

## Ejercicios de natación: entrevista a Paz Encina

Por Franco Passarelli\*

*Ejercicios de Memoria* (2016) explora los límites del archivo, continuando la línea de trabajo que la realizadora paraguaya Paz Encina venía desarrollando en su trilogía *Tristezas de la lucha: Familiar* (2014), *Arribo* (2014) y *Tristezas* (2016), y luego, en plena pandemia, con *Veladores* (2020). El eje de su trabajo es la memoria, situada en su caso en la dictadura de Stroessner, y parte de ese mismo material de archivo que aparece en la trilogía, luego va a distinguirse en *Ejercicios de Memoria* (2016). Ella se sumerge en el Archivo del Terror, nada en el río turbio de fotografías y legajos policiales, imágenes que a su vez reconoce desde su infancia y que no necesita aprender sobre los retratados. Los sonidos de los interrogatorios guardados en viejos *cassettes*, la dejan atónita ante tanta oscuridad. Allí no hay imagen, sólo sonido, sólo imaginación. Esto se contrapone a las voces de los hijos y la esposa de Agustín Goiburú<sup>1</sup>, narrando lo que recordaban del exilio, cómo fue el momento en que capturaron a su padre, cuándo fue la última vez que lo vieron y de qué forma continúan con su recuerdo. Los relatos de Rolando, Rogelio, Patricia —los hijos— y de Elba —la esposa— se entremezclan entre ellos, reconstruyendo los recuerdos, a la vez que la imagen queda atrapada en dicha urdimbre. Desde el sonido, la película teje poco a poco las conexiones, divergencias y nudos donde la imagen queda sujeta. El audiovisual se convierte en un dispositivo que construye y reconstruye, muestra y sugiere, la memoria, el archivo y la historia.

Corre la mitad del año 2021 donde todavía continúa la pandemia. Paz Encina está en México editando su próxima película, que luego se llamará *Eami*. Su último film en ese momento era *Ejercicios de Memoria*, estrenado en el año

---

<sup>1</sup> Agustín Goiburú fue un líder del Movimiento Popular Colorado (MOPOCO) y férreo opositor de la dictadura de Alfredo Stroessner. Goiburú, junto con su familia, se exiliaron en la provincia de Entre Ríos (Argentina) durante los años sesenta y setenta, organizando tareas de resistencia para derrocar a Stroessner. En 1977, bajo operativa del Plan Cóndor, Agustín Goiburú fue secuestrado y su cuerpo aún permanece desaparecido.

2016. Le propongo hacer una entrevista por videollamada y ella acepta de modo cordial. Así es que nos conectamos una mañana fría de junio.<sup>2</sup>



Niño sumergido en el río. Fotograma de *Ejercicios de Memoria* (2016)

### **Franco Passarelli: ¿Cómo fue el proceso de investigación en los Archivos del Terror?**

**Paz Encina:** Fue complejo, porque yo nazco en el 71; entonces me toca vivir la dictadura. Tengo una infancia y una adolescencia en dictadura con un padre opositor, lo que hizo que me toque muy de cerca la dictadura en una Asunción muy pequeña, muy rural. Yo vivía a tres cuadras de uno de los centros de tortura y apresamientos más grande, y a diez cuadras del otro. O sea, todo muy muy cercano. Mi padre estuvo exiliado dos veces, preso otras tantas. Además, mi papá era abogado, entonces recurrían mucho a mi casa en las madrugadas pidiendo a mi padre que ayude a las personas, que las saque de esos centros de apresamiento. Vivíamos constantemente controlados. En mi casa paterna

---

<sup>2</sup> La entrevista, realizada en el año 2021, ha sido revisada y aprobada por la misma Paz Encina. Fue transcrita por Luz Figueroa y editada por el autor.

había redadas cada quince días. ¿Y por qué te cuento todo esto? Porque es importante para mí que entiendas que la dictadura no es algo que toque de oído, sino que fue algo que me tocó muy cerca, directamente la viví desde adentro. De todas formas, eso intenté que cambie cuando comencé a ir a los archivos; ese movimiento fue para mí como una intención de que la dictadura se convierta en un objeto de estudio y no solamente en una vivencia. No sé si decir solamente, pero quería poder tomar una distancia para así re-ubicarme. Tomar una distancia para tomar posición. En ese trabajo me acompañaron dos personas: Juana Miranda y Carlos Molina. Juana Miranda es una persona que ya había tenido sus estudios de cine en Cuba, en la Escuela de San Antonio. Carlos Molina, si bien reside en Paraguay, es argentino; entonces tiene la memoria bastante más trabajada que nosotros. Fue muy interesante para mí trabajar con ellos. Ir a los archivos era como hacer todo un recorrido de situaciones o de rostros de infancia. Reconocía muy rápido lo que tenía enfrente, reconocía la gente, veía y decía: “Ah, mira, acá está fulano, acá está fulano, acá está zutano, mirá acá este...”, o sea, la traducción que yo podía tener de los hechos era tremendamente rápida. Reconocía la gente por la mirada, y de repente miraba y decía: “Yo conozco esta mirada” y “Este es el abuelo de fulano”. Me iba y buscaba y era. Reconocía en las fichas de apresamiento a profesores, amigos de mis padres, familiares de mis amigos. Hoy retrospectivamente pienso eso y me impresiona; reconocía los casos que estaba viendo, no tenía que leer, decía: “Este es el caso Palmieri, este es el caso Filartiga, este es el caso...”. Muy fuerte fue en ese sentido.

También hubo un ejercicio muy fuerte que tuve que hacer, que fue el de apropiarme del archivo, porque al fin de cuentas yo estaba frente a un archivo generado por el represor; no es cualquier archivo, no era un archivo generado por alguien que yo no sé quién es. Era un archivo directamente generado por el represor para un mecanismo de control. De todas formas, yo tenía que hacer el ejercicio de apropiarme de esto para resignificar y empezar a contar algo. Por otro lado, tenía una conciencia de que esos archivos no se habían usado

nunca, sobre todo los archivos de sonido. Las primeras personas que usamos los archivos de sonido fuimos Juana, Carlos y yo, primeramente en instalaciones y luego en cortometrajes. También para mí eso fue otro ejercicio, porque una cosa es reencontrarme con los archivos de imagen, léase cuadernos, fichas, fotografías, listas de entrada y salida, de lo que yo ya tenía una imagen creada, un significante. Pero encontrarme con los sonidos, fue otra cosa, fue quizá más terrorífico. Esos archivos los encontré cuando me fui a hacer una instalación. Encontré una caja con *cassettes* y al verla le pregunté a la directora del archivo: “Rosa, ¿qué son estos *cassettes*?”, y me dijo: “Eran cosas que grababan los *pyragüe*”. *Pyragüe* es un término en guaraní que está compuesto por dos palabras, *py*, que es pie, y *ragüe*, sin acento, o sea se pronuncia con acento, pero se escribe sin acento, que significa “peludo”, “los pies peludos”, es decir, los silenciosos, los delatores. Eran los hombres —a veces quizá mujeres, pero en su mayoría hombres— que ejercían el control durante la dictadura. Empezamos a escuchar y a encontrar interrogatorios, delaciones. Fue fuertísimo encontrarnos con eso. También encontramos *cassettes* con música; eso también recuerdo que nos llamó la atención, que supongo era la música que ponían en las torturas, fue muy espeso. Hicimos varios trabajos con ese material, uno de ellos es una instalación que se llama *Pyragüe* (2018), justamente, que está abierta en mi sitio de *Vimeo*. Fue difícil encontrarme con ese material de sonido y estuve mucho tiempo pensando en por qué me resultó tan difícil, hasta que pude entender que en el sonido no hay significante, no hay imagen; eso tenés que poner vos y reapropiarte de eso, es un ejercicio muy fuerte, es un ejercicio muy difícil.

**F.P.:** Sí, me imagino la afectividad que puede llegar a traer el encuentro con el archivo, es realmente muy fuerte.

**P.E.:** Sí, y te digo reconocer la gente, ver en un momento a una persona apresada con cabello, en la foto siguiente ya lo ves sin cabello. Podía reconocer a quien lo habían fotografiado después de una tortura, mirá lo que te

digo... es fuerte lo que ves ahí. No fue nada fácil para nosotros, ni el proceso de investigación ni el proceso de edición.

**F.P.:** Claro, es una experiencia enorme, muy grande, muy importante. A propósito del Archivo, vos decías que había que tomar todo esto desde una perspectiva mucho más alejada, intentar construir un objeto, un trabajo más técnico. ¿Hicieron una sistematización sobre la información o fue algo más intuitivo?

**P.E.:** El Archivo, de hecho, está digitalizado, lo que hicimos con Carlos Molina fue digitalizar toda la parte de sonido, en realidad el trabajo lo hizo Carlos, yo hice las gestiones. Pensamos que era importante que todo eso esté disponible para quien quiera tenerlo.



Legajo policial de Agustín Goiburú.  
Fotograma de *Ejercicios de Memoria* (2016)



Foto familiar de Agustín Goiburú y su familia.  
Fotograma de *Ejercicios de Memoria* (2016)

**F.P.:** Me interesaba cómo fue el pasaje desde eso, desde encontrarlos, desde la primera impresión, del hecho de alejarse y tomar una cierta perspectiva, hasta que llega a la película. ¿Cómo fue ese pasaje del trabajo con los archivos y selección hacia la película?

**P.E.:** Todo lo que vos ves de archivo en la película simplemente no lo tenía guionado. Sí lo tenía como sedimentado en mí, porque esas fotografías de ellos, que también es parte de un archivo, de los Goiburú, fue una recopilación

que hice por años. Fueron como tres o cuatro años... Entonces, me fui a la isla de montaje con lo que había filmado y con una cantidad de documentos que no sabía cómo iba a usar. Fue algo que estructuré recién en montaje, con la enorme ayuda de la montajista María Astraukas, que fue fundamental, porque me ayudó a abrir una trama, a universalizar todo. No fue un trabajo fácil, había que encontrar la película, que ahora quizá una la ve como redondita en su estructura porque tiene todo este bloque de la casa, todo el bloque de las fichas, todo el bloque de los niños, el bloque de las fotos; una cosa muy ordenadita como está estructurada, pero fue algo que fuimos encontrando en el montaje.

**F.P.: Tal cual, así que el guion fue un poco abierto, flexible, como adaptándose a lo que iba sucediendo, me imagino...**

**P.E.:** Sí, pero fue un trabajo hecho con María, que tuvo el tino de ver, porque prácticamente fuera de esas imágenes que son "ficción", por llamarla de alguna manera, estábamos trabajando con una cantidad de cosas que ya eran archivo. Inclusive las entrevistas de ellos, porque la primera entrevista que yo hice a la mujer de Agustín la hice en el año 98. Yo pensé esta película mucho antes inclusive de filmar mi opera prima; ya en el 98 tenía una entrevista en la que las fuerzas de la mujer de Agustín, por ejemplo, eran distintas. Eso se nota en el tono de la voz. En ese entonces, ella tenía la fuerza para contarme cómo ella cree que desapareció Agustín, y eso se convirtió para mí en una joya porque esa fuerza ya no la encontré en el 2012 cuando me fui a entrevistarla de vuelta. Era una mujer más grande, ya de ochenta y algo de años, más golpeada. Entonces, hasta esas voces eran archivos, y era como ir navegando en un archivo y encontrar una estructura que nos lleve a eso.

También hubo algo de la ficción que se convirtió luego en un archivo. Los niños que aparecen en la película son niños de la zona de Empedrado, Corrientes, que viven a orillas del río. Y la verdad que filmé a esos niños prácticamente

haciendo lo que hacen, desde lo que es su cotidiano. Cualquier niño no podría moverse entre el monte y el río como lo hacen ellos, entonces también ahí fluctuó este territorio borroso al que me aboco que está entre la ficción y el documental. A veces pienso que esas imágenes son también documentales. Excepto las imágenes del comienzo, me refiero a las imágenes de la casa, te diría que todo lo demás es documental.

**F.P.: Hay una impronta muy fuerte de eso; se nota que los niños tienen un lenguaje corporal muy orgánico con relación al lugar. Y bueno, hablando de las voces de Goiburú, vos me contaste que tenías una entrevista del 98...**

**P.E.:** Tenía una entrevista del 98 guardada en imagen y sonido, pero supe muy pronto que con *Ejercicios de Memoria* lo que yo quería hacer era una película de voces. Está la voz de la niña que abre el prólogo de la película, está mi voz que también fue para mí toda una decisión muy pensada, la de poner mi voz o no, están las voces de los Goiburú, está la voz del delator junto a la de un comisario, voces reales... ¿Vos sabés lo que es tener la voz de un represor? Me parecía tan revelador tener la voz del represor, era una cosa que yo no podía creer. Y la voz del delator... me parecía estar frente a *Terror y Miseria* (1938), de Bertolt Brecht, fue lo más cercano a *Terror y Miseria* que yo encontré en mi vida. Si hubiera querido escribirlo no lo hubiera podido hacer... Siempre sentí eso con esas voces. Hay un cortometraje en la trilogía de *Tristezas de la lucha, Arribo*, donde interrogan a un hombre, hay una pregunta que nunca pude olvidar, porque cuando interrogan a Benigno Perrota, militante del partido febrerista, él responde muy rápido todo lo que le preguntan, hasta que le preguntan: “¿Dónde vive su hija?” y es el único momento en que él va para atrás y dice: “¿Mi hija?”, y es casi un movimiento corporal desde la voz. Una cosa es que le pregunten sobre él, pero es muy distinto que pregunten por la hija.

**F.P.: ¿Y el silencio sobre las fotos?**

**P.E.:** Y sí, está el silencio, que no deja de ser una voz, está el silencio exactamente donde sentí que ya habían montado un manto de silencio, está la falta de palabra en el momento de la desaparición.

**F.P.: ¿Y con respecto a la infancia?**

**P.E.:** Siempre pensé que esa película es para quienes al momento de su estreno eran niños... Además, es una película con niños porque siempre sentí que ellos me contaban todo desde la infancia. Era muy fuerte la presencia infantil en el espíritu de la película, pero al momento de hacerla, sabía de cualquier manera que no era una película para personas de mi generación, sino para una generación posterior.

**F.P.: Sí, totalmente. A propósito de eso, te quería preguntar si vos hiciste las entrevistas a los hijos de Goiburú o es material de otro lado.**

**P.E.:** Las hice yo bajo condiciones prácticamente dictadas por ellos. Fueron entrevistas a las que iba por sobre todo con una grabadora de sonido. Me iba sola, pactábamos un lugar, nos encontrábamos y ahí hacíamos las entrevistas. Creo que fue buena la decisión de la intimidad, eso creo se nota en el tono de las entrevistas, había confianza en sus voces. Podía sentir eso en el tono, era algo muy reconfortante para mí. Encontrar confianza y encontrar un tono en el documental, porque yo venía de trabajar *Hamaca Paraguaya* (2006), una película anterior que había hecho casi 10 años antes, pero era una película de ficción, entonces yo manejaba el tono de las cosas. Pero ahora estaba ante el tono de una realidad. Fueron entrevistas hechas durante un lapso de tiempo, nos llevó tres años, hasta que se construyó la confianza, y esas son las entrevistas que quedaron. Tenía más material, había todo un rodaje sonoro, un rodaje que hicimos solamente para el sonido, para recolectar testimonios,

donde recorrimos los lugares en los que ellos estuvieron durante el exilio, pero finalmente, nada usamos de todo ese material.

**F.P.: Por otro lado, Paz, tenés una película en términos del héroe y el villano, digamos.**

**P.E.:** Sí, y me pregunté muchas veces si la película que tenía que hacer no era más tirando a un lenguaje como las películas de Hollywood, —bueno, no me lo pregunté muchas veces, la verdad que me lo pregunté solamente una vez—, porque es una historia muy tentadora para hacer algo así. El héroe —Agustín— es un hombre a quien no pueden agarrar, un hombre que se escapa de la cárcel, que es el enemigo número uno de Stroessner, a quien llamaban “El Tigre”, y para quienes arman el “Operativo Safari” para poder apresararlo... Fue tentador, pero también pensé que hacer una película norteamericana con una estructura así es quizá lo último que Agustín querría que haga. Y, además, si hacía esa película iba a ser lo más lejano a la libertad. Yo quería ir con libertad. Quería además trabajar el tiempo, y eso no me lo permitía una película con un esquema del modelo de representación institucional.

**F.P.: Sí, se nota mucho eso.**

**P.E.:** A mí lo que me interesó desde el principio es “el tiempo después”, más que el acontecimiento mismo, quería saber qué es lo que había pasado con los familiares. Igualmente, te debo confesar que pensando estas cosas me sentía una porquería. Es difícil dirigir cualquier película pero cuando tenés al hijo de un desaparecido enfrente. El hecho de pensar: “A mí me interesa el tiempo después”, te sentís una porquería de persona y quizá lo difícil se exagera, aunque hoy estoy contenta con la película, y eso tampoco es fácil. Sentirse contenta con una película es también difícil.

**F.P.: La cuestión de la memoria, lo que se acuerdan, lo que vivieron...**

**P.E.:** Y hacer algo como para generar memoria también, porque yo quería hacer una película que abra una trama. No poner nada que yo pueda ya encontrar googleando Agustín Goiburú. Todo lo que vos encontrás googleando lo daba casi por sabido. Yo quería todo lo otro, que es: qué pasa con los hijos de un desaparecido después de una muerte, qué es lo que pasa en ese tiempo después, cómo quedan, cuál es el daño. Los años fueron pasando y la gente se fue olvidando de ellos, y para mí, querer saber de ellos es también generar memoria.



Fotograma de *Ejercicios de Memoria* (2016)

**F.P.:** Con respecto a esto y volviendo un poco a las entrevistas, ¿también llevaste cámara para filmar?

**P.E.:** Las entrevistas fueron monedas de cambio. Además, no te olvides que fueron cuatro los entrevistados. A veces tenían ganas, a veces no, pero sabían que tenían que hacerlo. Para ser honesta, con Jazmín las cosas fluyeron de forma más fácil, pero las otras fueron bajo los términos en los que ellos querían. Algunas entrevistas fueron hechas con cámara, otras, si bien llevé la cámara, me pedían por ejemplo que pusiera la cámara bastante lejos para no

sentirse intimidados y yo trataba de que ellos se sintieran lo mejor posible dada la situación. Entonces ponía la cámara en cualquier lado, o la ponía de alguna manera como para tener algún registro de que eso se hizo, pero el cuadro en sí terminaba siendo “el cuadro posible”. Yo sabía que no iba a usar la imagen, pero me parecía que igual tenía que tener el registro. Aunque al final en algunas de las entrevistas ya no pude hacer imagen, hice solo el sonido.

**F.P.: Claro, por eso te quería preguntar si esas imágenes las pensaste incluir en algún momento en la película, los relatos de ellos, las entrevistas...**

**P.E.:** No, yo sabía que no iba a usar las imágenes de ellos por muchos motivos. Son personas ya golpeadas, y mostrar lo golpeados que están me parecía un exceso. Siendo fría, te digo dos cosas: uno, son películas que ya vimos, y dos, no quería, porque ya se sabe qué va a pasar, y no quería... Era para mí un compromiso con ellos el de resguardarles lo máximo posible, y fui a montaje sabiendo que ya no iba a usar eso, y siento que hubo hallazgos en esos momentos de montaje.

**F.P.: No, totalmente. A mí también me parece un gran hallazgo. El tejido que se arma es muchísimo más potente que una entrevista de una cabeza parlante que verlos ahí en pantalla. Te quería preguntar cómo había sido el trasfondo de esa decisión...**

**P.E.:** Esa decisión fue hecha de antemano, pero también yo vengo de un largometraje anterior, *Hamaca paraguaya*, donde ya todo se trabajó con una voz en off y una falta de sincronización entre imagen y sonido. Vengo de muchos cortos trabajados de esa manera; en realidad mi trabajo está estructurado a partir del cruce de tiempos, por decir de alguna manera, entre imagen y sonido. A mí me importa el tiempo.

**F.P.: A propósito de eso, también te quería preguntar por el tiempo fílmico. El tiempo que conduce la narración, creo que es uno de los ejes estilísticos de toda tu obra, y en *Ejercicios de Memoria* también está esa dilatación temporal...**

**P.E.:** Yo pienso algo que en la literatura es más claro, o quizá en la música abarca una expresión máxima, que es la convivencia de tiempos y sobre todo no usar el sonido como algo que completa la imagen, sino como algo que corre en paralelo y que también es un potencial a nivel narrativo. Siento que voy, en términos de relato, te diría cincuenta y cincuenta, o quizá más sonido que imagen. De hecho, cuando escribo, escribo primero toda la banda de sonido y después hago la banda de imagen, es algo que se nota mucho en mis trabajos. También hay algo que sucede un poco en nuestra zona, y me refiero a Asunción, Formosa, Resistencia, Corrientes, que el tiempo es otro, no es el tiempo que transcurre en Buenos Aires, no es el tiempo que transcurre en París, no es el tiempo que transcurre en Londres, por decirte... Es un tiempo mucho más dilatado. Yo me acuerdo cuando me fui a vivir a Buenos Aires durante seis años, y al principio cuando caminaba en la calle, todo el mundo me llevaba puesta, me chocaban sobre todo el hombro, nunca me voy a olvidar, porque mi tiempo al caminar era otro, inclusive al hablar era otro. Después me fui acostumbrando por una cuestión de sobrevivencia, pero ahí me di cuenta de que nuestros tiempos son otros, y yo quería trabajar el tiempo desde el sonido, además. Para mí el sonido es quien manda, es quien decide la temporalidad, digamos.

**F.P.: Hablando de la región, ¿cómo fue la planificación del rodaje? Tengo entendido que filmaron en Entre Ríos, en Corrientes...**

**P.E.:** Hicimos dos rodajes: por un lado, un rodaje que fue ir con los hijos de Agustín por todos los lugares en los que ellos estuvieron en el exilio, y recorrimos la zona de Misiones y terminamos en Paraná, en Entre Ríos, porque

fue el último lugar donde estuvo Agustín. Ese rodaje fue lo que llamamos un rodaje sonoro, nos interesaba por sobre todo el sonido.

**F.P.: ¿Con el set de filmación o solamente de sonido...?**

**P.E.:** Con una productora, un camarógrafo, un sonidista y los hijos de Agustín.

**F.P.: ¿Y la imagen? ¿Qué función tenía? ¿Lo iban registrando también?**

**P.E.:** Íbamos registrando en imagen, porque sabíamos que estábamos ante algo histórico, pero a mí sobre todo me importaba registrar en sonido.

**FP: ¿Y luego el guion?**

**P.E.:** Después, en base a eso sí hice un guion, y después sí hice el rodaje en Corrientes, en Empedrado.

**F.P.: En Empedrado, ¿cuánto tiempo estuvieron ahí?**

**P.E.:** Tres semanas estuvimos haciendo el rodaje.

**F.P.: ¿Y a los niños cómo los contactaron?**

**P.E.:** A los niños los encontramos porque estábamos benditos. En un momento íbamos a trabajar con actores, pero después empezamos a recorrer la zona y ahí nos dimos cuenta que solamente un niño de río iba a poder entrar tranquilo al río, sin miedo, solamente un niño de monte iba a estar en el monte sin miedo. Al conocer a estos niños pude entender esto, sus cuerpos eran distintos, sus pieles, sus formas de caminar... Estaban acostumbrados a caminar por ahí con zapatos, sin zapatos, nada les daba temor y

necesitábamos eso, necesitaba esa cosa orgánica con el lugar, que no sea como una travesía para los actores estar en el lugar.

**F.P.: ¿Y cómo fue la selección?**

**P.E.:** Los íbamos encontrando a medida que recorríamos la zona. En realidad, primero encontré a los niños más adolescentes, que son los que están con los caballos y con ellos fui empezando a recorrer la zona. Simplemente les pregunté: “¿Puedo ir a hacer lo que hacen ustedes?”, me dijeron que sí, y entonces con ellos empecé a recorrer la zona hasta que encontramos a los niños más pequeños con los que tuve una conexión inmediata.

**F.P.: Claro, porque era poco tiempo para seleccionar a los niños...**

**P.E.:** Sí, era poco tiempo, pero también todo se iba aclarando a partir de pequeños bocetos que iba haciendo con el teléfono. Veía que alguien entraba al río y se zambullía y yo decía: “Ese va a ser mi prólogo”, y ahí mismo ya grababa y ya hablaba de eso con Matías Mesa, que fue el director de fotografía y camarógrafo de la película. Tengo toda una serie de estudios en los que se pueden ver el boceto y luego la imagen construida ya para la película.

**F.P.: ¿Y por qué la decisión de filmar en Argentina?**

**P.E.:** Yo hubiera querido filmar en Paraguay; para mí no filmar en Paraguay fue un golpe de alguna manera, pero en ese momento era más barato filmar en Argentina. Fue una decisión de producción.

**F.P.: Sin embargo, filmaste en la región, digamos...**

**P.E.:** Filmé en la región, en febrero, que es muy bravo en esa zona, pero era el momento en que lo podía hacer y me sentía con la espalda suficiente para

abarcar un rodaje como ese. Además, yo vengo de una ciudad muy pequeña y que al momento en el que yo nació era muy rural de alguna manera. Siempre viví cerca del río; mi casa paterna estaba a mil metros de la bahía del río Paraguay.

**F.P.: En relación con esto y volviendo a la inclusión de tu voz en la película, ¿cómo fue esa decisión?**

**P.E.:** Fue una decisión muy difícil, pero así como la palabra “video” viene de la primera persona del presente indicativo en latín, que significa “yo veo”, para mí poner mi voz era decir también: “Esta boca es mía”. Era asumir mi lugar en la narración. Era ser una voz, era también ser parte de las voces que cuentan esta historia. Fue un poco parte de esa posición que te digo que me vino al tomar esa distancia; a mí esa distancia me dio un lugar, fue decir: “Bueno, acá yo me paro y desde acá yo voy a contar”.

Es como una distancia casi terapéutica. Un terapeuta, si no tiene distancia no te puede ayudar, y era como algo que a mí me dio una perspectiva, sino estaba siempre desde la angustia, porque la dictadura siempre fue un tema que me dio mucha angustia en la infancia y en la adolescencia, entonces siempre estaba desde la angustia y para mí fue salir de ese lugar y tomar otro.

**F.P.: ¿Pensaste en incluir tu imagen en algún momento?**

**P.E.:** No, jamás, ni se me ocurrió... si no incluía la de ellos tampoco la mía. Era su historia, tenían que ir ellos, y fueron a través de sus fotografías.

**F.P.: Te agradezco tu tiempo y esta charla.**

**P.E.:** Yo te agradezco a vos, Franco, que te importe mi trabajo, te agradezco mucho, es muy lindo para mí.

---

\*Franco Passarelli es Licenciado en Antropología (UNLP), Magíster en Antropología Visual (FLACSO Ecuador) y Doctorando en Historia y Teoría de las Artes (UBA). En la actualidad es Becario del CONICET y forma parte del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), de Resistencia, Chaco, donde tiene su lugar de trabajo. Integra el grupo de investigación Núcleo de Estudios e Investigaciones de la Imagen (NEDIM) en el IIGHI, y forma parte de proyectos de investigación sobre cine regional (UBA). También es Docente en la cátedra "Lenguaje Audiovisual" de la FADyCC, Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). E-mail: [fpassarelli16@gmail.com](mailto:fpassarelli16@gmail.com)