

Paz Encina y los Archivos del Terror.

Un entramado de memorias subalternas, afectos y resistencia

María Guadalupe Russo¹

La siguiente ponencia abordará la obra de la cineasta Paz Encina en tanto plantea la producción de memorias subalternas a partir del encuentro con el archivo. Se analizarán los modos en que la reinterpretación y recontextualización de estos materiales logran producir nuevas formas de memoria a través de una aproximación afectiva y la utilización de procedimientos estéticos. Para ello se tomarán como ejes de análisis el largometraje *Ejercicios de memoria* (2016), los cortos *Tristezas de la lucha* (2014) y las videoinstalaciones *Notas de memoria* (2012), trabajos que surgen del intenso contacto directo que la directora mantuvo con los Archivos del Terror. Creados en tiempos anteriores pero consolidados por la última dictadura de Stroessner (1954-1989), éstos constituyen un extenso registro documental recopilado especialmente en el contexto del Plan Cóndor. La reapropiación de estos materiales permitirá no sólo vislumbrar cómo operaban los mecanismos de control, sino también problematizar la idea de archivo como dispositivo de documentación historiográfica. Su origen policial y represivo es aquí subvertido dando lugar a una reescritura de la historia desde el lugar de los excluidos que colisiona con los relatos hegemónicos. Frente a la pregunta de Spivak: ¿puede hablar el subalterno?, la obra de Encina continúa interrogando y visibilizando los sujetos históricamente desplazados y la memoria reprimida de los vencidos que intenta retornar en el presente y resistir el olvido. La recuperación de estas voces acalladas constituye un nuevo modo de aproximarse al pasado que conjuga afectos, representación y política.

¹ Estudiante avanzada de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Ha presentado ponencias en VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria en Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y en III Simposio: Pensar los afectos en FLACSO/UBA. Ha sido adscripta de la Cátedra de Filosofía de la Historia en FyL/UBA. Miembro activo del seminario permanente SEGAP (Seminario sobre estudios de géneros, afectos y política).

Paz Encina y los Archivos del Terror.

Un entramado de memorias subalternas, afectos y resistencia

I. Introducción

Paz Encina es una cineasta nacida en Asunción en 1971. Su filmografía y trabajos audiovisuales como videoinstalaciones nos permitirán abordar la problemática relación entre archivos, memoria, afectos y subalternidad. Sus obras se adentran en estas imbricadas dimensiones en tanto la directora se imbuje de su propia historia de exilio atravesada por la dictadura de Stroessner (1954-1989) y un pasado que se remonta a las cruentas guerras del Chaco (1932-1935) y la de la Triple Alianza o Guerra Guasú (1864-1870) que forman parte de la identidad de Paraguay. Estos últimos conflictos, aunque no contemporáneos a la vida de la directora, han marcado y signado el destino de su país. Su cariz traumático, del que si bien ninguna nación se encuentra exenta, ha dejado huellas singulares en el *ethos* de Paraguay y del que Paz Encina da cuenta como ningún otro director o directora de cine ha hecho de manera tan original hasta el momento.

Los trabajos seleccionados surgen del intenso encuentro de Encina con los así llamados Archivos del Terror. Dichos materiales 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. El objetivo persecutorio y finalmente eliminatorio de estos sectores fue pergeñado bajo la tutela de los Estados Unidos en el marco del Plan Cóndor cuyo objetivo era el riguroso control de una región que percibían plagada por la amenaza terrorista del marxismo. El plan de inteligencia bajo la coordinación de la CIA fue una misión de eliminación de estos focos subversivos en América Latina.

Notas de memoria (2012) consiste en tres instalaciones: *La marcha del silencio* realizada ante la Catedral de Asunción, donde se proyectan imágenes de la represión policial de una manifestación con ese mismo nombre, producida en ese mismo lugar, acompañado del audio de la marcha original de 1988; *Los pyragüés* proyecta fotografías tomadas por el sistema de vigilancia en el ex Edificio de Investigaciones junto a las delaciones grabadas por policías y delatores; *El río* proyecta en las aguas del puerto fotografías de los desaparecidos arrojados al río Paraguay. *Tristezas de la lucha* (2014) consiste de 3 cortos: *Familiar*, *Arribo* y *Tristezas* que retratan a través de delaciones, interrogatorios y fichajes el sistema de control y entrega de personas sospechosas de participar de actividades políticas. Finalmente *Ejercicios de memoria* (2016) conjuga testimonios de familiares del desaparecido Agustín Goiburú con imágenes de archivo que muestran el seguimiento policial junto

con tomas cinematográficas que Encina registra de la naturaleza del monte y de espacios de interiores hogareños vacíos.

Son los sujetos desplazados de la sociedad quienes suscitan la renombrada pregunta de Gayatri Spivak plantea en su ensayo del mismo nombre en 1983: ¿Puede hablar el subalterno? Los numerosos debates en torno a este cuestionamiento han sido extensos y no serán incluidos en este trabajo por motivos de espacio, pero sí se utilizará la noción de subalternidad allí planteada para trasladarla al contexto de América Latina y tomándola en su acepción más amplia como aquellos marginalizados por su misma condición social por un discurso hegemónico que los ignora, depriva de una voz o los expulsa. Una respuesta tentativa a la pregunta formulada por Spivak es la de Nelly Richard, quien comenta respecto del poder que poseen las intervenciones artísticas en el marco de la realidad chilena pero que bien podría aplicarse a una más general: “...con un sí categórico, ¡pero sólo si arma un gran escándalo!” (Richard, 2011:11). La obra de Paz Encina podría catalogarse de muchas maneras pero todas menos “escandalosa”, sin embargo se presenta como una resistencia y una mirada crítica a los mecanismos de control que ejerció y continúa ejerciendo el poder. El empleo de determinadas herramientas estéticas subvierten los códigos del documental, el uso del guaraní constituye en sí misma una lengua subalterna y la reapropiación de los Archivos del Terror y posterior reconversión en material cinematográfico son hechos, si no escandaloso, sí de firme resistencia y definitivamente consisten en un irreductible gesto de memoria.

II. Archivos, afectos y memoria

La aproximación al pasado, en particular cuando éste se encuentra cargado de aspectos traumáticos, nunca es sencilla, y el abordaje de las fuentes documentales elaboradas por el régimen de Stroessner no se encuentra exento de esta complejidad. En esta sección intentaremos complejizar aún más esta relación incluyendo los aspectos afectivos y políticos que se ven implicados en el acercamiento a los archivos.

Paz Encina ha declarado en entrevistas que su acercamiento a los Archivos del Terror se encuentra mediada por el afecto. Su propia historia de juventud marcada por el exilio hacen que la directora experimente angustia y tristeza al momento de producir sus trabajos de memoria entretejiendo retazos de registros visuales y sonoros. En consonancia con esas declaraciones, podemos pensar lo que la académica Ann Cvetkovich ha planteado respecto de la existencia de un “archivo de sentimientos” donde los textos culturales son depósitos de emociones. Y más específicamente podemos desarrollar la definición que Sara Ahmed propone en *La cultura política de las emociones*: “Un archivo es efecto de múltiples formas de contacto. Al hacer 'escritura de contacto' o escribir sobre el contacto, no sólo entretejo lo personal y lo público, lo individual y lo social, sino que

muestro las maneras en las que estos ámbitos adquieren forma a través de los demás, o incluso cómo se dan forma uno a otro.” (Ahmed, 2015: 42). Para esta autora, las emociones circulan a través de los cuerpos y se plasman en diversos soportes textuales, como por ejemplo los archivos. En este sentido Paz Encina aborda el descubrimiento de los Archivos desde el sentimiento de tristeza y la conmoción que le produjeron las imágenes y audios allí encontrados, acompañado por una sensación de lo siniestro, en el sentido freudiano de lo que regresa como extrañeza y produce un sentimiento de familiaridad y angustia. No sólo el dolor que transmiten las fotografías de los detenidos y torturados sino la perversidad que se puede palpar en la perspectiva de los represores, más aún, dada la particularidad de esta enorme producción de archivos y clasificación detallada y minuciosa que dan cuenta de la perspectiva de los represores que exagera la sensación de horror dentro de un panorama más amplio que fue el Plan Cóndor.

Para aseverar que los archivos exponen afectos, Ahmed parte de la base de que las emociones no son sólo privadas sino que poseen un carácter colectivo y se desenvuelven como aglutinantes, tiñendo los objetos y las relaciones al punto tal que: “.... se vuelven 'pegajosos' [*sticky*] o saturados de afectos, como sitios de tensión personal y social.” (Ahmed, 2015: 35). Unen diferentes colectivos sociales por lo que se comportan como prácticas culturales y sociales. Este análisis recubre de enorme relevancia la consideración de los afectos dentro del ámbito político. Todas las articulaciones sociales de una sociedad se sustentan en sentimientos y éstos a su vez son atribuidos a otros en una constante dinámica de intercambios y circulaciones. Una nación es un claro ejemplo de cómo este colectivo puede reunir sentimientos de unidad en torno a ciertos grupos al mismo tiempo que se diferencia de otros: existe un “nosotros” porque existe un “ellos”. Para reafirmar esta juego de similitudes y diferencias se utilizan diversas estrategias, entre ellas se encuentra el uso de narrativas y metáforas. Los discursos políticos siempre emplean figuras retóricas de inclusión y por defecto, de exclusión, ninguna de ellas carentes de apelaciones afectivas. Todo tipo de antagonismos (partidarios, de clase, de género) despiertan indefectiblemente diferentes afectividades, entreveradas con las estructuras de poder, las jerarquías sociales y los sistemas económicos. De este modo lo que se plantea es reconocer un papel más activo y dinámico de las emociones y dejar de lado la concepción histórica de ellas asociadas a la mera pasividad, aquello que se padece (y se soporta) para colocarlas así en el núcleo de la acción y de la agencia de los sujetos.

Esta circulación que se inscribe en los propios cuerpos de la sociedad conecta y vincula, expulsa y segrega, produciendo sujetos subalternos. Este “otro” (con)mueve a otros sujetos con su misma presencia y es aquí donde radica la relevancia del poder de las emociones para la política: dan forma a la sociedad, construyen un adentro y un afuera, un nosotros y un ellos, compatriotas y

enemigos. Esta producción excede la aprehensión exclusivamente racional, dado que las identidades que resultan de estos procesos son profundamente afectivas. Los discursos y las figuras retóricas como la metonimia y la metáfora son imprescindibles para dar cuenta de la emocionalidad de los textos, para concebir la experiencia y comprender cómo las emociones impregnan la vida de los sujetos, dado este carácter pegajoso de las emociones, a todas las dimensiones discursivas y de la experiencia. En este sentido, la historiadora Joan Scott considera fundamental pensar la experiencia como un evento lingüístico, por lo que se requiere indagar sobre todas las categorías que atraviesan a estas experiencias, develar los sistemas ideológicos y los modos discursivos que las entraman en un sentido activo para poder dejar de continuar reproduciéndolas. Toda experiencia como evento lingüístico ocurre dentro de significados establecidos y compartidos; toda nación es y fue construida desde y por la violencia hacia ciertos sujetos; y el discurso juega un rol activo en este trabajo en tanto contribuye a elaborar los conceptos que la entraman. Lo que se observa a lo largo de la obra de Encina es el intento de recuperar las voces de aquellos acallados por los relatos hegemónicos. Lo que resulta de ello es que los mismos dispositivos diseñados para extinguir esas voces terminan resultando el único registro que se puede obtener de esos sujetos. Las voces de los Archivos del Terror retornan espectralmente irrumpiendo el presente.

La aproximación al pasado involucra otros problemas de índole afectiva que suelen ignorarse pero que la académica Heather Love supo plantear en *Feeling Backward*. Allí se examinan los afectos negativos que surgen del encuentro entre el historiador y su sujeto de estudio. De manera similar al encuentro entre Encina y los Archivos del Terror este contacto hace emerger una variedad de afectos, entre los cuales se encuentran la tristeza, la angustia, el sufrimiento. Love afirma su postura al ahondar en la ambigüedad y violencia que el pasado trae aparejado y no, por el contrario de reivindicarlo ni de buscar en él una fuente de identificaciones positivas y consoladoras que puedan, entre otras cosas, transformar la vergüenza en orgullo. Para esta autora, de lo que se trata es de aceptar ese pasado en sus incomodidades, contradicciones y más profunda desolación. Quien se asoma al pasado entabla un vínculo afectivo con los sujetos que lo habitan, es capaz de encontrar una conexión que logra atravesar las barreras del tiempo. Pero este acercamiento se encuentra siempre en tensión: entre el modo en que el pasado se presenta al presente y el anhelo de querer tocar el pasado cuando éste no desea ser tocado. Heather Love invoca para representar esta dificultad la figura de Cristo cuando exclama a María Magdalena: *Noli me tangere* (no me toques). Pero lo que remarca la autora es que el deseo permanece. Para ilustrar aún más el asunto, retoma la lectura de Maurice Blanchot sobre la historia de Orfeo y Eurídice: el fracaso y la tragedia de traer los muertos a la vida. Los intentos de salvar las figuras del pasado, a las personas amadas, fracasan inexorablemente, pero la cuestión permanece inamovible: no se puede evitar poseer el deseo de

realizar ese rescate emocional. Paz Encina vuelve sobre las muertes producidas por la dictadura y sobre la figura del desaparecido que impide que se produzca el duelo y haya clausura. Intenta aproximar al espectador hacia esos rostros y voces a la vez que muestra el distanciamiento tan extremo como el que existe entre la vida y la muerte, el pasado y el presente, lo que no impide la necesidad, querida y deseada, siempre presente de acercarse a ellos sabiendo que resulta imposible no caer en el fracaso.

La posibilidad de representar este pasado es compleja y ha sido objeto de debate durante un largo tiempo. Lo que subyace a las dificultades respecto de cómo transmitir memoria reside en la imposibilidad de dar cuenta del pasado de modo completo. Paz Encina se embarca en la tarea utilizando diversos mecanismos y recursos tratando de marcar la ausencia y el vacío mediante la incorporación de material archivado, trayendo a la luz documentos escondidos en una perversa maquinaria burocrática. En *Notas de Memoria* la utilización de los archivos conlleva fines colectivos que implican la participación de las personas en una marcha silenciosa para mantener la memoria viva y activa. El rostro de Apolonia Flores, quien con doce años recibió cinco impactos de bala en medio de una brutal masacre es revelado en *Familiar* junto con su prontuario por subversión. Estos fragmentos de información hablan del encuentro entre reprimido y represor y delatan a los mismos delatores que aportaban información. Las relaciones de poder se ven así invertidas. El Archivo del Terror ya no cumple su función de secretismo para reportar y exterminar las potenciales amenazas, son ellas las que son puestas al descubierto y es la memoria de las víctimas la que resurge para juzgar a los culpables. La omnipresencia de los pyragües cuyas miradas y oídos se encontraban por todos los rincones, a modo de panóptico humano, ahora se ve invertida y es la mirada y las voces de los perseguido los que cubren las plazas, las calles y el río.

El trabajo de Encina moviliza afectos, los hace circular, logrando que se impregnen en cada uno de los espectadores de modo tal que se vuelvan agentes de sus propios sentimientos de angustia, furia y amor. Las voces de grabaciones de interrogatorios, de discursos políticos o de conversaciones telefónicas que trae al presente traspasan las barreras del tiempo y el espacio, y lo que acarrear son manifestaciones de afectos y memoria. *Ejercicios de memoria* consiste en eso mismo, ejercicios que cada espectador debe realizar dado el inevitable involucramiento emocional de recordar, una invitación a resistir los embates represivos y vigilantes a través de la memoria y el sentimiento.

Este ejercicio no implica que se produzca un inversión de valores negativos en positivos, sino que por el contrario instala al observador/participante en el lugar de la angustia provocado por un pasado inalterable, lo que convierte a sus obras en objetos de dolor. El modo de narración que Encina utiliza es entrecortado, se entrecruzan testimonios, delaciones, recuerdos, conversaciones y discursos políticos. Este estilo permite intercalar diferentes historias y temporalidades evitando el

modo lineal y progresivo instaurado en toda investigación historiográfica. Se trata de un modo foucaultiano de entender la historia, no como la búsqueda de un origen a partir del cual se despliega el conocimiento, sino por el contrario lo que se busca es la falta de toda consolación posible. Este pensamiento no esencialista se asienta en las fisuras, en la renuncia a un saber completo y acumulable. O en palabras de Walter Benjamin, se trata de hacer la “historia a contrapelo”, es decir opuesta a los valores del historicismo, de una historia monumental erigida en las victorias y héroes, más bien se trata de focalizar en la historia de los vencidos, de las derrotas y los fracasos.

Pero al reconstruir la historia a partir de estos restos que recogen los derrotados, éstos construyen identidades en el proceso. Como señala Stuart Hall en *Cuestiones de identidad cultural*, la identidad es una construcción que se forja a través de la representación y de la narrativización, y que por lo tanto, ella es necesariamente ficcional y fundamentada en el orden de lo imaginario, lo simbólico y de la fantasía. El relato funciona como “sutura” y la identidad no se forma como una unidad idéntica a sí misma sino que se forma a partir de la diferencia: “Uso 'identidad' para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan 'interpelarnos', hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro lado, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de 'decirse'.” (Hall, 2003:20). Los sujetos subalternos construyen identidades a partir de relatos creados sobre ellos y en oposición a ellos basados en discursos y relatos lingüísticos. Pero como se ha afirmado más arriba, son los afectos los que motorizan este trabajo.

Las palabras pronunciadas por Didi-Huberman al respecto de la obra de Harun Farocki parecen pertinentes para describir el núcleo del trabajo que Encina intenta plasmar: “Eleva el propio pensamiento hasta el nivel del enojo, eleva el propio enojo hasta el nivel de una obra. Tejer esta obra que consiste en cuestionar la tecnología, la historia y la ley. Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes.” (Farocki, 2013:35). Encina dirige la mirada a los mecanismos de control y de violencia del pasado por medio del archivo y la devuelve al presente donde esos mismos poderes represivos continúan actuando de maneras concretas y renovadas. A través de las imágenes, voces, historias que la directora recoge del horror interpela a sus espectadores a rescatar (emocionalmente) el pasado y encontrar en ellas sus reverberaciones en el presente.

III. Subalternidad, estética y resistencia

Al hablar de subalternidad en relación a Paraguay y su ethos parece necesario detenernos brevemente en el concepto de pueblo que parece, de acuerdo a Agamben, encerrar en sí una

contradicción esencial: “El pueblo, pues, lleva ya siempre consigo la fractura biopolítica fundamental. Es lo que no puede ser incluido en el todo del que forma parte y lo que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya incluido siempre.” (Agamben, 2001: 33). En este sentido el pueblo es un concepto polar que se redefine constantemente en base a las exclusiones de lengua, sangre y territorio a la que se ven expuestos los sujetos no deseados. Por otra parte, el filósofo y teórico político Ernesto Laclau, formuló su concepción de identidad popular como una construcción que requiere la concreción de cuatro momentos en los que los sujetos se aúnan en base a demandas insatisfechas hasta que una funciona como aglutinante metafórica de las demás. Para que esto suceda se requiere un elemento afectivo que consolide el lazo de solidaridad revestido libidinalmente, de modo tal que esta concatenación no pueda ser pensada como mera estrategia táctica. Pero los mecanismos de esta construcción nunca operan en el vacío, sino que siempre se encuentran atravesados por diferentes interpelaciones, identidades previas, discursos y prácticas. El análisis de este autor respecto del populismo consiste en que no se trata de un contenido sino una lógica política, y por lo tanto admite diferentes contenidos y expresiones ideológicas. Esta definición nos permite pensar la resistencia como un hecho no meramente social y estratégico sino como una emergencia de lazos populares teñidos de aspectos afectivos.

Dada exclusión de ciertos sectores reclusos y silenciados, la resistencia produce la emergencia de nuevos vínculos afectivos comunitarios: la indignación, la ira, la desidia, la frustración juegan roles fundamentales al momento de luchar por derechos populares. Las emociones son el elemento aglutinador sin el cual los reclamos jamás podrían adquirir suficiente fuerza para exigir el cumplimiento de sus propuestas. Va más allá del momento negativo de rechazo a la praxis política y se afianza en la construcción de lazos positivos entre sectores. Como se afirma en el prólogo de *Afectos políticos*: “Tomando distancia de los liderazgos europeos, la teoría del populismo explora las condiciones efectivas bajo las cuales se construye un proyecto político popular, a través de un lazo afectivo, cuya característica central es la de hacer equivaler lo diverso de modo más o menos continuo.” (Losiggio, 2017:10).

También resulta pertinente en este punto mencionar al crítico e historiador del arte paraguayo Ticio Escobar, quien se refiere a la dimensión mítica del pueblo: “Allí, el pueblo es concebido como un conjunto social homogéneo y compacto ubicado siempre en un punto ideal; es una entidad nebulosa, conceptualmente inasible, a la que solo puede accederse a través de lo emotivo y lo literario.” (Escobar, 2014:82). Para Escobar y para otros autores como Laclau, resulta pertinente retomar el concepto de hegemonía gramsciano para analizar los fenómenos de subalternidad. La cultura dominante es aquella que intenta dominar a la subalterna a través de mitos y mecanismos ideológicos, mientras que esta última la impugna, a la vez que intenta mantener la propia. Ambas

buscan reproducirse a través de sistemas de representación que movilicen sus mundos de sentidos, por lo que de ningún modo se trata de una imposición forzada. Lo hegemónico siempre se pone en juego en un campo de batalla, donde se producen las luchas y convergencias, entreverándose al punto de configurar tramas híbridas e indiscernibles. Para Escobar la ambigüedad de la cultura popular radica en que se trata de un ida y vuelta que se produce en estos choques con la cultura hegemónica, de un intercambio de imágenes y símbolos en continuo movimiento. Estos vaivenes se dan bajo la forma de trastrocamientos y metamorfosis producto de complejas interacciones históricas, de ajustes y desajustes de ideas. El pueblo es así entendido como posición y proceso por el cual se elaboran simbólicamente un conjunto de prácticas por parte de un grupo subalterno que se reconoce como comunidad y elabora sus propios símbolos, o hace suyos los ajenos volviéndolos propios por medio de la reinterpretación. La prohibición del guaraní durante la dictadura da cuenta del carácter subalterno de una lengua que se opone al modelo hegemónico en tanto representa a una población rural indígena pero que se extiende a la cotidianidad de la mayor parte de la población menos a la de las clases altas que son las únicas que no lo hablan. El uso de esta lengua contribuye a la construcción y reafirmación de una identidad, y por ende constituye un campo de batalla donde se enfrentan la represión y la resistencia.

Por lo dicho anteriormente, Escobar da a llamar “mito del pueblo” a la esencialización simbólica de una identidad. Es decir pensar una pertenencia identitaria en términos de un ejercicio uniforme de modo vertical, desde las estructuras de poder hacia abajo donde los sujetos se agrupan bajo el nombre de pueblo. Tal esencialización, elaborada por la historia monumental, reproduce estas ideas de reducción a una sustancia homogénea por medio de la exaltación de valores patrióticos que giran en torno a figuras heroicas, donde la historia misma es pensada como una gran epopeya que sustantiviza conceptos como los de Nación y Pueblo bajo una narrativa coherente y lineal. Por su parte, el historiador Leopold von Ranke sostenía la necesidad del olvido como factor fundamental para el sustento de una identidad nacional. De lo contrario ninguna unidad sería posible puesto que para dar lugar a una nueva identidad integradora se deben dejar atrás las antiguas divisiones, eliminando así toda diferencia y dejando de lado los aspectos ríspidos que pondría en peligro la unidad nacional. Este olvido y eliminación de lo diferente e incómodo suele darse bajo las formas más extremas de la violencia por lo que Paz Encina responde a este forzamiento hacia el olvido con sus obras que actúan como gestos del recuerdo. A través de sus trabajos pone de relieve a los sectores más relegados, perseguidos y eventualmente eliminados de la sociedad paraguaya. Al hacerlo denuncia los métodos cruentos por los que fueron llevados a cabo y los que aun continúan existiendo.

Georges Didi-Huberman analiza exhaustivamente el modo en que los pueblos son representados,

poniendo de relieve que se trata de una cuestión indisolublemente estética y política. La estética cumple un rol fundamental en la construcción de un imaginario colectivo, de una identidad nacional y de comunidades sociales, a la vez que contribuyen a hacer una historia de los pueblos en oposición a una historia universal. Pero las imágenes pueden ser usadas como armas de doble filo, pueden ocultar o volverse herramientas de resistencia. En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, el autor francés analiza cómo los pueblos se encuentran expuestos a desaparecer: por subexposición, a través de la censura, el abandono producto del desprecio al que se encuentran sometidos; y por sobrexposición, por medio del espectáculo y el cinismo al que se ven subyugados. La pregunta que surge es, ¿cómo hacer la historia de los pueblos? Ya Walter Benjamin advertía sobre el poder del arte y el peligro que conlleva la estetización de la política en oposición a la politización del arte, reivindicando esta segunda postura en detrimento de la primera.

Otra pregunta que surge recae en manos de Jacques Rancière en cuanto se interroga respecto del exceso de imágenes que se observa en la actualidad mediática, pero que a su vez se ve enfrenta a la censura/ausencia de ellas: las imágenes nos ahogan o nos anestesian. Dado que vivimos en un contexto de saturación de imágenes el problema que se presenta es cómo resistir a través de ellas. Retomando el planteo benjaminiano, las imágenes se transforman en mercancía, al servicio de un sistema que comercializa y espectaculariza las representaciones del horror, trivializando su contenido hasta producir una insensibilidad afectiva que adormece los sentidos y vuelve pasivos a los espectadores, coartando el poder de reacción que los sujetos poseen como actores políticos. Entonces, ¿cómo pueden poseer un carácter contestatario y transformarse en un acto reflexivo, crítico y fundamentalmente político?

Paz Encina parece ofrecer una respuesta tentativa a estas preguntas al recurrir a las imágenes ocultadas por el régimen volviéndolas visibles en un contexto que las recibe con un sentido políticamente opuesto. Los sujetos subalternos son representados a través de sus propias voces e imágenes capturadas subrepticamente por sus victimarios. A su vez pone de relieve los mecanismos de producción de estas imágenes y documentos, desmontando los mecanismos de la mirada dejando al descubierto los dispositivos de registro de persecución. Lo “político en el arte” como desarrolla Nelly Richard se encarga de interrogar las condiciones y operaciones de las técnicas de representación que intervienen entre el arte y el espacio social. En su estudio sobre las vanguardias y las intervenciones artísticas callejeras, Richard advierte que son éstas las que buscan colocarse en el corte, el fragmento y la interrupción en lugar de reivindicar una “épica del meta-significado”:

“Por un lado, las obras de la Avanzada retratan sujetos e identidades atravesados por

múltiples fuerzas de escisión psíquicas, sociales, sexuales, biográficas cuyo vértigo descentra la monumentalidad heroica del sujeto de la resistencia política que le servía de emblema a la cultura militante y, por otro lado, sus vocabularios artísticos (mayoritariamente fotográficos) participan de una estética del *collage*, del recorte y de la cita, cuyos efectos de desconexión sintáctica perturban las ilusiones de totalidad y de profundidad que mantenía vivas todavía la voluntad de “mensaje” del arte comprometido de la cultura partidaria.” (Richard, 2011:39)

Considerando el período de censura vivido durante el régimen pinochetista la autora se pregunta: “¿Cómo no recordar la oblicuidad de los lenguajes con los que, durante la dictadura, las artes visuales en Chile sorteaban los límites de la censura, recurriendo ejemplarmente a la elipsis y la metáfora?” (Escobar, 2014:19). Muchos artistas resistieron estos avances represivos de obliteración estética del régimen opresor. Las vanguardias artísticas asumieron el rol de rebelión por medio del arte mediante los quiebres sociales, problematizando y complejizando los términos míticos de Pueblo y Resistencia. En un sentido análogo, Paz Encina se coloca en los intersticios, en el montaje, en la dislocación entre la imagen y el sonido. La causa y los medios son diferente a los de la vanguardias mencionadas pero los resultados poseen semejanzas en cuanto a la producción de *collages* que reúnen una miríada de elementos en principio contrapuestos. La razón de esta disyunción en sus obras se relaciona con la intención de tejer un entramado de diversas temporalidades, en la que conviven diferentes situaciones y acontecimientos para dar cuenta del juego de presencias y ausencias. En *Ejercicios de memoria* se entremezclan los relatos de los hijos y la viuda de Goiburú con las imágenes de la vigilancia policial y demás archivos burocráticos, a al vez que aúna imágenes de una placidez pictórica que denotan una aparente calma íntima del hogar y de la naturaleza que los hijos evocan de recuerdos de su niñez. Estos testimonios entremezclan las vivencias del exilio, de secuestros y miedos con los paisajes en los que la familia vivió, aunque en la incertidumbre, en libertad y felicidad.

En el contexto contemporáneo cargado de fotografías explícitas del horror rozando en una crudeza pornográfica, las fotografías que Paz Encina elige rescatar del Archivo evitan su apropiación perversa y eventual transformación en espectáculo de las imágenes crudas del horror y por ende su subsiguiente banalización. En un mundo donde la circulación excesiva de imágenes de muerte y guerra convierten la experiencia del dolor en mercancía y entretenimiento, las fotografías de Encina vuelven la mirada sobre el espectador obligado a mirar los ojos de los detenidos. Las imágenes de archivo abundan en torturas pero la directora elige no mostrarlas y en su lugar, el horror de lo real (no el que se encuentra en las salas de tortura) que compromete al espectador se encuentra en la mirada que compele a involucrarse afectivamente con la experiencia de las víctimas. La directora

reconoce que el carácter distintivo de las imágenes de archivo es su realidad tanto hermosa como tremenda.

En líneas similares, la historiadora del arte Griselda Pollock hace alusión a *La caída de Ícaro* de Brueghel como analogía de la indiferencia de los espectadores frente al sufrimiento ajeno que les resulta insignificante. Las obras de Encina se proponen irrumpir esa cotidianidad ya que buscan interpelar al observador al recuperar el poder afectivo que poseen las imágenes y las voces. En lugar de fetichizar las fotografías las reconfigura, devolviéndoles su carácter político y humano, recobrando su sentido de experiencia. La proyección de imágenes en la Catedral de Asunción, en el ex Edificio de Investigaciones y en el río mismo lo demuestran claramente. Pero este despliegue de memoria sólo puede ser parcial en tanto nunca subsanará las heridas, más aún considerando que los restos de los desaparecidos restan por aparecer. En este respecto, Judith Butler afirma en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*: “Para que la representación comunique lo humano, no sólo se precisa que la representación fracase, sino también que *muestre* su fracaso. Hay algo de irrepresentable que sin embargo intentamos representar, y esa paradoja debe ser preservada a través de la representación que ofrecemos.” (Butler, 2006:180).

La intrincada relación entre estética y política, hacen de la resistencia un hecho eminentemente político y estético, pero fundamentalmente afectivo. Es Didi-Huberman, quien afirma que las imágenes nos provocan emociones, son el vehículo de la reacción: “Una obra resiste...si sabe 'dislocar' la visión, esto es, *implicarla* como 'aquello que nos concierne', y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir, *explicarlo* y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto.” (Jaar, 2008:41) La obra de Encina resiste por el impulso de su gesto dirigido hacia el pasado impregnado de dolor y pérdida pero también dirigido a un presente, aunque problemático, que se reviste de resistencia y acción política.

IV. Conclusiones

Parece necesario remarcar la relevancia de la dimensión afectiva que aporta una mayor comprensión de los fenómenos políticos. Como se ha intentado demostrar los hechos de resistencia política se encuentran atravesados por lo emocional en su pluralidad de acepciones. Tanto los afectos positivos de alegría, amor, entusiasmo, como los negativos de tristeza, ira, miedo, funcionan como motores de movimientos de acción política y aún más importante, como aglutinantes que mantienen unidos a los conjuntos sociales bajo una misma identidad. Particularmente esto abona la teoría de que las emociones son colectivas, en oposición a ser meramente individuales y privadas. Como hemos desarrollado, ellas conforman un rol fundamental en la construcción de lazos en las comunidades y en la formación de experiencias políticas.

Esta relación indisoluble entre arte y política se ve con claridad en las instalaciones y obras cinematográficas de Paz Encina y, por sobre todo, respecto del poder de las imágenes para resistir las circunstancias políticas. Sus instalaciones artísticas llevadas a cabo en el espacio urbano reviven emociones en los observadores/participantes que viven una experiencia colectiva, por lo que no pueden considerarse como un mero hecho estético o pieza de museo, puesto que su lugar se activa en el espacio público. Hemos intentado demostrar a través de la obra de Encina cómo el rescate del material de archivo se encuentra atravesado por la dimensión afectiva y no meramente intelectual. Pero su principal relevancia consiste en que coloca el foco sobre cuestiones que aún afectan a los sectores subalternos, los mismos sujetos se encuentran presentes en la realidad de Paraguay (el stronismo no se fue) por lo que estas cuestiones continúan afectando a esta sociedad atravesada por una circularidad del silencio y la violencia, de allí el enorme gesto que Encina propone con sus obras y se instala como resistencia: el gesto de recordar.

Bibliografía

- Agamben, G. (2001) *Medios sin fin: Notas sobre la política*, Valencia: Pre-Textos.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género.
- Badiou, A. y otros, (2014) *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Berkhofer, R. (1995). *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*. Londres: Harvard University Press.
- Butler, J. (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2016) *Subelevaciones*, Paris: Gallimard/Jeu de Paume
- Escobar, T. (2014) *El mito del arte y el mito del pueblo*, Buenos Aires: Ariel.
- Farocki, H. (2013), *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Feld, C. y Sittes Mor, J. (comps.) (2009), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-textos
- Hall, S..y du Gay, P. (comps.) (1996), *Cuestiones de Identidad Cultural*. Madrid: Amorrortu.
- Jaar, A. (2008) *La política de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Laclau, E. (2010) *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Love, H. (2009). *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- Losiggio, D. y Macón, C. (2017) *Afectos políticos. Ensayos sobre la actualidad*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Richard, N. (2011) *Lo político y lo crítico en el arte. Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile*, Valencia: IVAM Documentos Iberoamericanos.
- Scott, J. W. (1999). Experiencia. *Hiparquia*, vol. X, julio.
- White, H. (2011). *La ficción de la narrativa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.