

---

## El espacio de la memoria: una entrevista a Jonathan Perel

Por María Celina Ibazeta\*

Jonathan Perel nació en 1976, vive y trabaja en Buenos Aires. Es cineasta, investigador y docente. Cursó la licenciatura en Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Dirigió los largometrajes *Toponimia* (2015), *Tabula Rasa* (2013), *17 monumentos* (2012) y *El Predio* (2010) y los cortometrajes *Las Aguas del Olvido* (2013) y *Los Murales* (2011). Fue dos veces ganador del Fondo Metropolitano de las Artes, y sus películas han sido seleccionadas y premiadas en diversos festivales internacionales, entre los que se destacan: IFFR Rotterdam, FID Marseille, Viennale, YIDFF Yamagata, First Look, Rencontres Internationales Paris/Madrid/Berlin, BAFICI, La Habana, Underdox, Porto/Post/Doc. La entrevista a Jonathan Perel acerca de su última película, *Toponimia* (2015), se realizó el día miércoles 29 de junio de 2016, a través de una conversación por WhatsApp.



Jonathan Perel

**María Celina Ibazeta: ¿Cómo te familiarizaste con la historia de los cuatro pueblos fundados por la dictadura militar?**

Jonathan Perel: Lo interesante de tu pregunta es que aquí, en Argentina, es prácticamente desconocida la existencia de estos cuatro pueblos. Quizás en Tucumán sí se conocen un poco, pero lo cierto es que prácticamente nadie los conoce. Esto tiene que ver con el lugar dónde están ubicados y cómo fueron

creados. Los pueblos no están sobre la ruta principal que baja de San Miguel de Tucumán hacia el sur, sino que están desplazados hacia el interior del monte, de la selva. Justamente estaban en el medio de la selva para obligar a los campesinos rurales, que vivían en el monte, desperdigados, a mudarse a estos pueblos. Realmente para ver estos pueblos uno tiene que desviarse muchos kilómetros de la ruta principal y tomar una ruta que fue construida por los militares, que lo único que hace esa ruta interpueblos es salirse de la ruta principal, unir los cuatro pueblos, que están a 30 o 40 kilómetros uno del otro y volver a la ruta principal, como una U. Los militares construyeron en esa ruta cerca de catorce puentes. Es una obra gigantesca.

En Tucumán incluso si se sabe que existen unos pueblos que llevan nombres de militares caídos en el operativo, casi nadie los ha visitado. Están realmente metidos en el monte, en un lugar donde nadie llega y rodeados por la selva. En el resto de Argentina, dentro del círculo más íntimo de estudios académicos sobre derechos humanos y sobre memoria, prácticamente no se conoce su existencia.

Leí sobre los pueblos en un artículo académico de una colega, y me llamó la atención que llevaran nombres de militares caídos en el operativo. También me resulta interesante que incluso sabiendo que existen y que llevan los nombres de los militares, nadie se imagina que son exactamente gemelos, exactamente iguales entre sí y que tienen todos sus detalles urbanísticos y constructivos absolutamente replicados.

**MCI: Intuía esa respuesta porque, a modo de confesión personal, me enteré de esta historia viendo tu documental. Creo que es una de las grandes cosas que tiene *Toponimia*. Sorprende al revelarnos parte de un pasado que deberíamos conocer. ¿Te resultó fácil adquirir y tener**

**permiso para filmar la documentación que presentas en cada capítulo, a modo de introducción?**

JP: Los pueblos están tan aislados, tan encerrados en el medio de la selva que es muy difícil, incluso, salir del pueblo mismo. Esa idea carcelaria que tienen los pueblos, casi de *ghetto*, de construcción foucaultiana, de vigilancia, si bien no tienen muros ni nada, al estar rodeados de la selva y del monte, hacen que los propios habitantes de cada pueblo estén aislados.

Respecto a la documentación, el acceso no fue para nada difícil. Estaba en el catastro, en San Miguel de Tucumán. Eran cuatro carpetas muy grandes, una por cada pueblo. En la película se ve la imagen de la tapa de cada carpeta con el nombre del pueblo y todas las actas de donación de los terrenos; de fundación de los pueblos y de planos de loteo y de agrimensura. Lo único que fue difícil es que era mucha documentación y era muy difícil seleccionarla en el lugar. En consecuencia, la decisión que tomé en el momento fue filmar absolutamente todos los documentos que había. Filme cada hoja de papel que había en esas carpetas. Fueron, creo que tres o cuatro días de filmación enteros, solamente filmando esos documentos. Para después tomar la decisión y determinar qué servía y qué no servía en la edición. No me era posible en el lugar tomar la decisión, necesitaba tiempo para procesar la información. Era más fácil filmarlo todo y decidirlo después.

Otro documento muy importante que no está en el catastro y que apareció en uno de los pueblos es el documento que está en el prólogo, que es un documento donde los militares explican cómo es cada pueblo. El documento que describe que el pueblo tiene una iglesia, una comuna rural, una plaza cívica, un aljibe, unas fábricas y un complejo deportivo.

Entrar a filmar a los pueblos era delicado. Son pueblos muy pequeños, de trescientos habitantes, donde si uno entra mal, y a la gente no le gusta la presencia de la cámara filmando, se cierra la posibilidad de filmar. Pero fue cuestión de hablar primero, sacar fotos, de a poco empezar a filmar. Y en ese sentido, la gente se divertía con la presencia de la cámara, realmente, a nadie le molestaba. Creo que la película es muy respetuosa de la gente. Si bien se ve a los habitantes de los pueblos; la cámara no está filmando ni la puerta de sus casas ni metiéndose en la vida privada de cada uno, sino que está filmando el pueblo, sus lugares públicos.

Porque la película no es sobre las historias de vida de esta gente, que bien podría ser una película sobre la gente y sobre sus historias, y son historias dignas de ser contadas. Esta es una película sobre los pueblos, sobre el urbanismo, sobre el plan militar detrás de la construcción de estos pueblos. Sin duda, hay una historia de vida más personal, más íntima, más privada que valdría la pena contar, pero que es otra película.

**MCI: La estructura idéntica de 4 capítulos con 68 escenas de 15 segundos cada uno y el juego de planos que forman series de repetición y diferenciación me hacen pensar en un cine con profunda influencia estructuralista. ¿Por qué elegís este sistema?, ¿cuáles son sus ventajas? y ¿qué es lo que te hace sentir cómodo?**

JP: Una aclaración importante: el estructuralismo es un sistema narrativo que vengo utilizando desde hace unos años y que lo utilicé con alguna variante, pero esencialmente igual, en varias películas anteriores. En todas mis películas la cámara está fija, los planos tienen una duración regulada, que es siempre la misma, y que es extensa, en principio, para lo que sería la narración clásica. En todas mis películas trabajé lugares de memoria, como ex-centros clandestinos de detención y sistemas memoriales y cómo son estos artilugios narrativos que

pretenden construir memoria. En el caso de *Toponimia*, un sistema estructuralista y reglado que yo ya venía usando, encuentra del otro lado un objeto que pareciera adaptarse muy bien a lo que el sistema propone. Pero no es que el sistema éste se desprendió del objeto, sino que yo ya iba a filmar con ese sistema.

No lo suelo llamar estructuralista, lo asocio más a cierto minimalismo. Es un sistema que construye un lugar muy activo para el espectador, obliga a la audiencia a formar parte de la construcción del sentido. No sólo ésta, sino todas mis películas niegan el didactismo del documental clásico, o incluso, el didactismo del cine clásico narrativo. El espectador ocupa un punto de vista privilegiado y la información que la película ofrece tiene que estar ordenada para que la entienda ese espectador central.

Mis películas van en contra de ese sistema; lo que hacen es construir un espectador mucho más activo, que participa junto a la película, de la construcción del sentido. Mis películas intentan no solo ser vistas por el espectador, sino, mirar al espectador. Creo que son obras en las que el espectador se siente mirado. Por supuesto, el cine clásico narrativo es más fácil de mirar y, casi siempre, está dedicado al entretenimiento y se ajusta a una ideología dominante. Esta búsqueda de un lugar más participativo para el espectador responde a inquietudes ideológicas, políticas. En ese sentido es que encuentro una ventaja en este sistema. Esta idea de no dar las respuestas tan acabadas, el sentido tan cerrado, no creer que hay una verdad única y un único sentido en los textos y en los mensajes, sino que ese sentido es múltiple, es diverso, es abierto y que el espectador ocupa una buena parte en esa construcción.

Es un sistema sumamente incómodo para mí, por el que se me ha criticado mucho, que ha sido muy cuestionado por la falta información. Al ser las

películas un tanto opacas y difíciles para la audiencia, están destinadas a un público menor, a ciertas críticas negativas, etcétera. De ninguna manera este sistema me resulta cómodo, por el contrario, pero yo me siento cómodo en esa incomodidad. Asumo la incomodidad. Que la película para la audiencia sea incómoda, y que eso genere dudas y preguntas en el espectador, para mí es interesante. Que una película, un texto, un objeto, una obra de arte pueda construir eso, es a lo que apunto. Entiendo que otros cineastas prefieran la comodidad de un discurso cerrado, con la ideología clara, acabada, precisa y sin lugar a dudas. Yo asumo la incomodidad para forzar al espectador a tener que participar de ese lugar.

Se le reclama mucho a mis películas la falta de información y, sin embargo, creo que mis películas siempre tienen la información mínima necesaria para que se las entienda. No doy información de más. Hago un gran esfuerzo por depurarla. Todo lo que uno necesita como espectador, está en la película. Ese espectador que quiere más información y pretende que la película haga el trabajo por él, se ve decepcionado. Esta sólo ofrece ese primer envión de información que abre las puertas y pretende que después uno, como espectador, salga a buscarla en otros lugares.

En este sentido, volviendo a la idea del estructuralismo, asocio mis películas a lo que sería el *contra-monumento*. Si el monumento es esa idea de contar la historia en forma duradera, rígida, erguida y resistente a las inclemencias del tiempo, el *contra-monumento* es el que desafía sus propias leyes constitutivas y tiende a desaparecer, incita a su propia vandalización. Es un monumento que cambia con el tiempo y que en definitiva termina desapareciendo y sólo perdura en el recuerdo de los espectadores. Creo que mi cine también es un *contra-monumento*, en el sentido que no pretende permanecer fijo y estable de una vez y para siempre. Es un cine que tiende a desaparecer y a sólo perdurar en la memoria de la audiencia, por las preguntas y las inquietudes que les planteó

a sus espectadores en cada momento histórico. Mis películas se vuelven viejas con el tiempo.



Fotograma del film *Toponimia*

Por eso digo que son películas que tienden a desaparecer. Lo que perdura es la importancia de los debates y las preguntas que la película generó en su momento.

**MCI: Es muy llamativo la falta de discurso en el film. No hay voz over, no hay entrevistas ni testimonios. ¿Encontrás en el género de observación una puerta de escape a la tradición filial del documental argentino, al documental hecho por hijos de desaparecidos en el que la voz del director-personaje y los testimonios se vuelven protagonistas? ¿Esta salida tiene que ver con tu propia situación de no ser hijo de desaparecidos y entonces marcás una diferencia a través de la estética?**

JP: Mi cine no es que se opone, sino que viene a proponer un punto de vista alternativo y complementario respecto de lo que es el cine de esa tradición filial, de lazos de sangre, de cine hecho por los hijos y también al cine apegado al testimonio de los sobrevivientes. Creo que el hecho de que los testimonios de

los sobrevivientes y de los familiares hayan sido prácticamente los únicos actores sociales que mantuvieron viva la memoria, tiene algunas dificultades. Puede producir que se clausure un discurso.

Hay una memoria más social, que es la que asume la sociedad, la academia, los investigadores, los estados, etcétera, y también hay una memoria individual, que es la que asumen los sobrevivientes, los familiares. En el caso de la Argentina, de alguna forma, se dio al revés, en lugar de que sea primero la memoria social la que aparezca y luego la memoria individual, fue siempre la memoria individual, la que mantuvo viva la lucha, con grandes méritos. Efectivamente, son esos vínculos de sangre los que lograron todo lo que hoy pasa en Argentina, en materia de derechos humanos. Y esa memoria social de la que se hace cargo el Estado y la academia, de alguna forma, llega después. Pero ese protagonismo de la memoria de los lazos de sangre también funcionó como clausura de sentido, al poner al frente de la escena un único discurso y no dar lugar a otros actores sociales para participar de la construcción del sentido. Por ejemplo, le dio una preponderancia a la experiencia concentracionaria, dejando de lado narraciones que llegaron más tarde como, por ejemplo, la militancia previa.

Mis películas, con su sistema estético, vienen a reclamar y a construirse, para sí mismas y para mí, un lugar dentro del debate. Las películas quieren participar y abrir el debate a otros actores sociales que no son vínculos de sangre, familiares, sobrevivientes, hijos. Efectivamente, yo no tengo a mis padres desaparecidos y eso me obliga a dar explicaciones constantemente de por qué hago cine sobre estos temas. Esto es ridículo, porque los crímenes cometidos durante la dictadura son crímenes de lesa humanidad, crímenes contra la sociedad.



No creo que el cine de observación sea un escape a esa tradición. Creo que es todo lo contrario. Es una puerta de entrada al debate: cómo construir un espacio nuevo para mí, para mi cine, para poder participar de ese debate que estaba clausurado y del que sólo podían participar quienes tenían esa filiación directa.

Siento a mi cine absolutamente deudor de la película *Los Rubios* (Argentina, Albertina Carri, 2003). Creo que esa película abre la posibilidad de que mi cine exista. Porque es *Los Rubios* la película que rompe con el cine de testimonios, es *Los Rubios* la película que le da la espalda al testimonio de los sobrevivientes, al testimonio de los compañeros de militancia de los padres, a la imagen de los padres y es *Los Rubios* la película que construye a la nueva generación y a la investigación en sí misma como protagonista de la historia y ya no a aquel testimonio de los sobrevivientes.

Esta idea de la falta de discurso, que no haya voz *over*, que no aparezca mi voz, es todo lo contrario a una falta de discurso. Ese minimalismo y ese silencio de la película, en realidad, construyen un discurso ideológico y político muy potente. Sucede que es un discurso mucho más difícil de trabajar para la audiencia. De ninguna manera puedo decir que en mis películas haya una falta de discurso, sino todo lo contrario. Es construir un discurso desde el silencio, que creo que es una manera muy potente de construir el discurso.

**MCI: Los largos momentos de silencio y esa banda sonora que parece estar fuera de cuadro le confieren a la imagen un halo espectral, un efecto fantasmagórico. ¿Es un efecto buscado por la película o fruto del azar? Me gustaría que nos contaras un poco sobre cómo trabajaste con el sonido.**

JP: Voy a esos lugares que están habitados por fantasmas, al encuentro de esos fantasmas, con una influencia claramente de Jacques Derrida. La forma de que esa presencia espectral aparezca en la película, la forma de que aparezcan esos fantasmas, de poder mirarlos a los ojos, es esperándolos, con paciencia, y dedicándoles tiempo. Como en Hamlet, el fantasma del padre que pide venganza y Hamlet que sale a la explanada del castillo a esperarlo, en la noche, hasta que el fantasma aparezca. Es el tiempo en mis películas, la duración de las tomas, lo que permite que aparezca esta dimensión espectral, que el fantasma finalmente aparezca. Hay un cierto respeto construido con ese tiempo, una cierta distancia justa, diría Serge Daney, que hace que el fantasma pueda aparecer.

Otro elemento muy importante es la intimidad con la que trabajo. Filmo mis películas en absoluta soledad. No va nadie conmigo, hago yo mismo la fotografía y el sonido. Creo que esa intimidad del registro está en la película, de alguna manera, y también, esa intimidad hace que el fantasma aparezca. Puedo decir que sí, que busco que mis películas tengan esa dimensión espectral.

Especialmente en el caso de *Toponimia*, me han preguntado mucho por el sonido, esto que vos bien identificás como sonido fuera de cuadro. En mis películas anteriores lo trabajé de la misma manera. El sonido es el sonido capturado vivo de cada toma. No hay ninguna manipulación en post producción, no hay sonidos que hayan sido agregados, a lo sumo hay una manipulación mínima para corregir algún error, un parche en un momento que se escucha a alguien que no quiero que se escuche, un auto que pasa muy fuerte, entonces uso un parche de otro momento de sonido de la misma toma. Pero nunca hay una manipulación deliberada de agregar sonidos que no estuvieron ahí, sino todo lo contrario, ser fiel al registro de lo que se escuchaba en la toma.

Lo que creo que pasa con el espectador es que como el plano está quieto y no está sucediendo mucho dentro del encuadre, no hay mucha actividad, momentos que, quizá, sólo vemos una hoja de un árbol moviéndose, o a veces, ni siquiera una hoja moviéndose, estoy filmando algo absolutamente estático, y la toma es larga, entonces, es la percepción del espectador la que se modifica. No es que la película tenga ninguna captura de sonido amplificadas ni exageradas en ningún sentido, sino que es la percepción del espectador la que cambia y que empieza a percibir más sonidos de los que percibiría en una película más tradicional o en un relato tradicional, con una banda de sonido ocupada por los testimonios o la voz en *off*. Ese aparente silencio de la película hace que el espectador pueda escuchar con más profundidad. Escuchar ese detrás de escena, que simplemente es lo que rodeaba a la cámara en aquel momento, gente que pasa, autos, bicicletas, perros, música de las casas, todo lo que sucedía de verdad en el momento de la toma, sin ninguna manipulación.

**MCI: Cuando vi la película, sentí cierta perturbación porque el sistema de oposición, tan racional y objetivo, que reconstituye el acto de fundación de las ciudades me hizo sentir muy cerca del punto de vista de los ejecutores, con quienes sabemos que vos no te identificás. Cuanto mejor entendemos el plan estatal elaborado desde el poder dictatorial, más incómodos nos sentimos con la película. ¿Eras consciente de esto antes de hacerla? ¿Era parte de tu plan?**

JP: Entiendo la perturbación de la que me hablás, y era un temor muy consciente que tenía de la película. Ese acercamiento al punto de vista de los ejecutores, bien podrían ser esos primeros cuatro capítulos una película filmada por ellos mismos para mostrar su obra. Pero para mí hay un hecho fundamental, que es constitutivo de la película, y que hace que la película se aleje del punto de vista de los ejecutores, que es el epílogo.



*Fotograma del film Toponimia*

El capítulo final, en el monte, en la selva, en ese lugar que resiste a ser domesticado. En esas imágenes de la pura selva, donde el ojo no sabe donde posar su mirada, en contraposición con todo el resto de la película, donde es muy simple donde posicionar la mirada, está en el centro del cuadro el objeto que hay que mirar. El epílogo viene a equilibrar y a sentar una posición clara. Termine la película en el lugar elegido por las organizaciones de izquierda, por el ERP, como el espacio de libertad, como espacio de liberación, como espacio de revolución.

Adentrarse en el monte con la cámara es un gesto performático, mucho más difícil de hacer que el de meterse en los pueblos. Filmar en los pueblos es sumamente fácil comparado con el miedo que implicó para mí meterme en el monte a filmar. Toda la película está construida para poder terminar en ese epílogo. Me han preguntado si podría existir la película sin el epílogo, y para mí, es absolutamente imposible. El epílogo es el que termina de construir mi

posición frente al tema. Terminar la película en el lugar de homenaje a esos militantes revolucionarios es toda la idea de la película.

**MCI: El final, ¿es una tentativa de final feliz?**

JP: No lo puedo pensar como un final feliz porque también es un espacio habitado por fantasmas, es un espacio de duelo. Pero, sí es un final abierto, en el sentido de que corta el ritmo de la película, en el sentido que es un final que respira, que permite al espectador una cierta calma, una cierta pausa, una cierta tranquilidad, un cierto momento de reflexión antes de que la película termine.

---

\* María Celina Ibazeta se graduó de la Universidad Nacional de Tucumán, como profesora en Letras. Hizo su maestría y doctorado en el Departamento de Lenguas y Literatura Hispánica de Stony Brook University, Nueva York. Realizó un postdoctorado en el Departamento de Cine y Video de la Universidad Federal Fluminense, Río de Janeiro. Actualmente trabaja en la Universidad Pontificia Católica (PUC-RIO) en el Departamento de Letras. E-mail: celinaibazeta@hotmail.com