padre el centro –ausente– del relato. La temática “infancia y dictadura” ha sido bastante visitada por el cine de la región, como modo de relatar la historia reciente desde una mirada de la vida cotidiana en la que los niños funcionan como espejos del hogar. Pero este cronotopo de lo cotidiano y familiar implica, a causa de la compleja situación lingüística del Paraguay, un problema para la realizadora; ella declaró que: “Es la primera vez que trabajo en español”; algo que “me costó muchísimo (...) porque no podía encontrar el tono”(Lerer 2017). El tono del relato familiar, ya explotado en *Hamaca paraguaya*, debiera ser el guaraní, lengua de la vida cotidiana y los afectos. Sin embargo, el exilio quiebra esa lógica ya que los Goiburú devienen una familia en constante traslado por distintas ciudades argentinas. Es el castellano en las voces de Rogelio, Rolando y Jazmín, ya adultos, y de su madre y esposa de Agustín, Elba, la lengua del relato (del exilio) familiar.

El otro nivel que –mencionamos– contrapuntea la temporalidad familiar es la de la historia reciente a través del archivo. El hallazgo de una innumerable cantidad de documentos en una comisaría de la localidad de Lambaré, en 1992, reforzó una caracterización de la dictadura de Stroessner a partir de su insaciable necesidad de información. Necesidad que partía desde el mismo presidente; según comentan los editores de *Es mi informe*, volumen publicado al poco tiempo de ese descubrimiento y con una muestra del archivo: “Los documentos surgidos del archivo permitían que el Juez Mora [quien dictó la prisión preventiva a Stroessner] afirmara en su resolución que ‘... Stroessner estaba enterado de los más mínimos detalles que ocurrían en el país’” (Boccia Paz; González; Palau Aguilar 1994: 30). Entre esos documentos, se halló también la ficha de Agustín Goiburú.

De todos modos, podría decirse que el sistema de delación stronista implicaba ambos niveles; es decir, no solo el aparato policial de inteligencia sino la inmersión en la vida cotidiana a través de la práctica de la delación y, su consecuencia, la sospecha constante. Habría, entonces, un tipo de represión objetiva (la del aparato) y una subjetiva, que solía llegar a la (auto)censura (la del *pyrague*).

El obsesivo trabajo de archivo del aparato de espionaje aporta la materia prima sobre la que Encina construye y superpone su propio archivo. Como vimos, *Ejercicios de memoria* tiene su propia prehistoria en los cortos previos de la realizadora. Este archivo se construye sobre el tejido de materiales diversos: el testimonio y el prontuario, la anécdota y la historia; sobre el montaje antes que sobre el guion, en tanto el “film no contó con un texto escrito preliminar, [sino que] se planificó en principio como una investigación documental” (Russo 2017: 35). Ese tejido destaca, por otro lado, una mirada cuidadosa de los detalles puesto que hay un mayor detenimiento en texturas y colores que en *Hamaca paraguaya*, al punto que hasta trasunta las posibilidades sensoriales del cine; acá Paz Encina nos hace oler y tocar el paisaje, la casa, las texturas de la tela, el río.

En *Ejercicios de memoria*, tras el exordio de la voz niña, la cámara intercala planos de establecimiento con planos detalle de objetos que esplenden, dotados de gran carga emotiva. Aparecen sillas desvencijadas, una guayaba partida ganada por las hormigas, zapatos viejos, botellas vacías, platos de loza recién usados con restos del desayuno, habitaciones, camas, rollos de lana, frutas acomodadas en una fuente que emulan a las naturalezas muertas de los pintores del naturalismo decimonónico, una máquina de coser “Singer”, un solar antiguo cercano al monte. Es el tiempo de la infancia el que se quiere aprehender. Un tiempo *tovamokói* (que tiene dos fases) emerge en ese cronotopo: el verano de la niñez y el descenso al Hades en busca de una infancia arrebatada por el horror.

La importancia del sonido es gravitante, primordial; el sonido ambiente y la música son la-deros de ese registro, el audio. Ramón Ayala, principiando, al igual que la melodía plagueona de los estacioneros de la Pasión de Cristo cuando los Goiburú cuentan el secuestro, la desaparición y la terrible angustia que padecen las familias de los desaparecidos, operan de una manera poética y prác-

tica en el dispositivo general del relato. Lo mismo que la melodía del agua, de las cigarras, del guai-guingue, que aporta un tono más lúgubre al color desolado de la voz de los deudos. Cuando irrumpen el audio del *pyrague* conversando jovialmente con un comisario stronista al que aporta nombres de vecinos militantes de las Ligas Agrarias Cristianas, el audio coagula sentido con un compendio de fotos y expedientes de diversas víctimas del terrorismo (en el que se destaca el rostro de una niña, Apolonia), y es un momento raro, oscuro, pleno.

Las imágenes, sin embargo, rara vez convergen con el relato de audio; bajo la voz en *off* de los hijos adultos, los niños trepan a los árboles, arrojan piedras al estero, caminan por la picada agreste de la felicidad en un contrasentido inexorablemente brechtiano. Un detalle de la biografía de Goiburú es el motivo lejano de esa yuxtaposición: su reconocida afición por la pesca. Y entonces, como suma de esa felicidad en la naturaleza, vemos la escena de esos chicos que aferrados a las crines de sus caballos, entran en el Paraná. Los animales relinchan, chapotean, nadan, se balancean, flotan y vuelven a hacer pie. La vida es bella y terrible a un mismo tiempo. Encina erige un collage paradójico que impele al espectador a otro ejercicio de memoria, no forzado, acaso sí tentado. Puesto que no es cine denunciante o, más precisamente, no es la denuncia política lo que organiza el film, sino que se organiza en la tensión entre denuncia política y regodeo en los detalles del paisaje, entre historia e infancia, entre –digamos– testimonio y cine arte.

Podría decirse, finalmente, que son distintos ejercicios de memoria los que proponen el film y su directora. El de la memoria familiar de estos tres adultos recordándose niños para recordar, con su infancia, a su padre. El del archivo de la sociedad paraguaya respecto de la dictadura, archivo que la obra de Encina sigue construyendo. Pero estos ejercicios son, en definitiva, reflexiones –dentro de una temporalidad mayor, la de la historia– sobre la condición humana.

## Bibliografía

Boccia Paz, A.; González, M.; Palau Aguilar, R. (1994). *Es mi informe. Los archivos secretos de la Policía de Stroessner*. Asunción, CDE.

Lerer, D. (2017). Una entrevista con Paz Encina. En <<http://cinema23.com/entrevista/ejercicios-de-memoria/>> (Consulta: 15-11-2017).

Russo, E. (2017). Paz Encina: el gesto de recordar. En *Arkadin*, núm. 6, pp. 26-41. En <<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>>(Consulta: 3/10/2017).