

VIOLENCIA y MEMORIA

Una conversación
con Dominique Dubosc
sobre cine
y ciertas formas
de contar
la violencia política

DOMINIQUE DUBOSC

Nació en Beijing, China, in 1941. Vive en París. Tras estudiar Antropología y Psicología y trabajar como fotógrafo (RAPHO), comenzó en 1968 a realizar filmes documentales en Sudamérica. Trabaja como cineasta independiente.

FILMOGRAFÍA RESUMIDA

Kuarahy Ohecha (Paraguay, 1968, 25')

Manojhara (Paraguay, 1969, 21')

Los días de nuestra muerte (Bolivia, 1969, 16')

La gran huelga de LIP (Francia, 1976, 70')

El cineasta y el relato de infancia (Francia, 1988, 42')

La carta nunca escrita (Japón, 1990, 55')

Jean Rouch, primera película (Francia, 1990, 26')

Celebraciones (USA, 1991, 38')

Palestina, Palestina (Cisjordania, 2001, 76')

Reminiscencias de un viaje a Palestina (Cisjordania y Gaza, 2004, 37')

La cámara de escucha (Cisjordania y Gaza, 2008, 40')

Dreaming on 125th Street (USA, 2009, 17')

Memoria desmemoriada (Paraguay, 2015, 90')



Presentación

El segundo *Cuaderno del ICPA-GZ* está también dedicado al tema “Memoria”, ya que el mismo registra la presentación realizada por el cineasta francés Dominique Dubosc durante el taller documental *Dictadura y memoria* que, organizado por el Instituto Cultural Paraguayo-Alemán/Goethe-Zentrum, se llevó a cabo en su sede, el 21 de septiembre 2016.

Dominique Dubosc ha sabido captar y guardar la memoria de Paraguay en sus imágenes. Hace casi cincuenta años llegó por primera vez y documentó la vida cotidiana de una familia del interior del país. Su segunda película, sobre el leprocomio de Sapucaí, registró hermosas imágenes de un lugar escondido y mensajes de personas no aceptadas en la sociedad. *Memoria desmemoriada*, su tercera y última película realizada en Paraguay, habla poética, sutil y silenciosamente de la última dictadura. Su arte de contar es incomparable y con varios ejemplos de su larga trayectoria de trabajos en todo el mundo generó una discusión interesante entre los participantes del taller.

El contenido ha sido transcrito, editado y adaptado por Adriana Almada, quien aportó las notas necesarias para hacer de este material una herramienta útil para quienes se interesan en el cine documental. En este sentido, podemos decir que

es una satisfacción para el ICPA-GZ ofrecer este documento sobre el trabajo de Dominique Dubosc, no solo por la calidad de sus películas y por los temas caros a la historia del Paraguay que ha desarrollado en su filmografía, sino también porque es posible constatar el gran interés de los jóvenes paraguayos en las prácticas audiovisuales. El cine es la disciplina artística que mayor desarrollo ha tenido en el país en los últimos tiempos, con películas que han cosechado grandes distinciones en el exterior y un buen número de cineastas laureados internacionalmente. Así que esperamos que este cuaderno ofrezca referencias oportunas a quienes estudian la carrera de cinematografía y a quienes disfrutan del cine no comercial.

Este cuaderno no solo es un registro, sino un manual necesario para quien quiera saber más sobre el arte de documentar, nutrido de ejemplos de autores que influenciaron a Dubosc en su camino para encontrar su propio lenguaje y expresar sus sentimientos. Ha sido una excelente experiencia para nosotros conocer más sus filmes y las historias que hay detrás de ellos, así como ver reflejadas en sus imágenes las vivencias que tuvimos en un tiempo pasado, que gracias a Dubosc podemos ahora percibir de manera diferente.

Simone Herdrich, directora del ICPA-GZ

**Una conversación con Dominique Dubosc
sobre el cine y otras formas
de contar la violencia política**

Adriana Almada *

Para Dominique Dubosc –como para Robert Bresson– el cine no es espectáculo sino escritura, un texto vivo que en su último largometraje, *Memoria desmemoriada*, despliega paisajes del pasado sobre cada instante del presente. El filme es un regreso involuntario a la década de los años 70, cuando el *Plan Cóndor* se desarrollaba en el Cono Sur y en Paraguay dominaba Stroessner.¹ Dubosc realiza una construcción exquisita en la que integra datos históricos, sentimientos personales, estética visual y discurso poético. Rodada enteramente en Asunción y alrededores, la película avanza con la velocidad azarosa del recuerdo que surge ante detalles cotidianos, hallazgos fortuitos o encuentros inesperados. En una hora y media de relato en primera persona (voz en *off*), el texto fluye junto a imágenes que operan como símbolos del tiempo y su transcurso: buses que van y vienen repletos de cuerpos cansados o semi-dormidos (como los de los vuelos de la muerte), las aguas de un río inter-

* Editora, crítica de arte, curadora.
Vicepresidente de AICA Internacional, presidente de AICA Paraguay.

1 El Plan Cóndor fue un sistema de inteligencia y coordinación entre los servicios de seguridad de los regímenes militares del Cono Sur (Argentina, Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay y eventualmente Bolivia), creado a mediados de los años 70.

minable y un gris imperturbable de melancolía, apenas alterado por toques de color. *Memoria desmemoriada* (2015, 90', B & N y color, 16 mm) ofrece un penetrante retrato de una ciudad (Asunción) y una sociedad (la paraguaya), así como una inquietante exploración en la mecánica y la poética de la memoria.

Dominique Dubosc, nacido en Pekín en 1941 de madre china y padre francés, vino por primera vez al Paraguay en 1967 para trabajar como profesor de Antropología en la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción. Eran tiempos de dictadura. El joven Dubosc, que se había negado a servir en el ejército francés durante la guerra de Argelia, llegó al país y frecuentó los círculos intelectuales y artísticos de la época. Aquí realizó sus primeros cortometrajes documentales: *Kuarahy Ohecha* (El sol lo ha visto, 1967), que retrata un día en la vida de una familia campesina del departamento de Caazapá, y *Manojhara* (El lugar de la muerte, 1969), que explora la experiencia de los residentes del leprocomio Santa Isabel, en Sapucaí.

Ese mismo año filmó en Bolivia *Los días de nuestra muerte*, película sobre los mineros del estaño en tiempos de la embestida militar contra los campamentos de Catavi, conocida como “masacre de San Juan” y llevada a cabo por orden del presidente René Barrientos. De regreso en Francia, en los 70, documentó las huelgas obreras (*Dossier Penarroya : les deux visages du trust*, 1972, entre otros filmes). A fines de los 80 y principios de los 90 inició una serie de ensayos autobiográficos –*Le documentariste ou le roman d'enfance* (El documentalista o el relato de infancia, 1989), *La lettre jamais écrite* (La carta nunca escrita, 1990)– y entrevistas a grandes cineastas y fotógrafos como Jean Rouch, Jonas Mekas o Duane Michals. Con Mekas –a quien lo une una larga amistad–, produjo *News of the Day* y *Célébrations*, aparecidos en 2000. En noviembre de ese año se trasladó a Palestina, y eso lo marcaría decisivamente. Realizó varios viajes durante la segunda *Intifada* (2000-2006)² y de ese periodo son sus largometrajes *Palestina Palestina*,

2 *Intifada*, voz árabe que significa “sacudida”, “agitación”, “revuelta”, y que se usa para nombrar el movimiento popular palestino contra las fuerzas de ocupación del ejército israelí. La primera Intifada, o “revuelta de las piedras”, surgió en 1987 y se prolongó hasta

2002; *Reminiscencias de un viaje a Palestina*, 2003; y *La cámara de escucha*, 2008, así como numerosos cortos. En los últimos años incursionó en la instalación con *Territorios ocupados*³, 2007, secuencia de 12 brevísimos filmes en *loop* emitidos simultáneamente en 12 televisores precarios que, dispuestos en círculo, ofrecen destellos de la vida cotidiana en los territorios ocupados de Palestina, cerca de los cuales se proyecta, en gran formato, una larga secuencia de *El muro sin fin*.

Tras cuarenta años de ausencia Dominique Dubosc regresó al Paraguay en 2010 para participar en el Festival Internacional de Cine de Asunción. Su retorno y la película que surgió de él –*Memoria desmemoriada*⁴ (Retour au Paraguay, Paraguay remembered, 2015), fueron abordados en el taller documental “Dictadura y memoria”, organizado por el Instituto Cultural Paraguayo-Alemán/Goethe-Zentrum y del cual se ocupa este cuaderno.

El encuentro se desarrolló en dos partes. Durante la primera, Dubosc expuso consideraciones generales sobre las formas de contar la violencia política en el cine, enumeró diversos documentalistas y narró su experiencia en la búsqueda de una forma apropiada para narrar situaciones traumáticas, reales, sin caer en la crudeza de los medios ni en la visión reticente o elusiva. La segunda parte estuvo dedicada al diálogo, del que participamos Fredi Casco, Javier Medina Verdolini y yo, a invitación expresa de Dubosc. La conversación giró en torno al proceso de memoria como disparador de obras que re-escenifican y cuestionan momentos oscuros de la historia política reciente de América Latina.

1993; la segunda *Intifada* se inició en 2000 y terminó en 2006.

3 En diferentes versiones de montaje, la obra fue expuesta en Asunción (Galería Monocromo, 2011) y en la Bienal Internacional de Curitiba (Museo Oscar Niemeyer, 2013).

4 El filme fue seleccionado para la sección de competencia internacional en los festivales internacionales de cine documental de Nyon (Visions du Réel), Suiza, 2015; Yamagata, Japón, 2015; Mumbai (MIFF), India, 2016; y Quito, Ecuador, 2016. La película será proyectada, por invitación de Jonas Mekas, en la próxima edición de Anthology Film Archives, a desarrollarse en febrero de 2017 en Nueva York.

El encuentro fue registrado en audio (no profesional), transcripto, editado y enriquecido con notas que contextualizan los diferentes temas abordados y ofrecen pistas a quienes quieran conocer más sobre cine documental. El texto que sigue a continuación articula la reconstrucción fragmentaria de la sesión –que duró más de tres horas y fue abierta por Fredi Casco–, con información y comentarios que Dubosc me hiciera llegar antes y después del evento. Me tomé la libertad de añadir a este montaje apuntes que ambos intercambiamos en los últimos dos años a propósito de su particular modo de concebir el cine.

• • •

FREDI CASCO. Dominique Dubosc es cineasta, documentalista, y tiene una estrecha relación con la fotografía, particularmente con el colectivo *El Ojo Salvaje*.⁵ Cuando en 2009 regresó al Paraguay, después de cuatro décadas, para indagar en el recuerdo de sus primeras vivencias en este país a fines de los años 60, se encontró con este grupo que estaba trabajando por la recuperación de la memoria en el Paraguay –desde el activismo, desde la fotografía y también desde la política en algunos casos– y a partir de entonces quedó conectado con él. Uno de los puntos importantes de su película *Memoria desmemoriada* aborda esta conexión.

DOMINIQUE DUBOSC. La película trata de un documentalista francés que regresa al Paraguay después de cuarenta años, más que de la historia de un hombre joven durante la dictadura de Stroessner. Es decir, se trata de un filme sobre la memoria, no de un relato. Lo que narra, ante todo, es el funcionamiento de la memoria, en qué ocasiones diferentes y azarosas se dispara. La verdad de esos momentos

5 Fredi Casco abrió la sesión presentando a Dominique Dubosc. *El Ojo Salvaje* es un colectivo de fotógrafos y artistas visuales fundado en 2008, que cada dos años organiza el *Mes de la fotografía en Paraguay*, evento que reúne obra fotográfica y en vídeo de artistas nacionales e internacionales, además de talleres, concursos, publicaciones, etc.

“presentes” es captada “en directo” en la tradición del *cinema-verité* que era, hay que recordar, no un cine de la verdad sino la verdad de un cine realizado sobre el terreno. Así, la realidad del proceso cinematográfico mismo permite, con un poco de suerte, aproximarse a la verdad o al recuerdo perdido. De este modo podría decirse que el proceso de filmación fue, en este caso, un ejercicio de memoria.

Prácticamente la mitad del rodaje se realizó a pocas cuadras de la Plaza Independencia, en el centro histórico de Asunción. Al principio solo hice algunas tomas: tres esquinas, una gasolinera, una pequeña cancha de fútbol, el viejo Cine Victoria, el Mall Excelsior. Filmaba en los alrededores del hotel donde estaba, en el vecindario donde transcurría mi vida. Y esas imágenes me dijeron más de la historia del Paraguay (de sus guerras trágicas, de sus dictaduras interminables, de su lenta decadencia), que del hombre joven que fui hace más de cuatro décadas. El azar intervino en todo: fue por pura “suerte” que me encontré con los fotógrafos de *El Ojo Salvaje* en la galería Monocromo, en “mi” barrio; fue pura “suerte” haber podido ver desde mi hotel el antiguo centro de tortura (el Centro de Asuntos Técnicos, antes conocido como *La Técnica*), y fue una “suerte” increíble haber podido encontrar, en el aeropuerto militar, las monstruosas carcazas de los viejos *Electra* de Líneas Aéreas Paraguayas.

Cada vez que se producían esos destellos que mezclaban el “aquí y ahora” con el “había una vez”, yo regresaba por un instante al pasado. ¿Acaso esas iluminaciones dispersas trazaban mi retrato de juventud? No lo creo. ¡Faltaba mucho! Hubiera debido añadir, es decir, inventar muchísimo, y si lo hubiera intentado, repito, habría hecho un relato. Lo primero que me dijo Ramiro Domínguez⁶ cuando

6 Poeta, ensayista, dramaturgo, sociólogo y antropólogo paraguayo. Nació en Villarrica en 1930. Pertenece a la llamada *Generación del 50* de la poesía paraguaya, junto a José María Gómez Sanjurjo, José Luis Appleyard, Rubén Barreiro Saguier, Carlos Villagra Marsal y Ricardo Mazó, entre otros. Fue activo impulsor de la emergencia del grupo *Arte Nuevo* y la modernidad en Paraguay en la década de 1950. Fue muy prolífica su labor crítica en esa época, ejercitada en *La Tribuna* y *Alcor*.





volvimos a vernos fue “Tú no puedes reconocermé, yo soy otro”. Y yo también era otro para él ¡y para mí mismo! Por lo tanto, no intenté integrar esos fragmentos en una narrativa coherente; me pareció correcto dejarlos dispersos. Era más importante seguir mi suerte y ver cuán lejos ella me llevaba; es decir, dejar ir la memoria adonde ella quisiera en lugar de forzarla a permanecer en algún lugar determinado o a reconstruir una imagen perdida y hacer, en definitiva, hacer un relato. Diré, para terminar, que la memoria evidentemente no va donde quiere y que el azar no existe. Mi “suerte” me condujo rápidamente al recuerdo de una mujer amada que no puedo olvidar aunque lo he intentado. En cierto sentido, todo el filme es la historia de mi aceptación, después de cuarenta años, de este recuerdo.

Aquí vamos a conversar sobre mi experiencia, sobre lo que hice para filmar, mostrar o contar la violencia, la dictadura o la guerra, en diversas circunstancias. Este no va a ser un curso sino un intercambio. Para empezar, quiero decir que muchos son los documentalistas que han filmado la dictadura, o la violencia, o situaciones o estados de violencia: fascismo, guerras, colonización. Voy a enumerar unos pocos para esbozar una problemática muy rápida del tema, pero hay muchos más y ustedes pueden buscarlos en internet.

Joris Ivens⁷ —que filmó la guerra de España en forma directa, entre otras co-

7 Joris Ivens (Nijmegen, Holanda, 1898 - París, 1989) fue uno de los primeros realizadores de cine documental. Tuvo influencias del expresionismo alemán y la vanguardia rusa. Siguió las teorías de Dziga Vertov, de aproximarse a la realidad para construir un documentalismo militante. Sus primeros trabajos ponían énfasis en la técnica, como *De Brug* (El puente, 1928) y *Regen* (Lluvia, 1929), considerado un poema cinematográfico. Su película *Philips-Radio o Industrial Symphony* (Sinfonía industrial, 1931), realizada para la compañía Phillips, de Eindhoven, fue el primer film sonoro holandés. En 1931 apareció su película *Konmosol* (El canto de los héroes), cuyo tema era la nueva ciudad industrial de Magnitogorsk, en la Unión Soviética. En 1933 dirigió *Borinage*, en colaboración con Henri Storck, documental que denunciaba la miseria de los mineros en la zona belga de Wallonia y que mucho tiempo estuvo prohibido. Una de sus películas más conocidas es *The Spanish Earth* (Tierra de España, 1937), rodada durante la guerra civil española, con narración de Ernest Hemingway. Durante la segunda guerra mundial Ivens dirigió dos filmes para las fuerzas aliadas: *Action Stations* (Estaciones

de acción, 1943), sobre la acción de las corbetas canadienses en el Atlántico Norte y su enfrentamiento con un submarino alemán, y *Corvette Port Arthur*, que examina el rol de las naves de convoy durante la segunda guerra mundial, y específicamente el de la corbeta que da nombre al filme. En 1939 filmó en China *The four hundred million* (Los cuatrocientos millones), con la colaboración de Robert Capa. Otras películas suyas son *Das Lied der Ströme* (El canto de los ríos, 1954), *La Seine a rencontré Paris* (El Sena ha encontrado París, 1957), con guión de Jacques Prévert; *Carnet de voyage* (1961), filmada en Cuba; *Le peuple et ses fusils* (El pueblo y sus fusiles 1969), filmada en Vietnam, y *Comment Ykong déplaça les montagnes* (Cómo Ykong movió las montañas, 1973-1975), rodada en China.

de acción, 1943), sobre la acción de las corbetas canadienses en el Atlántico Norte y su enfrentamiento con un submarino alemán, y *Corvette Port Arthur*, que examina el rol de las naves de convoy durante la segunda guerra mundial, y específicamente el de la corbeta que da nombre al filme. En 1939 filmó en China *The four hundred million* (Los cuatrocientos millones), con la colaboración de Robert Capa. Otras películas suyas son *Das Lied der Ströme* (El canto de los ríos, 1954), *La Seine a rencontré Paris* (El Sena ha encontrado París, 1957), con guión de Jacques Prévert; *Carnet de voyage* (1961), filmada en Cuba; *Le peuple et ses fusils* (El pueblo y sus fusiles 1969), filmada en Vietnam, y *Comment Ykong déplaça les montagnes* (Cómo Ykong movió las montañas, 1973-1975), rodada en China.

8 Bruno Muel es cineasta, productor de cine, periodista y escritor. Fue uno de los componentes más destacados de los Grupos Medvedkine, formados a fines de la década de los años 60 en las localidades francesas de Sochaux y Besançon, y llamados así en homenaje al cineasta soviético Alexander Medvedkine, que en 1932 inventó el cine-tren, con el que recorrió la Unión Soviética filmando películas sobre la vida y las condiciones de trabajo de obreros y campesinos. Estos grupos, constituidos por cineastas y obreros, documentaron las condiciones laborales y de vida de la clase trabajadora francesa. Bruno Muel fue operador de cámara en *Algérie, année zéro* (Argelia, año cero, 1962), filme que bajo la dirección de Marceline Loridan y Jean Pierre Sergent documentó la independencia de Argelia. Ya en sus películas abordó temas como la lucha revolucionaria en Colombia, los movimientos obreros en Francia, la represión chilena, la explotación en África central y la resistencia de los kurdos en Irak. En su filmografía se destacan *Septembre Chilien* (Septiembre chileno, 1973), sobre el golpe militar que derrocó a Salvador Allende; *A luta continua* (La lucha continúa, 1974), sobre dos niños que intentan sobrevivir en la guerra de Angola; *Avec le sang des autres* (Con la sangre de los otros, 1974), sobre la explotación obrera en la compañía Peugeot; *Camilo Torres* (1975), y *Rompre le secret* (Romper el secreto, 1982), que aborda la experiencia de la lucha contra el cáncer.

9 Anand Patwardhan (India, 1950) es conocido por la orientación socio-política de sus documentales y por su compromiso con los derechos humanos. Algunas de sus películas

dalit.¹⁰ (Cabe decir que la constitución de la India fue escrita por un *dalit*, Bhimrao Ramji Ambedkar, lo que sigue otorgando a las luchas de los *dalits* una legitimidad y una fuerza particulares). De modo que, en su caso, no se trata solamente de filmar, sino también de militar en un movimiento. Robert Kramer¹¹ plantea eso

tratan el surgimiento del fundamentalismo religioso, el sectarismo y el sistema de castas en la India, en tanto otras exploran el “nacionalismo nuclear” y el desarrollo sustentable. Los siguientes filmes le dieron renombre internacional: *Bombay: Our City* (Bombay, nuestra ciudad, 1985), que narra la batalla por la supervivencia de los cuatro millones de habitantes de los tugurios de Bombay; *In Memory of Friends* (En memoria de los amigos, 1990), que documenta la violencia y el terror en Punjab a causa del fundamentalismo religioso Sikh y la represión del gobierno; *In the name of God* (En el nombre de Dios, 1992), que aborda la campaña desarrollada por el movimiento hindú nacionalista de derecha Vishva Hindu Parishad para erigir un templo a Rama en el mismo lugar donde se encontraba la mezquita de Babri, demolida por una multitud hindú en medio de una gran ola de violencia; *Father, Son and Holy War* (Padre, hijo y guerra santa, 1995), que examina el vínculo entre la violencia del Movimiento Hindú Nacionalista y la violencia sexual contra las mujeres, así como la naturaleza de la “masculinidad” en la India urbana contemporánea y su papel en el incentivo de esa violencia; *A Narmada Diary* (Diario de Narmada, 1995), que documenta la lucha de los damnificados por un proyecto hidroeléctrico sobre el río Narvada, en la región de Gujarat; *War and Peace* (Guerra y paz, 2002), que aborda las pruebas de armas nucleares desarrolladas por India y Paquistán en 1998, la retórica nacionalista que las acompañó, los efectos negativos del test sobre la población y las reacciones en el gobierno y el público; y *Jai Bhim Comrade* (Camarada Jai Bhim, 2011), cuya producción tomó catorce años, que muestra la violencia del sistema de castas en la India y la represión sobre los “intocables” (*dalit*).

10 En el sistema tradicional de castas de la India los *dalit*, o “parias”, realizan trabajos considerados marginales. Eran aislados en sus propias comunidades, hasta el punto que las clases superiores evitaban el contacto de sus sombras. Si bien la discriminación contra ellos todavía existe y se verifica mayormente en áreas rurales y en el ámbito privado, ya ha desaparecido en las grandes ciudades y en la vida política. Hay movimientos políticos *dalit* que reúnen millones de personas y un *dalit*, K. R. Narayanan, llegó a ser presidente de la República de India. Un ala radical del movimiento propone la creación de un Estado independiente llamado *Dalitstan* y para ello estableció la organización *Dalit Sena* (Ejército Dalit). En 1984 se fundó el Partido Popular Indio para representar a los *dalit* y a otras castas bajas. Su símbolo es el elefante.

11 Las películas de Robert Kramer (Nueva York, 1939 - Normandía, 1999) se sitúan en la

también, pero apelando a la imaginación. Hay otra escuela, en la que podemos ubicar a Chris Marker, Pino Solanas, Patricio Guzmán¹² y muchos otros, que hace

frontera entre el documental y la ficción y ofrecen un testimonio de las luchas militantes y los cambios ideológicos surgidos en las últimas décadas del siglo XX. En 1967 Kramer fundó en Nueva York, con otros cineastas de izquierda, el grupo *The Newsreel*, dedicado a realizar contra-noticieros y uno de los primeros en producir películas sobre la guerra de Vietnam y su impacto. Sus filmes *In the Country* (En el país, 1966) y *The Edge* (El filo, 1967), plantean cuestionamientos a la política interna y exterior de los Estados Unidos, en tanto *Ice* (Hielo, 1969) resume la militancia política en los años 60 a través de un episodio de guerrilla urbana. En Vietnam del Norte Kramer filmó *People's War* (La guerra del pueblo, 1969) cuando el país estaba siendo bombardeado por Estados Unidos; *Milestones* (Hitos, 1975) expone restos de comunas y testimonios de veteranos de guerra, activistas y militantes, logrando un impresionante documento sobre toda una generación. Kramer se instaló en Francia durante el gobierno de Ronald Reagan. Allí realizó *Guns* (Armas, 1980), sobre la guerra civil en Angola. Sobre su exilio hizo dos filmes personales: *Doc's Kingdom* (1987), en el que analiza los movimientos radicales, y *Route One USA* (Ruta Uno USA, 1989). Ese mismo año hizo *Notre Nazi*. En *Starting Point* (Punto de partida, 1993) documenta los cambios sufridos en la sociedad vietnamita a dos décadas del fin de la guerra, y en *Walk the Walk* (Recorrer el camino, 1996), ofrece el retrato de una familia interracial en el sur de Francia. Su última película fue *Cities of the Plain* (Ciudades de la llanura, 1999), un film experimental.

12 Chris Marker (Francia, 1921-2012) fue escritor, fotógrafo y director de cine. Se le atribuye la invención del documental subjetivo. Se inició en el grupo de la Rive Gauche, que tuvo un desarrollo paralelo al de la *nouvelle vague* francesa. Co-dirigió con Alain Resnais *Les statues meurent aussi* (Las estatuas también mueren, 1953). El crítico Daniel Sauvaget explica que “sus primeras películas tenían la forma de relatos de viaje [...] Ya era un virtuoso del montaje, tanto de las imágenes como del texto (y más adelante la música), pero sobretodo del montaje de las ideas, con fórmulas elegantes, sus atajos y sus referencias insólitas, como en *Dimanche à Pékin* (Domingo en Pekín, 1956); *Lettre de Sibérie* (Carta de Siberia, 1957); *Description d'un combat* (Descripción de un combate, 1960) [...] Su interés por las películas de intervención social y política le inspiraría *Le joli mai* (1968) y *Le fond de l'air est rouge* (El fondo del aire es rojo, 1977), una revisión desencantada de los mitos de la izquierda de aquella época [...] Marker ha realizado películas compuestas únicamente por planos fijos, como *Si j'avais quatre dromadaires* (Si tuviera cuatro camellos, 1966). Aplica este mismo principio a su primera película de ficción (y la más conocida), *La jetée* (El muelle, 1962) -que narra experimentos científicos sobre viajes en el tiempo en un mundo post-apocalíptico- en la que todas las imágenes,

uso de archivos y los comenta en forma dialéctica, es decir, oponiendo los puntos de vista, como ocurre en *Lettre de Sibérie* (Carta de Siberia)¹³, de Marker. Dicho

a excepción de una, consisten en planos fijos [...] *Sans soleil* (Sin sol, 1982), que revela además su interés por las nuevas técnicas de producción de la imagen, es una reflexión sobre el olvido y la memoria a partir de documentos recopilados sobre Guinea-Bisáu y Japón. Los mismos temas, olvido/memoria, sustentan *Level 5* (Nivel 5, 1996), compleja construcción que comprende archivos, extractos de películas, elementos de juegos de vídeo, fotos y textos”. (Gili, A. et al. *Los grandes directores de cine*, Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008, pp. 236-237). Marker realizó documentales sobre Medvedkine, Kurosawa y Tarkovski, al tiempo que trabajaba con dispositivos que combinaban redes de imágenes y de datos con instalaciones de vídeo interactivas.

Pino Solanas (Buenos Aires, 1936) es un director argentino dedicado también a la política. Su primer cortometraje de ficción, *Seguir andando*, apareció en 1962. En 1968 realizó en forma clandestina su primer y célebre largometraje *La hora de los hornos*, junto a Octavio Getino, ambos integrantes del grupo Cine Liberación. La película es una trilogía documental sobre el neocolonialismo en América Latina y en Argentina en particular. Fue filmada en 35 mm, blanco y negro, y dura más de cuatro horas. Otros filmes suyos fueron *Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, extensa entrevista realizada en 1971 y que se convirtió en emblema de la juventud peronista y su lucha por el regreso del líder a la Argentina; *Los hijos de Fierro* (1975), su primer largometraje de ficción; *La mirada de los otros*, realizada en el exilio en 1980; *El exilio de Gardel* (1985); *Sur* (1988); *El viaje* (1992), con dibujos de Alberto Breccia; *La nube* (1998); *Memoria del saqueo* (2004), en la que aborda la crítica situación económica y social de la Argentina desde la instauración de la dictadura militar en 1976 hasta el estallido de la crisis social de 2001; *La dignidad de los nadies* (2005); *Argentina latente* (2007) y *La próxima estación* (2008).

Patricio Guzmán es un cineasta chileno reconocido internacionalmente. Después del golpe de estado de 1973 en Chile permaneció en el Estadio Nacional de Santiago, incomunicado y amenazado de fusilamiento. Se exilió. Vivió en Cuba, España y Francia, donde reside actualmente. En su filmografía se destacan *La batalla de Chile* (trilogía sobre el período final de Allende compuesta por *La insurrección de la burguesía*, 1975; *El golpe de Estado*, 1976; y *El poder popular*, 1979); *El caso Pinochet* (2001), documental sobre el proceso al dictador; *Salvador Allende* (2004), retrato documental del presidente chileno; *Nostalgia de la luz* (2010), donde reflexiona sobre la memoria, el tiempo y el cosmos y *El botón de nácar* (2015), que obtuvo el Oso de Plata en Berlín.

13 En *Lettre de Sibérie* (Carta de Siberia, 1957), Marker desarrolla lo que sería la característica de su producción posterior: la articulación imagen-texto, el comentario

esto, siempre es el punto de vista del “maestro-montador” –o del manipulador de imágenes y palabras– el que prevalece y da a veces la impresión de ofrecer una lección “desde arriba”. Esto es lo que Jean Rouch supo evitar con la invención del *feed-back*, es decir, del comentario agregado a posteriori por los propios personajes del film (el *feed-back* fue inventado luego del montaje de *Moi un noir*¹⁴); es un comentario “desde abajo”, totalmente inmanente. Fue este el género que yo puse instintivamente en práctica cuando comencé a hacer documentales en Paraguay, ¡solo que yo hice el *feed-back* a priori (especialmente en *Manojhara*)¹⁵! Dicho sea de paso, yo siempre me situé más del lado del “relato de vida” que del “relato revolucionario” o, si se quiere, más del lado de la práctica (la escuela de la práctica), que de la teoría. Habría que citar también a Santiago Álvarez¹⁶, que hizo montaje de propaganda, muy eficaz en su momento, demasiado pesado hoy.

Un caso particular es el de Harun Farocki¹⁷, que analiza las cosas desde el in-

en off, su concepción sobre el montaje. También aparece lo que se denomina “montaje dialéctico”: una escena reproduce tres veces consecutivas la misma acción, una vez con un comentario pro-soviético, otra con un comentario neutral y la última con uno anti-soviético. Asimismo, procede a la yuxtaposición de pasado y presente.

- 14 *Moi, un noir* (Yo, un negro, 1958), dirigida por Jean Rouch, retrata una semana en la vida de un grupo de inmigrantes nigerianos en Abidjan, Costa de Marfil, con quienes el director pasó nueve meses. El filme fue controversial, tanto por el procedimiento de rodaje como por el de edición.
- 15 *Manojhara* (El lugar de la muerte, 1969), 16 mm, 20', hablada en español y guaraní.
- 16 Santiago Álvarez (La Habana, Cuba, 1919-1998) integró el grupo fundador del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en 1959. Entre sus filmes más destacados se encuentran *Now! (Ahora!)*, 1965 —conceptuado por algunos de precursor del actual videoclip—; *Ciclón* (1963); *Hanoi, martes 13* (1967); *L.B.J.* (1968) y *79 primaveras* (1969).
- 17 Harun Farocki (Nový Jicin, actual República Checa, 1944 - Berlín, 2014) perteneció al nuevo cine alemán, surgido tras la segunda guerra mundial, inspirado en la *nouvelle vague* francesa. Farocki empezó a hacer cine experimental, marcado por la crítica política de la imagen, bajo la influencia, en principio, de Jean-Luc Godard. El cine de Farocki utiliza mucho material de archivo, recortes de películas, anuncios publicitarios y cámaras de vigilancia, entre otras cosas, para cuestionar la imagen en la sociedad. Sus

terior de la imagen; es decir, no trabaja los documentos en el marco de un clásico análisis socio-político-económico dominante, de tipo marxista u otro, sino desde la imagen misma. Nos muestra a través de ella lo que está sucediendo, sobre todo cuando tiene la oportunidad de poder usar las imágenes de tres o cuatro filmadoras que registran el mismo evento al mismo tiempo, como en el caso de la última aparición pública de Ceaucescu¹⁸ y los días “de excepción” que le siguieron, es

temas recurrentes son la política, la represión, el abuso de poder, las guerras, etc. Sus filmes se caracterizan por la reflexión crítica. Su obra más conocida es *Inextinguible Fire* (Fuego inextinguible, 1969), testimonio de un hombre quemado con napalm. En *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (Un día en la vida de un consumidor, 1993) hace uso de más de mil anuncios publicitarios para realizar, en tono de sátira, una aguda crítica a la sociedad de consumo. En *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* (Obreros saliendo de la fábrica en once décadas, 1995) Farocki parte de la famosa película de los hermanos Lumière *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Salida de la fábrica Lumière en Lyon, 1895), para analizar la vida en la sociedad industrial a través de un montaje cinematográfico y espacial. Pero la obra de Farocki extiende su dominio a las instalaciones, en las que recrea espacios y pone al espectador en situación de reflexionar. Entre ellas *Deep Play* (2007), que ofrece múltiples perspectivas del final de la Copa del Mundo 2006, mediante doce pantallas que proyectan un partido de fútbol desde distintos ángulos; *Feasting or Flying* (2009), que reflexiona sobre la presencia y la ausencia de la imagen masculina en el cine del siglo XX y *Serious Games I-IV: Immersion* (2009-2010), que yuxtapone ejercicios de guerra en tiempo real con recreaciones virtuales con el propósito de examinar los vínculos fundamentales entre tecnología, política y violencia.

- 18 El filme, realizado en colaboración con Andrei Ujica, se llama *Videogramme einer Revolution* (Videogramas de una revolución, 1989) y narra una historia a partir de los registros en vivo de diferentes cámaras, incluidas algunas de seguridad. Muestra la revolución rumana de diciembre de 1989 en Bucarest, en una nueva forma de hacer historiografía. Los manifestantes ocuparon el canal de televisión en Bucarest y transmitieron sin interrupción durante 120 horas, transformando el estudio de televisión en un nuevo sitio histórico. Entre el 21 de diciembre de 1989, día del último discurso de Ceaucescu, y el 26 de diciembre de 1989 (día del primer resumen televisado de su juicio), las cámaras grabaron eventos en las locaciones más importantes de Bucarest, casi sin excepción. Ujica era un escritor rumano que vivía en Alemania desde 1981, donde era conferencista de literatura y teoría de los medios. Tenía amigos y colegas en Rumania que les abrieron los archivos de la televisión y les facilitaron el contacto con

decir, días sin ley que revelan siempre la relación íntima entre la violencia y el derecho (ver *État d'exception*, de Giorgio Agamben).

No se puede, evidentemente, hablar de filmes de archivos o de montaje sin mencionar, cuando menos, la obra maestra absoluta de Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*¹⁹, donde la dialéctica poética se une a la dialéctica política para incorporar el horror en lo humano. Pasolini estaba ya, sin duda, sumergido en un pesimismo total y sin embargo la película está mucho más allá de la desesperación. ¡Algo solo reservado a los poetas!

Finalmente, quisiera citar a mis queridos amigos Avi Mograbi²⁰ y Azza El-Hasan.²¹ Avi es israelí. Tiene una imaginación extraordinaria. En su película *Cómo*

los camarógrafos de los estudios estatales y con muchos videastas aficionados que documentaron los acontecimientos en las calles de Bucarest, a menudo desde los techos de los edificios más altos. “Si el primer día del levantamiento solo una cámara se atrevía a registrar los hechos, varios cientos estaban operando al día siguiente”, contó Faroki en una entrevista.

- 19 *La rabbia*, 1963, 104', escrita y dirigida por Pier Paolo Pasolini y Giovannino Guareschi. En el filme ambos intelectuales (uno de izquierdas y el otro de derechas) analizan los conflictos sociales del mundo contemporáneo, apoyados en montaje de material de archivo.
- 20 Avi Mograbi está considerado uno de los más importantes documentalistas y videoartistas de Israel. Sus filmes, reconocidos en festivales internacionales en todo el mundo, reflexionan de modo autocrítico y provocador sobre el conflicto palestino-israelí. Los más celebrados son *How I Learned to Overcome My Fear and Love Arik Sharon* (Cómo aprendí a vencer el miedo y a amar a Ariel Sharon, 1996), *Happy Birthday, Mr. Mograbi* (Feliz cumpleaños, Sr. Mograbi, 1998), *August: A Moment Before the Eruption* (Agosto, antes de la explosión, 2002) y *Avenge But One of My Two Eyes* (Venganza, solo uno de mis dos ojos, 2005). Todos ellos abordan la situación política de Israel, su relación con Palestina, la ocupación militar, la Intifada, la colonización, los atentados, la violencia permanente. Mograbi trabaja el documental desde una posición subjetiva, desde su propia experiencia frente a la infinidad de dificultades que debe enfrentar para poder filmar.
- 21 Azza El-Hassan es directora, productora y guionista de sus películas. Se destacan *Arab Women Speak Out* (Las mujeres árabes hablan, 1996); *Sinbad is She* (Sinbad es Ella, 1999); *The Place* (El lugar, 2000); *News Time* (Noticiero, 2002); *3 cm Less* (3 cm menos, 2003); *Kings and Extras* (Reyes y extras, 2004); *Always, Look Them in the Eyes* (Siempre, míralos a los ojos, 2007) y *Before you were born* (Antes de que nacieras, 2013).

aprendí a superar mi miedo y amar a Ariel Sharon trata de dinamitar el Estado israelí desde adentro, enseñar el horror y hacernos reír al mismo tiempo! Azza es la mejor documentalista palestina. También tiene un gran humor. Yo fundé con ella el sitio palestinecalling.org (en homenaje al film de Joris Ivens *Indonesia Calling*). La risa es también una forma de liberación, quizás la más potente de todas.

Todos estos nombres son valiosos y vale la pena indagar en ellos, aunque hay muchos otros. Pero, como les dije, aquí vamos a hablar de mi experiencia en la filmación de la violencia o en la filmación de estados sin ley, estados de dictadura, de fascismo, de guerra, de violencia total.

Aquí, creo, existe una ley, una primera ley absoluta: cuando uno se enfrenta con la violencia hay que evitar filmarla desnuda, como hacen los *media*, porque la violencia desnuda deviene algo metafísico, incomprensible, insuperable. A la violencia hay que mostrarla siempre en relación con los seres humanos y como hecho histórico. Siempre hay que mostrar la violencia en su dimensión humana, y no meramente gente que corre, bombas... Hay que mostrar sobre quién caen las bombas. Es lo que hace Svetlana Alexievitch²², Premio Nobel de Literatura 2015: pone en primer plano el sufrimiento de la gente que vivió en el tiempo final de la Unión Soviética, pero también vuelve atrás para mostrar cuánta violencia y cuán-

22 Svetlana Alexievitch, periodista y escritora nacida en 1948 en Ucrania (ex Unión Soviética), Premio Nobel de Literatura 2015, es la primera mujer de lengua rusa que recibe esta distinción. Consagró su obra al tema de la guerra y sus secuelas, así como a retratar las eras soviética y pos-soviética a través de multitud de testimonios. Sus libros más conocidos son *Voces de Chernobyl* (1997), *La guerre n'a pas un visage de femme* (La guerra no tiene rostro de mujer, 1985), donde narra la vida de las mujeres-soldado del Ejército Rojo durante la segunda guerra mundial; *Derniers témoins* (Últimos testigos, 1985), en el que reúne testimonios de hombres y mujeres que tenían entre 4 y 14 años durante "la gran guerra patriótica", nombre con el que la Unión Soviética denominaba la lucha contra la Alemania nazi entre 1941 y 1945; *Cercueils de zinc* (Ataúdes de zinc, 1990), que recoge los testimonios de los soviéticos que sirvieron en la guerra de Afganistán; *Ensorcelés par la mort* (Hechizados por la muerte, 1995), sobre el suicidio de ciudadanos rusos tras la caída del comunismo y *La fin de l'homme rouge ou le temps du désenchantement* (El fin del hombre rojo o el tiempo del desencanto, 2013).

to sufrimiento hubo antes. Procede a una inversión de la perspectiva. Porque normalmente se ven las cosas desde arriba, incluso la violencia es vista desde arriba. Y yo creo que hay que proceder al revés: ver dónde cae, a quién golpea.

FREDI CASCO. Alexievitch también hizo eso en *Voces de Chernobyl*.

DOMINIQUE DUBOSC. Sí, y es la única obra suya traducida al español. Pero aquí estamos hablando de *El fin del hombre rojo*²³, que es un libro enorme de testimonios, muchos de los cuales son espantosos.

ADRIANA ALMADA. Podríamos hablar del planteamiento de la violencia. Acabas de decir que hay que mostrar el rostro de la violencia, pero curiosamente ella no aparece explícitamente en tu trabajo. Ayer pude constatarlo una vez más viendo tu película *Memoria desmemoriada*, en la que no abordas la violencia sino el recuerdo de la violencia, y lo haces no precisamente a través del rostro humano sino a través de diferentes elementos, tales como paisajes, situaciones, objetos. Hay en tu filme una construcción de imagen muy compleja, que lleva a una inversión de esa memoria de la violencia. No presentas la dictadura sino el recuerdo de la dictadura. Porque una cosa son los hechos puros y duros, que ni los *media* muestran objetivamente –siempre hay recorte o interpretación– y otra es la experiencia psicológica de una situación de excepción, como puede ser una dictadura.

DOMINIQUE DUBOSC. Claro, en *Memoria...* no trato la violencia pura y dura, sino el recuerdo de la violencia y la violencia del recuerdo. En otras circunstancias (vamos a ver después), sí, trato la violencia inmediata en su dimensión humana.

23 El último libro de Alexievitch (*El fin del hombre rojo o el tiempo del desencanto*, 2013), recoge cientos de testimonios tomados en diferentes regiones del espacio post-soviético.

ADRIANA ALMADA. Hace unos días hablábamos de la obra de Rubén Bareiro Saguier²⁴ como un ejemplo de abordaje del recuerdo de la violencia a partir de una experiencia introspectiva las más de las veces.²⁵ En el caso de Alexievitch, en cambio, el abordaje de la violencia en el momento de la desintegración de la Unión Soviética se realiza mediante una enorme colección de testimonios.

DOMINIQUE DUBOSC. Sí, y en este último caso la enormidad es esencial: es ella la que invierte la perspectiva, sumergiéndonos completamente en el horror. En cuanto a Rubén Bareiro Saguier, este no solo recoge testimonios sino que los ofrece desde el interior, y ese es otro método, otra clase de inmersión. En este tipo de relatos –*Ojo por diente*, por ejemplo–, él es lo mejor que conozco. En cuanto a mi propia manera, creo que esta se caracteriza –tanto por gustos personales como por principio– por una atención al detalle que permite “tocar la realidad con el dedo”, o por lo menos algo de ella. Las más de las veces se trata de contra-

24 Rubén Bareiro Saguier (Paraguay, 1930-2014) fue poeta, narrador, ensayista, crítico literario, profesor universitario y diplomático. Junto a Augusto Roa Bastos, es una de las figuras literarias paraguayas más respetadas en el exterior. Su producción poética incluye *Biografía de ausente* (1964), *A la víbora de la mar* (1977), *Estancias, errancias, querencias* (1985), entre otros libros. Obtuvo el Premio Casa de las Américas por su volumen de cuentos *Ojo por diente* (1973). Del mismo género es *El séptimo pétalo del viento* (1984). Durante la dictadura de Stroessner conoció un largo exilio en París, donde trabajó como investigador y docente; fue el creador de la asignatura guaraní en la cátedra de Lenguas Amerindias de la Universidad de La Sorbonne. Publicó numerosos ensayos, entre ellos *Literatura guaraní del Paraguay* (1980) y *Augusto Roa Bastos, caídas y resurrecciones de un pueblo* (1989).

25 “La dictadura, tema de difícil incorporación en la narrativa interna, está implícita o explícita en el miedo que atormenta a tantos personajes de las obras del exilio. Y se hace directa en su realidad de cárceles, torturas y persecuciones en varios cuentos de Rubén Bareiro Saguier”, dice Teresa Méndez-Faith en “Núcleos temáticos recurrentes en la narrativa paraguaya del último cuarto de siglo”, en Méndez-Faith, T; Langa Pizarro, M., y Peiró Barco, J. V., *Revisiones de la Literatura Paraguaya*, Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante, N° 4, diciembre 2002.

dicciones que permiten al espectador –como me permitieron a mí– comprender lo que está sucediendo y tienen a menudo algo de gracioso. Les voy a mostrar algunos trabajos que hice. Son pequeñas filmaciones realizadas atendiendo al concepto de “detalle que permite tocar con el dedo”, desarrollado por Michel Leiris en su libro *Le ruban au cou d'Olympia* (La cinta en el cuello de Olympia).²⁶ Ustedes conocen, sin duda, el cuadro *Olympia*, de Manet: una mujer desnuda que solo lleva una cinta negra alrededor del cuello. Esta cinta es el detalle que permite “tocar con el dedo” su desnudez. Olympia se ve más desnuda a causa de esta cinta. Leiris en su libro ofrece una cantidad de ejemplos de detalles que nos hacen tocar la realidad con el dedo. Yo creo que Fredi Casco también utiliza este recurso en su obra.

A continuación veremos pequeños detalles, extraños, que producen un cambio en nuestra percepción. Fueron filmados –siempre por casualidad– en los *Territorios ocupados*, es decir, los territorios que la ONU había atribuido a la población palestina en 1947 y que fueron ocupados por el ejército israelí en 1967 y luego masivamente colonizados.

Generalmente muestro esta pequeña filmación, explicando de qué se trata. Es la imagen del muro de protección de la colonia israelí de Gilo, asentada en tierras robadas a la aldea de Beit Jala, en la zona de Belén. Está exactamente frente a Belén y sobre ese muro los colonos israelíes ¡pintaron el paisaje que está detrás! Es un paisaje bíblico con casas y aldeas palestinas ¡totalmente desiertas! Sin duda, porque la *tierra prometida* –prometida por segunda vez por el movimiento sionista– era una tierra desierta, “una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra”. Los judíos iban a colonizar una tierra sin pueblo, sin gente. Evidentemente, hay

26 *Olympia* es el cuadro más célebre de Édouard Manet. Fue pintado en 1865 y causó un verdadero escándalo cuando fue expuesto por primera vez en el Salón de 1865, en París. Hoy se encuentra en el Museo de Orsay. Michel Leiris, en su libro *Le ruban au cou d'Olympia* (Paris: Gallimard, 1981) dice que el desnudo pintado por Manet alcanza tanta veracidad gracias a un detalle mínimo: la cinta “que moderniza a Olympia”, proveyendo información sobre su medio y su época, y haciéndola -por lo tanto- más precisa y visible.



una contradicción en el hecho de construir un muro para protegerse de una tierra inhabitada. En esta toma voy a mostrarles un detalle sonoro que evidencia esta contradicción.

(NOTA DE EDICIÓN) El detalle al que aquí alude Dominique Dubosc es el sonido hueco de un vaso de plástico al rodar por la carretera, empujado por el viento. Con este sonido reiterado Dubosc parece hacer hincapié, como él dice, en “la afirmación hueca de que Palestina estaba vacía antes de la colonización sionista”.

DOMINIQUE DUBOSC. En este otro caso hay una intervención mía para mostrar la violencia. Aquí no hay solo filmación sino también interpretación. Los palestinos deben pasar por molinetes todo el tiempo. Ellos los llaman *ma'atta*, “máquinas para desplumar pollos”, y hacen esta comparación: “Somos como pollos porque tenemos que pasar todo el día por estas máquinas que nos despluman”. Diariamente pasan por ellas decenas de miles de personas. Durante la primera *Intifada* los israelíes cerraron completamente el campo de Dheisheh (donde viví durante la segunda *Intifada*) y dejaron solo un molinete para 10.000 personas, que debían pasar por él cada día para ir al trabajo y regresar a casa. Durante tres años tuvieron que hacer cola horas y horas. Por eso hice esta intervención.

Aquí les muestro algo que filmé sin saber lo que estaba filmando, pero con la intuición de que algo sucedía. Esto me ocurre a menudo. Estaba con un amigo pintor en la *Mukata*, el cuartel general de la Autoridad Nacional Palestina.²⁷ Mi amigo encontró en el suelo afiches con la imagen de un mártir. Los fue juntando uno a uno y los guardó en el bolsillo. Yo lo filmaba. Luego supe que ese mártir era su padre. Imagínense, ¡meter a su padre en el bolsillo! O ¡meter la Palestina de sus padres en el bolsillo, de tan pequeña que había quedado!

²⁷ La *Mukata* está ubicada sobre una colina al este de Ramala. En 2002 fue casi destruida por el ejército israelí. Allí está enterrado Yasser Arafat, líder de la Autoridad Nacional Palestina, fallecido en 2004.



En esta otra filmación pueden ver un partido de baloncesto entre un equipo de heridos de la *Intifada* y el equipo nacional de Palestina. Los heridos son los de amarillo; los campeones son los de negro. Yo había visto ya el partido y les pedí a los muchachos que jugaran de nuevo. Entré en el partido y lo filmé. Desde luego, los amarillos ganaron pues sabían utilizar mucho mejor sus sillas de ruedas, en tanto los “negros” tenían un aire incómodo, ¡casi diría de discapacitados! Al final los negros pudieron levantarse y abandonar sus sillas y los amarillos, no. Una escena de este tipo nos hace “tocar con el dedo” la violencia de la guerra.

Esta toma muestra un entierro. Se trata de un muchacho que había ido a tirar piedras al *check-point* instalado en la Tumba de Rachel, en Belén. Yo me adelanté para tratar de encontrar un ángulo o una idea y me topé con chicos que jugaban al fútbol en la calle por donde debía pasar el cortejo fúnebre. Los filmé esperando el cortejo... los niños dejaron de jugar, pasó el entierro y siguieron jugando. Era como si dijeran “la vida continúa, tiene que continuar”. En realidad, filmé a los muchachos jugando con el balón antes del entierro y al editar coloqué parte de esta filmación al final. Es decir, los chicos no reanudaron el partido después del paso del cortejo. Sin embargo, yo presenté así la escena para indicar que esto ocurre todos los días y que es una situación totalmente integrada a la vida del campo. Aunque hay entierros todo el tiempo, la vida continúa.

Finalmente aquí les muestro la toma de un puesto de control. Los israelíes controlan todos los *check points* por donde las personas deben pasar. Cuando se retiran del lugar, el *check point* se cierra; es decir, ya no se puede ir al trabajo, ni al doctor, ni a visitar a la familia. Es un sistema pensado para robar el tiempo. Lo que sucede en Palestina no es solo un robo del espacio sino también, y sobre todo, un robo del tiempo. Aquí tuve la suerte –y esto señala el aspecto temporal de la ocupación– de que inmediatamente después de la partida del *jeep* israelí un magnífico rayo de sol recorriera lentamente todo el muro, como un enorme reloj solar.

Creo que ya es suficiente. Ahora quisiera que Fredi nos hablara de su manera de mostrar la violencia a través de las intervenciones o modificaciones en la imagen.





FREDI CASCO. Sí, se trata de un desarreglo en la imagen. El disparador de este trabajo tiene que ver con mi historia personal, con un recuerdo infantil. Cuando hice la primera versión de *El retorno de los brujos*²⁸ mi intención no era realizar una denuncia de la dictadura ni nada por el estilo, sino resignificar de alguna manera mi memoria infantil de aquella época, constituida básicamente por imágenes oficiales que me llegaban a través de un electrodoméstico que se había introducido en mi familia: la televisión. Yo tenía las imágenes de la dictadura. Mi familia no estaba comprometida políticamente, era una más del montón. Yo recibía esa imagen política, oficial, a través de los registros de la televisión y los periódicos. Eso se mezcló, de alguna manera, con otras cuestiones vinculadas a la cultura popular de la época, como películas de clase B, las de terror y otras cosas más.

28 Fredi Casco, *El retorno de los brujos. Vol. 1. Los desastres de la guerra fría*, 2003-2005. Sobre esta obra escribe Ticio Escobar en 2006: “Durante los años más duros de la Guerra Fría, el libreto mundial que sostenía las dictaduras fomentó entre los países alineados un disciplinado sistema de cancillerías. Fredi Casco recogió diversas fotos que registraban la intensa actividad diplomática mantenida durante este momento en el Paraguay cuando, según sus fuentes, ‘hubo más visitas de dignatarios y representaciones diplomáticas que en toda su historia’ (en la actualidad no quedaría ni un tercio de aquellas embajadas). Pero terminada la década de los años 60, distendido el momento más crispado de aquel modelo, el gobierno del Paraguay comenzó a revelar los síntomas de su aislamiento y su desprestigio y las visitas de estadistas y otras personalidades comenzaron a menguar [...] La obra de Fredi Casco recoge estos dos momentos: el breve apogeo de las relaciones exteriores de Stroessner y su decadencia. [...] Mediante mínimas operaciones, el artista pone de manifiesto el dispositivo mediocre, aunque pretencioso, de las galas provincianas, movilizadas no solo en ocasión de la visita de dignatarios extranjeros o sus representantes, sino durante recepciones diplomáticas y rituales palaciegos menores [...] Se trata, en resumen, del valor otorgado a imágenes de segunda fila, aquellas que traman los micro-poderes desde la banalidad social involucrada en la puesta en rito del poder grande: la pose forzada, los mínimos gestos, las miradas, los detalles de la decoración y el amoblado. En general, estas imágenes menores desechadas por el archivo histórico tienen, sin embargo, la potencia indicial del residuo: son capaces de promover la cobertura imaginaria de los huecos y recovecos adonde no llegan las investigaciones históricas ni los análisis políticos. Provocan la emergencia del detalle, la detección del vestigio, pieza fundamental para vislumbrar el espíritu de un tiempo cargado [...]

Cuando quise trabajar ese archivo, que encontré muchísimos años después, lo hice a partir de un juego, un juego vinculado a mi memoria infantil. Cuando lo descubrí en un mercado de pulgas un domingo, en Asunción, me dije: “Con estas fotos quiero trabajar los fotogramas de una película de terror”, pero no inmediatamente en el sentido de pensar la obra como una denuncia, como arte político, sino como una cuestión vinculada a la recuperación de esa memoria infantil que había tenido un disturbio, un desarreglo, porque yo, por un lado, había visto esas imágenes oficiales y, por otro, veía otra realidad en el colegio o en la vida social. Fue a partir de ese momento que empecé a hacer esos desajustes en la imagen que venía trabajando a través del fotomontaje, pues ya tenía acceso a la práctica visual desde la fotografía, el collage o la pintura y, desde la literatura, empecé a buscar estrategias dentro de esos lenguajes para poder jugar. Para mí era eso, un juego. Es decir, la mejor manera que encontré para evitar caer en el documento de denuncia, o en el arte político comprometido, o en un arte puramente esteticista, era ese juego vinculado a mi propia biografía. Por otra parte, había también una cuestión crítica pero solapada, y se trataba de no ponerla inmediatamente en evidencia. Yo abordaba mi experiencia familiar infantil haciendo pequeños desarreglos en la imagen, relacionados con la cultura del fotomontaje, incluso del montaje en el cine, pero también en la fotografía, para intentar obtener algo que no fuera una representación total de la dictadura sino una imagen desde mi propia perspectiva, no de adulto sino desde aquella que creo haber tenido cuando veía esas imágenes en la televisión y los periódicos.

DOMINIQUE DUBOSC. Lo que me llama la atención es la palabra “juego”, porque vuelves a eso. Estás jugando y nos permites jugar también, en vez de tener un discurso terminante sobre la dictadura. Me parece muy importante ofrecer al público la posibilidad de jugar con estas cosas que generalmente oprimen, y no solamente denunciarlas, aunque indudablemente haya denuncia en los varios niveles de lectura de *El retorno de los brujos*. Pero es destacable el hecho de poder



apoderarte de esos elementos y jugar con ellos como lo hiciste. Yo trato de hacer lo mismo, jugando con acontecimientos que vi y ampliando las contradicciones para que la gente pueda percibir las, tomarlas y usarlas.

FREDI CASCO. Para mí, *El retorno de los brujos* es parte de un juego muy simple y no tengo pudor en decir que es casi como una venganza infantil. Al salir del colegio me di cuenta de que había sido estafado por la educación oficial y por todo lo que había consumido en esa época. O sea, tuve una suerte de desencanto. Cuando uno vive en dictadura está inmerso en una realidad hiper-codificada que se percibe de cierta manera. La gente opositora y contestataria ve la realidad de otra manera, menos codificada. Pero creo que en el Paraguay de aquella época aproximadamente el 90%, y hasta me atrevería a decir que más, vivió esa realidad hiper-codificada, aunque de manera muy burda. Entonces fue fácil: al salir del colegio y entrar en la universidad, en 1986, cayó el telón y fue entonces cuando dije “me siento estafado”. Mi juego era muy simple: consistía en poner en evidencia esa burla, ese momento cuando cae la cortina y uno se da cuenta de que la realidad es un burdo montaje.

DOMINIQUE DUBOSC. Recuerdo que cuando yo estaba aquí en Paraguay, en el año 68 o 69, José Luis Appleyard²⁹ comenzó a escribir monólogos y a publicarlos dia-

29 José Luis Appleyard (Asunción, 1927- 1998). Abogado, poeta, narrador, periodista y dramaturgo, se distinguió por su obra lírica. Perteneció a la llamada *Generación del '50* en la poesía paraguaya, junto con José María Gómez Sanjurjo, Ricardo Mazó y Ramiro Domínguez, entre otros. Publicó varios volúmenes poéticos, entre ellos *Entonces era siempre* (1963), *El sauce permanece* (1965), *Así es mi Nochebuena* (1978), *Tomado de la mano* (1981), *El labio y la palabra* (1982), *Solamente los años* (1983), *Las palabras secretas* (1988) y *Desde el tiempo que vivo* (1993), que ganó el Premio Municipal de Literatura en 1994. Su drama poético *Aquel 1811*, sobre el levantamiento independentista en Paraguay, obtuvo el Premio Municipal de Teatro en 1961. Fue jefe del área cultural del diario *La Tribuna*, donde publicaba una columna de actualidad titulada *Monólogos*. Fue presidente del PEN Club del Paraguay.

riamente en *La Tribuna*³⁰, en los cuales se mofaba de manera extraordinaria de la dictadura, en particular de sus niveles elementales. Siempre me asombró cómo podía publicar cada día contenidos tan fuertes. Era una denuncia de la corrupción total, integral, del régimen, pero en tono burlesco.

ADRIANA ALMADA. Ocurre que había niveles de lectura. Durante la dictadura, quienes no hacían oposición directa o desembozada tenían que encontrar mecanismos oblicuos para decir las cosas. Pero también hay que saber que la censura era torpe. Los censores no eran personas cultas, por eso los monólogos de Appleyard pasaban bajo los ojos de los censores sin que éstos se dieran cuenta. Obras de Olga Blinder³¹ de la serie *Torturados*, por ejemplo, pudieron salir del país sin dificultad porque estaban planteadas en código de arte abstracto y sortearon tranquilamente la censura.

FREDI CASCO. En mi caso hubo un sentimiento de indignación y desencanto. Me sentí estafado por la educación pública, por la historia. Por eso hablo de esa “rabieta infantil”, que es apenas un enunciado. Me planteé esa obra, *El retorno de los brujos*, cuando ya hacía muchísimo tiempo que estaba fuera de esa situación.

30 *La Tribuna*, fundada en 1925 por Eduardo Schaerer, fue el principal diario del Paraguay durante más de cinco décadas. Mantuvo una línea editorial opositora a los regímenes de Higinio Morínigo y Alfredo Stroessner, motivo por el cual fue perseguido. En 1953 fue distinguido con el Premio María Moors Cabot, de la Universidad de Columbia, USA. Entre 1976 y 1979 estuvo clausurado. En 1983 cerró sus puertas.

31 Olga Blinder (Asunción, 1921-2008). Pintora, grabadora. Integró el grupo *Arte Nuevo* junto a Josefina Plá, Lili del Mónico y José Laterza Parodi. Fue discípula de Livio Abramo y João Rossi. Su conocida serie *Torturados* apareció en 1963 como contestación a la dictadura de Stroessner. Blinder desarrolló una importante labor pedagógica: fue fundadora de la Escolinha de Arte de la Misión Cultural Brasileña, del TEI (Taller de Expresión Infantil), del IDAP (Instituto para el Desarrollo Armónico de la Personalidad) y del ISA (Instituto Superior de Arte, dependiente de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Nacional de Asunción).



Ahora soy consciente de ello; ha sido un juego retrospectivo. Por otro lado, usé algunas imágenes inspiradas en el cine. Trabajé con el archivo que pertenecía a la familia de Juan E. O’Leary³² hijo, que fue director de Protocolo de Stroessner. Son imágenes de eventos del cuerpo diplomático que van de fines de los años 50 hasta fines de los años 70. Las vi, las adquirí, e hice una conexión inmediata con una de mis películas favoritas del cine europeo, *La dolce vita*.³³ Para mí, esa era *la dolce vita paraguaya*. Esos personajes que aparecían en las fotos eran los únicos habilitados para vivirla en tiempos de la dictadura, en tanto los personajes de la película lo hacían en un contexto de posguerra mundial. Por otra parte, apelé a estrategias que tienen que ver con mi propio gusto, como las del cine de ciencia ficción clase B o el cine popular norteamericano, y con mi pasión por la cultura popular, en favor de una obra que es política pero no en primer grado, que no es un panfleto ni una denuncia directa, sino parte de un juego.

ADRIANA ALMADA. Me parece interesante señalar también una cuestión generacional. Me llama la atención que hables de estafa. Saliste del colegio y te diste cuenta de que estabas bajo dictadura. Habría que imaginar cómo era la sociedad

32 Juan Emiliano O’Leary (Asunción, 1879-1969) fue periodista, historiador, político, poeta y ensayista. En 1910 fue nombrado director del Archivo Nacional. Escribió para varios periódicos de su época. Reivindicó la figura del Mariscal Francisco Solano López, denostada tras el fin de la guerra de la Triple Alianza, propiciando una corriente revisionista en la historia paraguaya. Como ensayista publicó *Historia de la Guerra de la Triple Alianza* (1912), *Nuestra epopeya* (1919), *El libro de los héroes* (1922), *El Mariscal Solano López* (1925) y *El Centauro de Ybycuí* (1929). Una de sus obras más conocidas es *El alma de la raza* (1899). Desde joven militó en la Asociación Nacional Republicana. En su vejez su figura fue asociada al régimen de Alfredo Stroessner.

33 *La dolce vita* es una emblemática película de 1960, escrita y dirigida por Federico Fellini, con Marcello Mastroianni, Anita Ekberg y Anouk Aimée como figuras principales. El periódico vaticano *L’Osservatore Romano* la calificó en su momento como obscena y estuvo prohibida durante varios años. El filme muestra la vida de la burguesía romana de aquella época, desde la mirada de un redactor de crónicas sociales.

de entonces, en la que una persona joven e inteligente vivía bajo una especie de cristal que no le permitía caer en cuenta de lo que estaba pasando, o bien, percibía la dictadura como algo natural. Es importante considerar esta naturalización de la dictadura en relación con otras personas de la misma generación cuyas familias estaban comprometidas en la lucha contra el régimen. Nunca voy a olvidar un testimonio como éste: “Yo no me daba cuenta de que vivía en dictadura. Cuando era chico, cada tanto, mi papá desaparecía y mi mamá salía de la casa, desesperada. Hasta que un día, sin querer, entré al baño cuando mi padre se estaba duchando. Y lo vi. Tenía el cuerpo lleno de moretones, la espalda destrozada. Ahí comprendí. Vi la realidad. A partir de entonces acompañaba siempre a mi madre a llevarle comida cada vez que caía preso, y corría a avisar al resto de la familia”. Es muy impresionante. También recuerdo que cuando llegué al Paraguay, en 1984, una de las primeras personas que conocí me dijo: “El secreto para vivir en este país es mirar, oír y no hablar”.

DOMINIQUE DUBOSC. Había miedo.

ADRIANA ALMADA. Sí, miedo y esa sensación de que todo estaba cristalizado. Llegar a este país desde Argentina, donde acababa de caer la dictadura militar, era ver todo quieto, detenido en el tiempo. Lo que cuenta Fredi es realmente muy interesante como experiencia: no la dictadura sino la percepción psicológica de la dictadura.

FREDI CASCO. Claro, es la vida de uno. La cuestión comprometida, evidente, no estuvo presente en ningún momento en mi historia. Mi familia materna era liberal. Y yo tengo un recuerdo muy claro: una vez descubrí en el fondo del ropero de mis abuelos, en Itacurubí de la Cordillera, una pañoleta liberal, oculta. Me la puse y fui a la plaza. Y después de un rato, al regresar a la casa, escuché el grito de mi abuelo. Lo miré y lo vi completamente descompuesto, horrorizado porque tenía

puesto el pañuelo liberal. En sistemas como el nuestro de aquella época, con realidades hiper-codificadas, es muy interesante tomar elementos como estos para construir obra.

ADRIANA ALMADA. En Argentina el informe *Nunca más*³⁴ produjo un verdadero shock al exponer lo que realmente había ocurrido durante los siete años de dictadura militar. Mucha gente no sabía exactamente lo que había pasado, pues la mayoría de los medios de prensa había colaborado en la gran campaña de desinformación. Un manto de silencio había cubierto la realidad hasta que se empezó a trabajar sobre la memoria. Por eso me interesó mucho la obra del artista argentino Hugo Aveta³⁵, adolescente al término de la dictadura, que empezó a indagar sobre cuestiones inquietantes que había percibido cuando chico.

DOMINIQUE DUBOSC (dirigiéndose a Javier Medina Verdolini). ¿Podrías comentar algo sobre tu serie *Fachadas*?

34 *Nunca más* es el título del informe emitido por la CONADEP (Comisión Nacional de Desaparición de Personas) sobre las desapariciones forzadas ocurridas en Argentina durante el gobierno militar autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). El 20 de septiembre de 1984 el escritor Ernesto Sábato, presidente de la comisión y responsable de la redacción del documento, hizo entrega del mismo al entonces presidente Raúl Alfonsín. El informe explicaba que la comisión repudiaba el terrorismo en general pero que su misión no era investigar sus crímenes sino estrictamente la suerte de los desaparecidos. En una parte de su discurso durante el acto de entrega Sábato puntualizó: “En nombre de la seguridad nacional miles de ciudadanos fueron secuestrados y pasaron a formar parte de una categoría fantasmal: los ‘desaparecidos’. Desde el momento del secuestro la víctima perdía todos los derechos, se la privaba de toda comunicación con el exterior, se veía sometida a ‘suplicios infernales’ y a sus familiares se les negaba que estuviera encarcelada”.

35 Hugo Aveta (Córdoba, Argentina, 1965) es un artista visual que explora la memoria como operación y construcción histórica. Una de sus series más conocidas, *Espacios sustraibles*, pone en escena centros clandestinos de detención y otros sitios traumáticos mediante maquetas que son luego intervenidas, para ser fotografiadas o filmadas.

JAVIER MEDINA VERDOLINI. Hice esa serie durante un taller en el cual debíamos elegir un tema para desarrollar un ensayo fotográfico. La comencé concretamente en el año 2007, en el último tramo del gobierno de Nicanor Duarte Frutos.³⁶ Sentía un hastío profundo ante la rutina continuista de los gobiernos colorados, que se sucedían uno tras otro con los mismos efectos y las mismas caras. Entonces decidí fotografiar, de una manera lúgubre, aquellos anti-monumentos que representaban sesenta años de un mismo color político. Busqué lugares estratégicos que hablaran de diferentes aspectos del poder, adjuntando información recabada de internet que describía la historia de esos lugares. Este trabajo me sirvió de catarsis, adelantándome a la llegada de Fernando Lugo³⁷ al gobierno, quien vino a cambiar esta racha.

FREDI CASCO. Siempre está vigente la frase de Marx en *18 Brumario* que dice “la historia se repite dos veces, primero como tragedia y después como farsa”.³⁸ Y la podemos aplicar perfectamente a este tiempo oscuro que estamos viviendo. Porque la historia de Stroessner es a lo mejor una farsa de otras dictaduras, pero fue una tragedia para nosotros, y lo que estamos viviendo hoy es una farsa con respecto a la dictadura de Stroessner. Y así sucesivamente. Hay elementos ideológicos del stonismo que están mucho más presentes ahora que en los últimos veinte años. Hugo Aveta, Javier Medina Verdolini y yo somos prácticamente de la

36 Presidente del Paraguay (2003-2008). Milita en la Asociación Nacional Republicana (Partido Colorado).

37 Asumió como presidente del Paraguay en 2008, encabezando una alianza partidaria con el Partido Liberal. Fue destituido en 2011 mediante un juicio político que ha sido calificado como golpe de Estado.

38 Al inicio del Capítulo I de *18 Brumario*, publicado por primera vez en 1852, Karl Marx apunta: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa”. C. Marx y F. Engels, *Obras escogidas en tres tomos*, Editorial Progreso, Moscú 1981, Tomo I, pp. 404-498.





misma generación y provenimos de sociedades muy conservadoras, la cordobesa y la paraguaya, y eso hace que aparezcan trabajos que aborden el tema de la memoria de manera más lateral u oblicua que otros.

ADRIANA ALMADA. Es cierto. Los tres trabajan la memoria de la dictadura desde lugares diferentes, pero hay rasgos en común.

FREDI CASCO. De hecho, las fotografías de *El retorno de los brujos* son fachadas del régimen. Nunca le comenté eso a Javier, pero cuando él llamó *Fachadas* a su serie, inmediatamente me identifiqué con esa forma de poner en escena esos monumentos. Hugo Aveta también trabaja con maquetas y fachadas.

ADRIANA ALMADA. Hugo Aveta desarrolló una obra muy interesante a partir de imágenes de sitios emblemáticos o lugares de represión en tiempos de la dictadura argentina. En tu caso, el costado protocolar de la dictadura de Stroessner también resulta emblemático, y ocurre algo similar en la obra de Javier Medina Verdolini, que fotografía la carcasa de un avión de la línea de bandera en época de Stroessner, o ciertos espacios y/o edificios que fueron símbolos del régimen.

FREDI CASCO. Personalmente, en Paraguay, me gustaría ver una obra que vaya aún más lejos, que involucre a toda la sociedad que fue cómplice de la dictadura. Creo que hay que hacer un análisis más profundo que aborde esta realidad que nos toca a todos y de la cual todos somos responsables, pero no en el sentido de la culpa cristiana (decir todos somos culpables), sino en el sentido de la recuperación última de la memoria. Creo que hay que ahondar mucho más y tener el coraje de llegar a las raíces de lo que sucedió, que son las raíces mismas de nuestra sociedad. Es decir, el Paraguay produjo esa dictadura, el Paraguay produjo lo que estamos viviendo ahora. Hay que hacer lo que hizo Michael Haneke con

*La cinta blanca*³⁹, una película sobre la Alemania en los años previos a la primera guerra mundial. En ella muestra una sociedad decimonónica muy conservadora, donde aparecen ya las primeras perversiones que dispararían el totalitarismo y el nazismo, pero no toca en ningún momento la cuestión ideológica. Exige un análisis profundo llegar a la sutileza de *La cinta blanca*, y eso es lo que nos falta a los paraguayos. Todavía somos, de alguna manera, muy románticos. O muy cínicos. Me parece que las obras críticas de la dictadura en Paraguay son así. Incluso mi trabajo es muy cínico todavía. Y me parece que hay que ir mucho más allá.

39 Michael Haneke (Munich, 1942) es un director y guionista conocido por el carácter inquietante y controvertido de sus películas, que normalmente abordan las problemáticas de la sociedad contemporánea. Uno de sus filmes más celebrados es *Das Weiße Band* (La cinta blanca), que obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 2009. La película –que narra extraños acontecimientos ocurridos en 1913, en vísperas de la primera guerra mundial (1914-1918) en un pequeño pueblo protestante del norte de Alemania– reflexiona sobre los orígenes del nazismo mediante una impecable puesta en escena y un estupendo montaje.

© IMÁGENES

Javier Medina Verdolini

pp. 1, 9, 10, 11, 48 (de la serie *Diario de rodaje*, 2014)

pp. 42-43, 44 (de la serie *Fachadas*, 2007-2010)

Dominique Dubosc

pp. 24, 26, 27, 29, 30, 31 (*Territorios ocupados*, 2013)

Fredi Casco

pp. 34, 37 (de la serie *El retorno de los brujos...*, 2003-2005)

Adriana Almada (editora)

VIOLENCIA Y MEMORIA. Una conversación con Dominique Dubosc sobre el cine y otras formas de contar la violencia política

Cuadernos del ICPA-GZ [2]

© 2016 ICPA-GZ / TEKOHHA

Del texto y las imágenes: Los autores

De la edición: La editora

REGISTRO / CONCEPTUALIZACIÓN / EDICIÓN Adriana Almada
PROYECTO EDITORIAL Tekoha Curatorial & Editorial Projects
IMPRESIÓN AGR Servicios Gráficos

Asunción, diciembre 2016

Impreso en Paraguay



Instituto Cultural Paraguayo-Alemán
Goethe-Zentrum
Juan de Salazar 310
Tel: + 595-21-224455
Asunción, Paraguay
www.goethe.de/asuncion
direccion@icpa-gz.org.py
Asunción, Paraguay

Los recuerdos no preceden a la escritura; por el contrario, es la escritura la que crea o identifica los vagos recuerdos que podemos tener, decía Stendhal. Por lo tanto, toda memoria de nuestro pasado se sitúa en el presente de la escritura [...] Y es en este presente, más exactamente en el presente de mis rodajes, que mi “memoria desmemoriada” encuentra algunos recuerdos. DD



Instituto Cultural
Paraguayo-Alemán
Goethe-Zentrum

GOETHE-ZENTRUM
KOOPERATIONSPARTNER

