laFuga

# Un archivo anacrónico y disyuntivo

## Ejercicios de memoria (Paz Encina, 2016)

Por Mariano Veliz

Tags | **Cine documental | Cine ensayo | Memoria | Estética - Filosofía | Paraguay**

Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Magister en Análisis del Discurso, Licenciado en Artes Combinadas, Profesor en Educación Media y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente de las carreras de Letras y Artes de la misma institución. Docente de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura de la UBA. Docente de la carrera de Artes Audoivisuales de la Universidad Nacional de las Artes. Director de la colección de libros Imagen e Historia de la editorial Prometeo. Compilador de Cines latinoamericanos y transición democrática (Prometeo, 2019) y autor de Figuraciones de la otredad en el cine contemporáneo (Prometeo, 2019).

El archivo puede funcionar como un repositorio de memorias, voces e imágenes. También como una apuesta lanzada al porvenir. Paz Encina indaga, en *Ejercicios de memoria* (2016), esta doble potencia, la vinculación ineludible del archivo con el pasado y su enlace sostenido con el futuro. Esta tensión temporal, la ambigüedad de su inscripción histórica, se materializa en la propia poética de la disyunción que pone en juego la cineasta paraguaya en su segundo largometraje.

El interés de Encina por la imbricación del audiovisual y el archivo ya se había plasmado en su producción previa. En las videoinstalaciones que conformaban *Notas de memoria* (2012) ocupó espacios públicos de Asunción (la Catedral, el Departamento de Investigaciones, la calle, las aguas del río Paraguay) con cuatro series de imágenes y audios procedentes del Archivo del Terror [1] de la dictadura stronista: la marcha del silencio de 1988, la figura del delator, las leyes liberticidas, los desaparecidos. La travesía urbana, programada para el 22 de diciembre de 2012 como conmemoración del vigésimo aniversario del descubrimiento y desclasificación de los archivos represivos, aseguraba la disponibilidad exhibitiva del material visual y sonoro y promovía la puesta en crisis de las unidades temporales y espaciales que separan el pasado del presente, el aquí del allí, lo presente de lo ausente, lo visible de lo invisible, lo audible de lo inaudible. En 2014 Encina retomó estas inquietudes en su trilogía *Tristezas de la lucha*. Los cortometrajes que la componen, *Familiar*, *Arribo* y *Tristezas de la lucha*, se conciben como semblanzas de los resistentes ante la dictadura de Alfredo Stroessner. Elaborados, en particular los dos primeros, como intervenciones sobre el mencionado Archivo del Terror, condensan la capacidad del arte para remover las funciones primigenias del archivo policial y abrirlo a nuevas circulaciones que posibiliten, mediante los procesos migratorios de las imágenes y los sonidos, apropiaciones disruptivas.

*Ejercicios de memoria* se suma a esta cadena como un nuevo pliegue que entrelaza el audiovisual y el archivo. Encina recupera aquí la figura de Agustín Goiburú, líder del Movimiento Popular Colorado (Mopoco) y uno de los opositores más inapelables al régimen de Stroessner. Goiburú fue secuestrado en la ciudad argentina de Paraná el 9 de febrero de 1977, en el marco del Plan Cóndor, y se encuentra aún desaparecido. En el film-ensayo de Encina se articula, a su alrededor, una riesgosa experiencia con el archivo concebida como una práctica memorística. La intervención sobre el Archivo del Terror se hibrida con la proposición del propio film como una construcción archivística. En este sentido, 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.

En los ejercicios que conforman el largometraje se apela a dos estrategias inescindibles: la disyunción, como reconfiguración del paisaje de lo perceptible, y el anacronismo, como impugnación de la crononormatividad. La ruptura sistemática del sincronismo de la banda de imagen y la banda sonora señala una primera emergencia de lo disyuntivo. En esta conexión conflictiva de los planos sonoro y visual se evidencia la voluntad de quebrar la repartición habitual de lo visible y lo audible. Jacques Rancière concibe al arte, en *El reparto de lo sensible*, como una práctica que afecta la distribución de lo sensible por su capacidad para alterar los posicionamientos asignados a los cuerpos y las voces (2014). En este marco adquiere relevancia la potencia del gesto emprendido por Encina: la proposición de otro orden de sentido derivado de la gestación de un dispositivo de visión y escucha no sincrónico que estimula el deseo de ver y oír de una manera que modifica la organización del presente y el pasado.

Este dispositivo se atribuye la tarea de elaborar un archivo de Goiburú que refute al archivo policial existente. Se construye así un retrato ineludiblemente incompleto y segmentado. La voluntad de componer una estampa del ausente implica la irrupción de una serie de dificultades estéticas e ideológicas. Sin embargo, como señala Rancière en *Lo inolvidable*, el arte puede asumir el desafío de figurar el vacío porque constituye siempre la presencia de una ausencia. Por eso es capaz de volver sensible lo inhumano (2013). En este caso, la conversión se opera a través de la construcción de lo espectral.

El plano sonoro, en colisión con la imagen, adquiere un relieve notable en esta creación de la semblanza fantasmal de Goiburú. Encina compone su largometraje como un archivo sonoro, un tejido de voces, una multiplicidad de capas sonoras fragmentarias, repetidas y superpuestas. Inicialmente, su *voice over* marca las imágenes con la potencia de la primera persona. Sus palabras elaboran la genealogía de su propio ensayo ("Una mujer en tren huyendo con niños, una dictadura, treinta y cinco años, el control y el exilio, esas fueron las primeras imágenes que me entregaron"). Su inscripción en la materialidad auditiva borronea la distinción de su propia subjetividad en relación con aquello que narra. Esa subjetividad, afectada por su rastreo, no se propone como la voz de un saber objetivado, sino como la voz de una búsqueda inconclusa. Al mismo tiempo, el carácter originario de estas palabras conduce al quiebre de cualquier estrategia mimética que reproduzca, en el plano de la imagen, aquello que adquiere existencia en la dimensión de las voces.

A esta emergencia seminal de la voz de Encina, se suman otras: el discurso leído por un locutor radial en apoyo del régimen stronista, la delación de un ciudadano ante un comisario que registra el encuentro, la música popular a través de la canción *Mi pequeño amor* de Ramón Ayala, los testimonios de los hijos de Goiburú (Rogelio, [2] Jazmín y Rolando), organizados en un sistema de relevo nunca redundante, la voz de su viuda, Elba Elisa Benítez de Goiburú. En todos los casos, son voces flotantes, fantasmáticas, sin arraigo en la materia de la imagen. En esta dirección, conviene recordar que la voz, como propone Jean-Louis Comolli en *Lo oral y el oráculo*, es la parte del cuerpo que se proyecta hacia los otros. Constituye su dimensión menos corpórea porque lleva consigo un resto de sombra o invisibilidad (2016). Dado que impone un límite al deseo de ver, implica siempre la marcación de lo no visible del otro.

Esta proliferación de relatos afecta la distribución habitual de lo audible. Las palabras de los hijos de Goiburú se apropian de un espacio no siempre obtenible en la esfera pública. La potencia de incluir los discursos silenciados que desmantelan las historiografías oficiales constituía un germen nodal de *Hamaca paraguaya* (Encina, 2006). Si allí se trataba de las voces de los padres de un joven muerto en la Guerra del Chacho (1932-1935), aquí se trata de las voces de los deudos de un desaparecido de la dictadura stronista. La emergencia de estas voces subraya el desafío de generar una escucha atenta de las palabras y sus inflexiones, de los vacíos y sus silencios, de los sonidos espectrales y las palabras oficiales. En la presencia sonora de las voces se inscriben el tiempo, el duelo, el deseo y la derrota. En *Ejercicios de memoria*, esta audibilidad, la valoración de la dimensión hablante de los sujetos en un contexto en el que se intenta anular toda concepción comprometida de la palabra y sus escuchas, deviene un gesto de radicalidad política.

En la expansión de relatos inconclusos, interrumpidos y a la vez continuados, se señala una ausencia: la palabra de Agustín Goiburú. La sumatoria heterogénea de voces gira en torno a un centro vacío, un espacio de ausencia: el testimonio imposible. Las voces espectrales funcionan como testimonios mediados, fragmentos que intentan recomponer el retrato. El espectro de Agustín es invocado por

estas palabras, encarnado por esas voces, magnificado por sus recuerdos. Sin embargo, aquí se manifiesta la dificultad de realizar el retrato del desaparecido, dado que Encina quiebra las ilusiones de recomposición. No reconfigura ninguna totalidad, ninguna continuidad, ninguna plenitud. El espacio vacío se bordea con palabras, relatos, voces e imágenes que acentúan, en su insistencia, la imposibilidad de cubrir la falta.

Este archivo sonoro no solo entra en disyunción con las imágenes con las que se tensiona, sino que el propio dominio visual se estructura a través de la variabilidad de distintos regímenes. Por un lado, se apela a imágenes que parecen incorporar cierta densidad ficcional: planos de una casa vacía con camas sin hacer y comida aún servida en los platos, planos de tres niños jugando en un monte o con sus caballos en el río. Estas imágenes establecen una relación imprecisa con lo escuchado. ¿Son actualizaciones de las palabras de los hijos de Goiburú? ¿Son imágenes en presente que señalan la recurrencia de estas situaciones en la actualidad? En esta ambigüedad reside la fuerza de la configuración disyuntiva construida por Encina. Los objetos abandonados (quizás en el apuro de la huida) componen un territorio fantasmal. Figuran en la imagen como testigos mudos de la vida cotidiana y se conciben como las huellas involuntarias de la historia.

Por otro lado, Encina apela a un doble repertorio de imágenes de archivo: las procedentes del Archivo del Terror y las pertenecientes a la familia Goiburú. En una primera operación, superpone el audio de una delación [3] a fotografías y huellas dactilares de opositores al régimen de Stroessner extraídas de los prontuarios policiales. La recuperación de estas imágenes y audios instala el malestar de compartir la percepción visual y auditiva de los perpetradores (Hirsch, 2012). Dado que su captura supuso un acto de violencia, es inevitable interrogar si es posible arrancar estos registros de su función inicial, ponerlos en contra de este origen y convertirlos en un cuestionamiento de lo no escuchado y observado de la historia. Si el poder del archivo represivo reside en su carácter reservado y en su circulación limitada, extraerlo de esta opacidad exhibitiva y promover su participación en otras cadenas discursivas y en otros dispositivos de visibilidad y audibilidad supone un gesto potente de apertura.

En una segunda operación, Encina construye un contrapunto entre dos series de imágenes de Goiburú: las de su prontuario y aquellas ofrecidas por sus deudos. El contacto entre las imágenes de la felicidad hogareña y las del control policial amenaza la estabilidad de ambos archivos. En las fotografías familiares se inscribe la sombra de la muerte que se prepara. A su vez, el horror de las fotos de las entradas y salidas de los integrantes de la familia se adhiere a las imágenes de las vacaciones familiares y conforma su reverso siniestro.

En estas múltiples composiciones disyuntivas (pasado/presente, imagen/sonido, archivo policial/archivo familiar, presencia/ausencia, voces oficiales/discursos silenciados) se encarna un archivo anacrónico organizado a contrapelo de la crononormatividad de los relatos historiográficos oficiales. En este artefacto archivístico se tensionan el pasado y el futuro, la memoria y el porvenir. Por una parte, Encina recupera la memoria de los vencidos. La derrota se materializa a través de figuras espectrales, voces inmateriales y cuerpos mudos. *Ejercicios de memoria* constituye un archivo de esas voces y esos cuerpos que interroga la memoria de esa catástrofe. En el prólogo, ubicado en un río-memoria en el que nada un niño, una voz infantil reflexiona sobre los legados generacionales. [4] La memoria, siempre inquieta y en movimiento, se construye sobre una yuxtaposición de capas temporales heterogéneas.

Pero el archivo también constituye una programa de futuro. Arjun Appadurai propone, en *Archive and Aspiration* (2003), pensar un contra-archivo que sustituya su concepción como recolección oficial por su concepción como aspiración. Se abre así la posibilidad de posicionar al archivo como anticipación de la memoria colectiva. En el contra-archivo se produce un combate por el (futuro) sentido de la historia. Encina opera un ejercicio equivalente: propone su film-ensayo como un contra-archivo que propicia una redistribución de la capacidad de aspirar. Funciona como una producción memorística que no solo desmonta la finalidad represiva del archivo policial, sino que inaugura la posibilidad de desmontar la repartición de las identidades operada por el prontuario: quienes fueron capturados por las máquinas de visión y escucha ya no son criminales o sospechosos, sino víctimas de la violencia política que reclaman aún justicia. Conviene recordar que Derrida define al archivo como una cuestión

del porvenir. Es, en su argumentación, "la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana" (Derrida, 1997, p.44).

En *El cuerpo y el archivo* (2003), Alan Sekula propone pensar el archivo fotográfico policial como una máquina biográfica. Si el prontuario configura su encarnación más destructiva, Paz Encina apuesta por una operatoria sustitutiva. Su archivo anacrónico y disyuntivo de Agustín Goiburú desafía la construcción biográfica represiva y se presenta como un intento fragmentario, inconcluso y tenaz por construir un semblante de su ausencia. Encina se sumerge en el pasado y bucea en las ruinas de la historia para construir, en torno al vacío, la memoria del vencido. Con una contundencia feroz, su ejercicio memorístico convoca a los restos insepultos y reclama un porvenir de justicia.

**Bibliografía**

Appadurai, A. (2003). "Archive and Aspiration". En *Information is Alive*. J. Brouwer y A. Mulder (Eds.). Rotterdam: NAI.

Comolli, J. (2016). "Lo oral y el oráculo". En *Cuerpo y cuadro. Volumen 1*. Buenos Aires: Prometeo.

Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

Rancière, J. (2013). "Lo inolvidable". En *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Sekula, A. (2003). "El cuerpo y el archivo". En *Indiferencia y singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. G. Picazo y J. Ribalta (Eds.). Barcelona: Gustavo Gili.

## Notas

**1**

El 26 de marzo de 1993 se creó el Centro de Documentación y Archivo para la Defesa de los Derechos Humanos, conocido como el Archivo del Terror, dependiente de la Corte Suprema de Justicia de Paraguay a partir del material de archivo confiscado a fines de 1992 en el Departamento de Producciones de la Policía, la Dirección Nacional de Asuntos Técnicos, el Departamento Judicial de la Policía y la Comisaría Tercera de Asunción.

**2**

Rogelio es el responsable del Equipo Nacional para la Investigación, Búsqueda e Identificación de Personas Detenidas y Desaparecidas entre 1954 y 1989 y colabora con las pesquisas realizadas en Paraguay por el Equipo Argentino de Antropología Forense desde 2009.

**3**

Se trata del mismo audio que organizaba su cortometraje *Familiar* (2014). Allí, el audio de la delación se yuxtaponía a la ficha policial de Apolonia Flores, una niña integrante de las Ligas Agrarias que fue herida por las fuerzas represivas paraguayas y posteriormente detenida.

**4**

La figura del río como sostén material para aproximarse a los restos memorísticos de la dictadura también sostiene el cortometraje *Viento sur* (Paz Encina, 2011). Estrenado en la Plaza de la Democracia de Asunción el 10 de diciembre de 2011, como celebración del Día de los Derechos Humanos, presenta a dos hermanos pescadores, Justino y Domingo, ante la disyuntiva de partir o no al exilio frente a la persecución a la que son sometidos. El río adquiere aquí una dimensión triplemente significativa: el río que oculta los cuerpos, el río que salva a los exiliados, el río nutricio de los pescadores.

---

Como citar: Veliz, M. (2017). Un archivo anacrónico y disyuntivo, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/un-archivo-anacronico-y-disyuntivo/860