

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

Me río de las olas

Análisis de un documental autorreferencial

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA:

AZENETH FARAH SALDÍVAR

DIRECTORA

DRA. SOFÍA ALEJANDRA SÁNCHEZ OROZCO

Ciudad de México, junio 2023.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Índice

Análisis de un documental autorreferencial ----- 2

Resumen -----	3
Introducción -----	5
Argumento de <i>Me río de las olas</i> -----	8
El documental: de la sobriedad de lo objetivo al terreno de las emociones. -----	11
El documental autorreferencial latinoamericano -----	16
Documental subjetivo del siglo XXI -----	18
Características formales autorreferenciales en <i>Me río de las olas</i> -----	19
El guion de documental -----	24
Estructura de un guion -----	27
Características del guion de <i>Me río de las olas</i> -----	29
Los personajes -----	32
La estructura de <i>Me río de las olas</i> en actos -----	35
Primer acto -----	35
Segundo acto -----	36
Tercer acto -----	39
Conclusiones -----	40
Bibliografía -----	43

Guion literario -----48

Me río de las olas

Análisis de un documental autorreferencial

Resumen

Me río de las olas es un guion que se instala en el subgénero del documental autorreferencial, entendiendo esto como un ejercicio que conlleva varios niveles de subjetividad emocionales y estéticos, y que obliga a la reflexión. En el caso de este guion, la autora se coloca como personaje principal, dotando al relato de una visión que reelabora la vida de terceros desde su propio punto de vista. Las posibilidades tecnológicas contemporáneas, cada vez más prácticas, aportan materiales muy variados de registro de lo cotidiano, lo que posibilita nuevas formas de reflexión y permite que la relación del autor/realizador con su obra sea activa y acortando la distancia entre el sujeto y la historia que se cuenta, llevando al lector/espectador a identificarse con lo que se narra. ¿Cuáles son las estrategias discursivas y autorales de las que se puede valer un documental subjetivo para ser universal? Este texto pretende demostrar las características narrativas que hacen de *Me río de las olas* un documental autorreferencial, así como reconocer los rasgos formales del guion que lo hacen un texto literario

Palabras clave: documental, autorreferencial, memoria, identidad, América Latina.

Abstract

I Laugh at Waves is a script that falls within the subgenre of the self-referential documentary, understanding this as an exercise that entails various levels of emotional and aesthetic subjectivity. In the case of this script, the author is placed as the main

character, giving the story a vision that reworks the lives of third parties from her own point of view. Contemporary technological possibilities, increasingly practical, provide very varied materials for registering everyday life, which enables new forms of reflection and allows the author/producer's relationship with his work to be active and shortening the distance between the subject and the story that is told, leading the reader/spectator to identify with what is narrated. Which are the discursive and authorial strategies that a subjective documentary can use to be universal? This text aims to demonstrate the narrative characteristics that make *I Laugh at Waves* a self-referential documentary, as well as to recognize the formal features of the script that make it a literary text.

Key words: documentary, Self-referential, identity, memory, Latin America.

Introducción

El avance tecnológico es una de las razones que facilitó el desarrollo y auge del documental subjetivo¹. El acceso a una cámara se fue haciendo cada vez más fácil. Pasamos de las artificiosas cámaras de 16mm a tener la posibilidad de capturar todos los momentos de nuestra vida con un teléfono. Ahora es común decir “si no lo grabo, ¿realmente existió?”, y pasamos gran parte de nuestro día registrando nuestra cotidianidad y exhibiéndola en redes. Todos los días presenciamos breves autorreferencias en las *stories* de *Instagram* o en videos de *Tik tok*. Acumulamos montones de material audiovisual de nuestra vida.

Existen ya muchos documentales que se valen casi en su totalidad de material extraído de las redes sociales. Un ejemplo de esto es el filme estadounidense “El caso Watts: El padre homicida”, que cuenta la historia de un hombre que asesinó a su esposa e hijas. La película está hecha en su totalidad con videos de *body cam* policiales, cámaras de seguridad de los vecinos, *posts* de Facebook y capturas de pantalla de las conversaciones por *Whatsapp* que la víctima mantuvo con familia y amistades. Es como si en estos tiempos en los que la exhibición de lo íntimo es parte de nuestro cotidiano, estuviéramos preparando continuamente el material para dar cuenta de cada cosa que hacemos en nuestra vida.

De acuerdo con Philippe Lejeune (1991), en *El pacto autobiográfico*, la autobiografía es: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo el acento en su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” (p.48). Éste es el génesis de *Me río de las olas*, un guion íntimo y

¹ Un documental es subjetivo cuando la presencia del director/realizador es explícita, colocándose en primera persona dentro del relato y expresando su ideología y creencias.

subjetivo, que más que una búsqueda de la verdad es la forma que encontré para responder preguntas de un pasado lleno de silencios.

El proceso para encontrar la línea dramática de *Me río de las olas* me llevó alrededor de 10 años. Al principio se trataba sólo de contar la historia fascinante de mi abuela y de cómo era posible describir la Historia de Latinoamérica en el siglo XX a través de puras anécdotas familiares. Pero eso no fue suficiente. Las primeras versiones escritas y montajes de primeros cortes del documental resultaron en una maraña de referencias familiares que no se terminaban de contar y no aportaban demasiado. Necesitaba encontrar un hilo que me ayudara a tejer el relato y que fuera confiable. Ahí es donde aparezco yo.

Decidí convertirme en el *otro* del que siempre se habla en el documental. Después de asistir durante algunos semestres al Seminario de Memoria y Corporeidad², entendí que esas anécdotas familiares con las que yo quería construir la historia formaban parte de una memoria colectiva y que, como menciona Rocío Otero (2011), parafraseando a Halbwachs: “cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva y la existencia de ésta es un índice de la vitalidad de la vida común” (p.15). Mi propia memoria tiene valor y es el eje narrativo. Mi subjetividad como creadora tiene peso y se adhiere a la estética de lo autorreferencial como estrategia en la que, como menciona Teichmann (2010), “pareciera habilitar un territorio donde el espectador presencia un proceso de construcción del propio documental en acto” (p.2).

La idea es comprometer al espectador con la búsqueda del personaje principal: Azeneth. Hacer una síntesis de vida para resolver un misterio y alrededor de éste,

² *Memorias y Corporeidad: Rumbo a procesos emancipatorios* es un seminario impartido por la Dra. Anelí Villa, Dra. Mariana López y Tania Hernández, en la UACM.

evidenciar las dinámicas familiares que son consecuencia del capitalismo y el patriarcado. Para lograr esto, el guion de *Me río de las olas* echa mano de los recursos estéticos, formales y narrativos que caracterizan al documental autorreferencial que, como veremos más adelante, son rasgos introspectivos “enmarcados en el espacio privado: lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional, confesional” (Labbé, 2011, p.60).

Una vez que hallé la ruta a seguir surgió otro conflicto. ¿Es posible dar un tratamiento literario a un guion de documental? Como veremos a lo largo de este trabajo, el proceso de escribir un guion para documental no es como el de la escritura de guion para ficción, sin embargo, para poder aclarar mis ideas, tuve que recurrir al esquema clásico del guion literario, pensar los personajes como si fueran de ficción para poder construir la trama.

Para desmenuzar la estructura formal y estética del guion de *Me río de las olas*, es preciso entender que el documental en primera persona tiene su auge como respuesta a situaciones de crisis política y social, y que es, como refiere Labbé, una expresión subjetiva que reivindica la memoria: “No es de extrañar que esta eclosión germine precisamente en el escenario de una postmodernidad que evidencia la crisis de los grandes relatos del proyecto moderno” (Labbé, 2011, p.64). Por lo tanto, la aproximación a cualquier análisis del guion, es de carácter crítico y reflexivo hacia un cine contemporáneo y observacional.

Argumento de Me río de las olas

Me río de las olas es un documental autobiográfico que indaga sobre los procesos de la memoria. Narrada a través de las voces de sus protagonistas, es una exploración íntima sobre las emociones, las relaciones familiares, el impacto que tienen en ellas la política y el exilio, y que expone el rol que juegan las mujeres dentro de este núcleo familiar. El tiempo y la distancia dan a cada personaje una perspectiva muy distinta de lo que pasó, de cómo fueron las cosas, cómo se resolvieron los conflictos, y de cómo vivió cada quién su parte de la historia.

Azeneth, una mexicana de 30 años, decide emprender un viaje (físico y por los recuerdos) en busca de su identidad, partiendo de una anécdota de la infancia que involucra a su abuela paterna, Blanca Henrich Arauz, una mujer del oriente boliviano que dedicó gran parte de su vida a militar en el Partido Comunista.

Esta anécdota está rodeada de silencios. Azeneth vuelve a su casa de la infancia, llena de objetos rusos y bolivianos, de música andina, de acentos extranjeros y, sobre todo, envuelta por el tabú del comunismo, y recuerda a su padre, Carlos “Gringo” Farah, siempre nostálgico y añorando Bolivia, ese país lejano del que tuvo que salir y al que no puede volver.

El vínculo tan cercano que Azeneth tiene con su padre convierte a Bolivia en una especie de lugar místico donde reside la felicidad. Trinidad, el pueblo del que salió su papá, capital del departamento del Beni, parece el escenario de una novela, rodeado de ríos inmensos, llanos infinitos, animales y plantas exóticos. Por ahí habita el Mamoré, el río madre, un afluente del Amazonas. La leyenda dice que cuando un hijo del Mamoré abandona su tierra y tiene hijos en otra parte, si estos hijos vuelven y navegan por el

río, él se va a cobrar con sus vidas la del hijo que perdió, y Azeneth quiere navegar sus aguas, aún cuando siempre lo tuvo prohibido. El río es una alegoría del silencio que siempre hubo en torno al comunismo en su familia, de sus padres que tenían prohibido decir que habían estudiado en la URSS, que hablaban ruso, y cualquier cosa que tuviera que ver con la vida militante de Blanca.

Es la madre de Azeneth, con la que comparte nombre, quien la va introduciendo de a poco en los secretos. De ella escucha por primera vez que la abuela Blanca había estado presa en Bolivia y que “Gringo” Farah, hijo de Blanca y padre de Azeneth, que era un adolescente en ese entonces, vio cuando los militares fueron ella.

A los dieciséis años, Azeneth viaja un verano a Bolivia, bajo el cuidado de la abuela Blanca, quien decide compartirle la historia de su vida. Su madre era boliviana, y su padre un migrante austriaco que llegó a Bolivia en busca de aventura durante el tiempo de la explotación de la goma y la castaña. Él era un mecánico que pronto se convirtió en capitán de los inmensos barcos que navegaban por los ríos del Beni. Le decían “El náutico del Mamoré”. Él le inculcó las ideas de izquierda a Blanca.

En una de esas travesías por el río, en un viaje familiar, cuando Blanca tenía apenas ocho años, la nave quedó atrapada en medio de una tormenta y las olas golpeaban y sacudían la embarcación. Blanca cuenta que se paró en medio del barco comenzó a gritar “¡Me río de las olas! ¡Me río de las olas!”, mientras lloraba de miedo.

En ese verano en el que Azeneth estuvo bajo el cuidado de Blanca, descubrió que el hombre que había metido a la cárcel a su abuela y la había sometido a toda clase de torturas, era Carlos “Mozo” Farah Aquim, su cuñado, el hermano del abuelo de Azeneth.

¿Pero quién había sido su abuelo? De él tampoco se hablaba. Blanca le contó que era un libanés que cantaba tangos mejor que Gardel. Que se casaron y tuvieron cinco hijos, y después se divorciaron. Se llamaba Edmundo Farah Aquim.

Cuando Azeneth vuelve a México está muy intrigada. Siente la necesidad de contar esa historia. Quizá si descubre qué fue lo que pasó, logró sanar los dolores de su padre. Estudia cine y consigue las herramientas para hacer un documental. Decide viajar a Bolivia y entrevistar a todos los que estuvieron involucrados en aquel episodio, y de paso aprovechar para desafiar al Momoré y navegarlo.

En la investigación Azeneth aprende más sobre el pasado de su familia: Blanca Henrich militaba en el Partido Comunista de Bolivia, e incluso llegó a tener cargos de dirección en el partido, y por el otro lado, la familia Farah Aquim es muy conservadora y de ideología de derecha, la mayoría de los hermanos pertenecen a la Falange Socialista Boliviana, y en particular destaca uno de ellos, Carlos “Mozo” Farah Aquim, que dedica su vida a la política, y que en 1971 es nombrado prefecto del departamento del Beni, durante el golpe militar del General Hugo Banzer. Es en este momento en el que “Mozo” Farah manda apresar a Blanca, quien permanece encarcelada un año, hasta que logra salir con un salvoconducto a Chile, en donde después le toca vivir el golpe de Pinochet.

Durante todo este periodo de persecución e inestabilidad, es “Gringo” Farah el que acompaña a su madre. Azeneth se acerca al Mamoré mientras escucha a su padre relatar el rechazo que recibían por parte de la gente de Trinidad por ser comunistas, cómo en la fiesta de quince años de su hermana los acusaron de celebrar la muerte de Kennedy, cómo, durante la guerrilla del Che, un cortejo fúnebre se detuvo frente a su casa a gritar consignas anti comunistas y groserías a la familia.

Finalmente, Azeneth se da cuenta de que está haciendo una especie de catarsis en nombre de cuatro generaciones, que la memoria es una forma de resistencia y, que sin saber, la historia familiar nos condiciona a cosas que aceptamos como nuestras sin cuestionarnos su origen.

Me río de las olas es un viaje de búsqueda de identidad que pretende resolver cuestiones que nos conciernen como seres humanos en conjunto y como individuos. Una pincelada de la historia del siglo en Latinoamérica contada a través de los ojos y las vivencias de una familia destinada al movimiento, al exilio.

El documental: de la sobriedad de lo objetivo al terreno de las emociones.

En 1895 los hermanos Lumière, inventores del cinematógrafo, presentaron la que es considerada como la primera producción cinematográfica: *La Sortie de l'usine Lumière a Lyon*³, un único plano general, de 30 segundos de duración, que captura la salida de los obreros de una fábrica.

Los Lumière presentaron al mundo con sus primeras vistas⁴ diferentes postales de la vida cotidiana. La llegada de un tren a la estación, un niño pescando en una pecera o aquella en la que Auguste Lumière desayuna en casa con su familia. En palabras de Carolina Dias de Almeida (2009) “El industrial que ha creado un sistema de registro y proyección del movimiento de la realidad empieza a filmarse a sí mismo”

³ La salida de la fábrica Lumière en Lyon.

⁴ Así se conoce a los planos cinematográficos de entonces, planos fijos que captaban la imagen en movimiento.

(p.2). El cine nace documental, y entre las primeras tomas registradas en la historia del cine hay vistas privadas, autorreferenciales.

El término “documental” (*Documentary*) fue acuñado por el realizador escocés John Grierson, en 1926, para referirse a los trabajos realizados por Robert Flaherty, *Nanook, el esquimal* (1922), y *Moana* (1926). Esto quiere decir que el documental como género es muy joven. Carlos Mendoza (2010) dice que

“el cine documental nació atado a visiones históricas, filosóficas y sociales determinadas. El producto del trabajo de quienes iniciaron su producción y realización no era entendido, en ningún caso, como una obra destinada a la contemplación ni como un fin en sí, como suele suceder con las películas de ficción, sino como un medio para alcanzar un determinado propósito transformador; es decir, como un instrumento útil para modificar aspectos de la realidad circundante” (p.93).

Dziga Vertov, cineasta ruso, apasionado del lenguaje cinematográfico no solo como corriente estética, sino también política, y creador de la teoría del *Cine-Ojo*⁵ (*Kino-glaz*) a principios del siglo XX, estaba convencido de que el cine debía ser un retrato de la vida. Sacar la representación de los teatros para poner el ojo y la atención en la vida cotidiana. Mendoza (2010) sostiene que el documental surgió como una herramienta que “en manos de Robert Flaherty intentaba procurar la ‘mutua comprensión de los pueblos’; en las de Jean Vigo buscaba cómplices para una revolución, y en las de Vertov aspiraba a formar al hombre nuevo” (p.93). Esto significa que los primeros documentalistas estaban influenciados por las ideas de Marx, Rousseau y otros, a la par

⁵ La teoría del *Cine-Ojo* tiene como fundamento usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo. “Es un medio de hacer visible lo invisible, claro lo oscuro, evidente lo oculto, desnudo lo disfrazado”.

de los movimientos artísticos como el realismo, el romanticismo, las vanguardias que convulsionaron al s.XX, entre otros.

Hacia la mitad del siglo XX, los avances tecnológicos permitieron una revolución en la factura cinematográfica. Con la disminución en tamaño y peso de los equipos de filmación y las grabadoras de audio sincronizadas, la portabilidad de estas tecnologías permitió a los realizadores experimentar con el lenguaje y así fue cómo surgió el *Cinéma vérité*, estilo precursor de la estética del documental contemporáneo. El objetivo principal de este movimiento era captar el momento histórico y sus actores sin artificios, la realidad cruda tal y como estaba sucediendo.

Actualmente las posibilidades de experimentación son infinitas. La portabilidad de una cámara en el propio teléfono celular da la oportunidad de capturar en lo inmediato con calidad de imagen y sonido. Los equipos se han ido haciendo cada vez más pequeños y sofisticados y esto abre infinitas posibilidades a la evolución del lenguaje documental. Sin embargo, la categorización de un filme de no ficción según su estética es todavía limitada.

El teórico de cine Bill Nichols hace una clasificación de las modalidades de representación del documental según sus voces narradoras. “Cada modalidad despliega los recursos de narrativa y el realismo de un modo distinto, elaborando a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador” (Nichols, 1991 : 67-68).

Ricard Mamblona Agüera (2012) recoge y sintetiza en su tesis doctoral los diez años⁶ que a Nichols le tomó clasificar al género en seis modalidades:

1. Expositiva: se dirige al espectador directamente utilizando una voz omnisciente (*voz en off*). Reniega de la autoría y construye un relato de apariencia objetiva y neutral. Es la modalidad que se utiliza en el cine de propaganda y documentales de divulgación
2. Interactiva / Participativa: el realizador interviene e interactúa en la trama, en la acción y con los personajes. Esta modalidad tiene sus inicios en el *Cinéma vérité*.
3. Observacional: es fundamental la no intervención del realizador. Permite que el sujeto/actor social sea quien cuente su propia historia y todo el peso de la construcción textual la tiene el montaje.
4. Reflexiva: La representación del mundo histórico se convierte en el tema de meditación cinematográfica, es decir, el realizador se ocupa de la cuestión de cómo hablamos de ese mundo histórico: “hace hincapié en el encuentro entre realizador y espectador en vez de entre realizador y sujeto.” (Nichols, 1991, 97)
5. Poética: El realizador se manifiesta a través de impresiones subjetivas propias de la experimentación y la autoría cinematográfica: “enfatisa las formas en las que la voz del cineasta ofrece a los fragmentos del

⁶ En 1991 Bill Nichols escribió *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* en donde hace la primera clasificación en las modalidades expositiva, poética, interactiva y observacional; en 1994 publica *Blurred Boundaries. Questions of meaning in contemporary culture* y agrega la categoría performativa, y será hasta 2001 en *Introducción al documental* que Nichols termina la tipología agregando la modalidad reflexiva.

mundo histórico una integridad formal y estética ‘peculiar’ dentro del propio filme” (Mamblona, 207)

6. Performativa: El realizador introduce al espectador en un proceso de entendimiento universal a través de la experiencia personal. Se vale de elementos de otras modalidades como la voz en off, las impresiones subjetivas, la meditación y reflexión sobre el mundo histórico, etc. Sin embargo, lo que lo hace una modalidad en sí mismo, es que “abogan por una estructura narrativa no convencional, una libertad poética y una forma claramente subjetiva de exposición” (Mamblona, 218).

Es en esta última categoría, la performativa, donde se encuentra el documental autorreferencial o subjetivo, por lo tanto, es el modo que nos interesa para entender las características de *Me río de las olas*: el uso de la voz en off de Azeneth como eje narrativo durante todo el documental, la cual va reflexionando continuamente sobre su mundo — la familia, la infancia, el exilio—, y la estructura narrativa que, aunque sigue la línea aristotélica, se vale de estrategias discursivas propias para desarrollar a cada personaje en su propio tiempo y forma. Todo esto quedará más claro en el análisis del guion al que llegaremos más adelante.

De acuerdo con Mamblona (2012), “el modo performativo subraya, desde la dimensión afectiva de la experiencia del autor, los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” (p. 217)

Entendamos entonces al documental autorreferencial como aquellas narrativas “donde la subjetividad se erige como temática, con la *puesta en escena* construida a

través de situaciones y reflexiones propias de la vida personal de los realizadores” (Dias de Almeida Berger, 6).

El documental autorreferencial latinoamericano

Me río de las olas cumple la función de documento de memoria de Latinoamérica en el siglo XX. Aunque la trama está centrada en un evento particular — el golpe militar y la dictadura de Banzer en Bolivia en los setenta —, es posible recoger muchos datos que dan cuenta de la historia de Sudamérica en ese período. Por lo tanto, creo que es pertinente acotar el tema del documental autorreferencial a esta parte del mundo.

El documental subjetivo en América Latina tiene sus primeros indicios desde 1932 en el filme de Luiz Thomaz Reis, un militar brasileño que, al puro estilo de Vertov, comienza su filme silente *Ao Redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* con una toma de él mismo operando una cámara y aparece interactuando con indígenas amazónicos a lo largo del documental.

Será hasta la década del cincuenta que el lenguaje autorreferencial adquiera un formato más moderno. En 1950, Carmen Toscano reúne en *Memorias de un mexicano* todo el archivo fílmico reunido por su padre, Salvador Toscano. En palabras de María Marcos y Pablo Calvo (2018),

“Carmen Toscano narra la película en primera persona pero no lo hace a través de su propia voz sino que crea un personaje que contrapone, mediante una posición subjetiva, la objetividad de las imágenes con las que se documentan

determinados hechos históricos. Este mecanismo narrativo se constituye como una redefinición de la autorreferencialidad en tanto se aleja de las recientes referencias del narrador omnisciente de las películas de propaganda de la Segunda Guerra Mundial, tan de moda en la década anterior, para introducir el punto de vista personal mediante un aspecto formal reconceptualizado ahondando sobre el valor del cine documental como reserva de la memoria histórica de un país.” (p. 121).

Será hasta la década de los ochenta en la que las narraciones en primera persona se irán haciendo cada vez más notables, con experiencias de cineastas conocidos como Littín y Coutinho. En *Acta general de Chile* (1986), Miguel Littín, realizador chileno, narra la vuelta clandestina a su país después de 12 años de exilio entre México y España, durante la dictadura de Augusto Pinochet, colocándose a sí mismo como eje de una crónica que busca retratar los horrores cotidianos de la dictadura. En el caso del brasileño Eduardo Coutinho, se encuentra el documental *Cabra marcado para morrer* (1984), en 1964 Coutinho filma el asesinato del líder campesino Joao Pedro Teixeira, después la censura de la dictadura y de que el material hubiera sido incautado por subversivo, Coutinho lo recupera en 1979 y decide hacer con él una segunda película, buscando a los sobrevivientes del proyecto original, situándose a sí mismo dentro del filme como un director en proceso de búsqueda.

El cine autorreferencial en América Latina va a tener una aparición tardía. Es hasta la mitad de los años ochenta que la auto-reflexión aparece en las narrativas latinoamericanas. “Una explicación posible de este hecho es el énfasis puesto en el interés ‘colectivo’ antes que en el ‘individual’, a partir de los años sesenta del siglo XX,

vinculado con la noción de que la historia la hacen las masas y no los individuos” (Ruffinelli, 2010, p.61)

Como mencionan Calvo de Castro y Marcos Ramos (2018), “será ya en la década de los noventa cuando se ejercite una práctica mucho más clara y definida en la que se combina el punto de vista del realizador con la presencia del mismo” (p. 123).

En 1999, Juan Carlos Rulfo estrena el documental *Del olvido al no me acuerdo*, un ejercicio de memoria, en la que el director sigue los pasos de Pedro Páramo y rueda en el Llano Grande, Jalisco, la tierra de su padre Juan Rulfo, un ejercicio testimonial con personajes vinculados a la infancia de su padre. “Se redefine aquí la presencia del punto de vista del director en tanto el tema de la película es personal y familiar y es además un proceso de búsqueda...” (Castro – Ramos, 2018, p.123).

Documental subjetivo del siglo XXI

A principios del siglo XXI ocurre el *boom* del documental subjetivo en Latinoamérica. Esto sucede como respuesta, de las nuevas generaciones, a la revisión de los hechos cruentos ocurridos en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta con las dictaduras que provocaron desapariciones forzadas, muertes y exilios. Miles de familias desarticuladas y obligadas a segregarse como parte de la ingeniería fascista para sembrar terror y control.

Al igual que la evolución tecnológica y narrativa del documental, que como vimos antes, va mutando de la búsqueda extenuante de la objetividad a un cine más

participativo, reflexivo y autoral, los realizadores también dan un gran paso en su interacción con las historias de carácter personal. Y es de estos ejercicios cinematográficos de los que *Me río de las olas* hereda una forma de lenguaje y estética que abunda en la búsqueda de identidad y respuestas.

Algunos de estos documentales son *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, una coproducción entre México y Argentina, en el que la realizadora se coloca en el lugar de la protagonista que busca indagar sobre el asesinato de su padre, el militante montonero Juan Julio Roqué, en manos de la dictadura militar en 1977.

La realizadora se vale de una carta escrita en 1972 por su padre como hilo para hacer una búsqueda de identidad. Valiéndose de la primera persona y la voz en off, Roqué recorre su historia familiar e indaga sobre el abandono, el exilio y la pérdida, elaborando y reconstruyendo la historia e identidad de su padre y la propia.

En esta misma línea es posible encontrar muchísimos ejemplos de autorreferencialidad en el documental latinoamericano contemporáneo, filmes como: *Los Rubios*, de Alfonsina Carri (2003); *Fotografías*, de Andrés Di Tella (2006); *Tiempo suspendido*, de Natalia Bruschstein (2015); *Relato familiar*, de Sumie García (2017); *Tío Yim*, de Luna Maran (2019), etc.

Características formales autorreferenciales en *Me río de las olas*

La idea de que el cine de no-ficción debe ser siempre fiel a aquello que retrata ha cambiado y ya no es dogma. El compromiso con la “verdad” que era inherente al

documental se ha puesto en duda considerando que toda representación, ya sea escrita o filmada, tiene detrás a un realizador, y es a partir de esta noción de la que nace el documental *personal* o *subjetivo*. En palabras de Jorge Ruffinelli (2010):

“Ya hoy sabemos que esto es un mito, y que no hay pluma de ensayista ni cámara de documentalista que opere sin el filtro de la ideología. No existe filmación o grabación de video objetivas y neutras salvo las que registran las cámaras de seguridad de los bancos y supermercados. Y esos tampoco son documentales porque les falta la voluntad y el diseño humanos.

En los años recientes, y ante todo desde los noventa del siglo XX, se ha venido produciendo una fuerte tendencia al *documental personal* o *subjetivo*, desarrollado, a la vez, con una impronta narrativa, como si, al fin alcanzada la madurez, el cine hubiese descubierto que todo film es *relato*, incluso el más experimental. Y es relato porque es duración “(p.60).

Encuentro en esta explicación de Ruffinelli una razón acertada por la cual el proceso de terminar *Me río de las olas* fue tan largo. El trabajo de recoger los testimonios de mis familiares fue complejo. Estuvo atravesado por los momentos vitales de cada personaje, incluyendo el mío. Y eso es algo que intenté plasmar en el relato: “Gringo” Farah es un personaje evasivo y silencioso que se presenta a sí mismo hasta el clímax del segundo acto, antes de eso se ha ido dibujando a través de las voces de las mujeres que lo rodean —su hija, su esposa y su madre—.

Con respecto a estos silencios, y apoyando la tesis de Ruffinelli sobre el incremento en la factura de documentales autorreferenciales en Latinoamérica, Pollok (1989) menciona que:

“Oponiéndose a la más legítima de las memorias colectivas, la memoria nacional, esos recuerdos son transmitidos en el marco familiar, en asociaciones, en redes de sociabilidad afectiva y/o política. Estos recuerdos prohibidos (...), indecibles (...) o vergonzosos (...), son celosamente guardados en estructuras de comunicación informales y pasan desapercibidos por la sociedad en general. Por consiguiente, hay en los recuerdos de unos y otros zonas de sombra, silencios, “no-dichos”. Evidentemente, las fronteras entre esos silencios y “no-dichos” y el olvido definitivo y lo reprimido inconsciente no son estancas; están en perpetuo dislocamiento.¹⁷” (p. 9)

La escena de la llamada telefónica con “Gringo” (00:20:45), en la que Azeneth hace evidente la desgana que su padre siente de tener un encuentro para hablar sobre el pasado, tiene la función de crear en el espectador la impresión de que esa reunión nunca va a realizarse, perpetuación del silencio y el tabú, un juego entre el presente que existe en el metadocumental y la recreación de extrañamiento de la infancia de Azeneth.

Rosa Teichmann (2010) reconoce algunas características que son comunes en los documentales autorreferenciales:

- Discursos fragmentarios y/o digresivos
- Lógica narrativa acumulativa y asociativa, en lugar de una lógica estricta de causa y efecto; causalidad débil y deliberada
- Finales no conclusivos; comienzos in medias res
- Interés en el detalle más que en la situación nodal; catálisis más que núcleos cardinales

- Épica de lo cotidiano en desmedro de lo espectacular
- Desprolijidad deliberada de la cámara (barridos, correcciones en acto, movimientos “torpes”)
- Estrategia metadiscursiva (p.4).

En *Me río de las olas* es sencillo reconocer estos aspectos formales. Carolina Dias de Almeida (2009) señala que “una de las características formales, esenciales del autorretrato es que éste no parte de una organización narrativa en continuidad” (p. 97). Este discurso fragmentado es el que ayuda a Azeneth a contestar la pregunta *¿quién soy?*. *Me río de las olas* se va construyendo de escenas que como señala Bellour: “en el autorretrato ninguna secuencia narrativa se desarrolla [...] el pasado está suelto, indeterminado, a veces sin puntos de referencia, y no existe una necesidad de uniformidad entre los materiales para representarlo” (Bellour, 1997, p.327, citado por Dias de Almeida (2009), p.97).

Esto queda claro desde el principio del documental: Azeneth conecta una cámara de VHS a la televisión para reproducir una cinta. En la pantalla aparecen imágenes de una vacaciones familiares (T.C. 00:00:38) en la que las mujeres de la familia Farah-Saldívar dan cuenta de la ausencia de “Gringo”. A continuación aparece en el presente revisando sus cuadernos de la infancia (T.C. 00:01:21) y se presenta a sí misma en voz off: *Yo me llamo igual que mi mamá...* Desde los primeros minutos de *Me río de las olas* queda claro que la historia será contada a través de objetos y materiales detonadores de la memoria, y que los materiales de los que se valdrá la película no serán homogéneos: material en HD, mini DV, VHS, animaciones, fotografías, textos, periódicos, animaciones.

En este mismo ejemplo, el del comienzo del documental con material VHS, podemos demostrar otro de los puntos mencionados por Teichmann: el comienzo *in media res*. Ese archivo VHS da cuenta de la temporalidad de los personajes. Azeneth está detrás de la cámara, lo sabemos porque sus hermanas y su madre se refieren a ella por su nombre. Queda claro que el diálogo con ella será no solo a través de los recuerdos, sino que la mirada que se le ofrece al espectador será la suya. Cuando Azeneth llega a la adolescencia (T.C. 00:26:31) entramos al segundo acto, en el que la historia se ofrece a través de imágenes en formato 4:3, todo archivo, todo los primeros acercamientos de Azeneth a resolver su conflicto de identidad.

Aquí podemos retomar el concepto de la estrategia metadiscursiva. Azeneth se coloca como sujeto y objeto del documental y pone en evidencia que, para encontrar respuestas, decidió hacer una película, la misma que estamos viendo. Esto queda expuesto en varios momentos del film, cuando le pide a “Gringo” la entrevista, cuando cuenta que decidió estudiar cine (T.C. 00:45:34), cuando se ve a sí misma con una cámara frente a un espejo (T.C. 00:28:08). Si bien no hay tomas explícitas del rodaje, al espectador le queda claro que está asistiendo a la realización del documental.

Durante todo el documental es posible reconocer lo que Teichmann (2010) llama “Épica de lo cotidiano en desmedro de lo espectacular”. Para la trama de la película, especialmente en la primera parte, la importancia de la historia recae en los detalles cotidianos de la infancia y adolescencia de Azeneth. Unos objetos rusos (T.C. 00:11:30) nos hablan del comunismo, los domingos en la mañana (T.C.00:23:44) y las tardes con música los fines de semana (T.C. 00:26:31) son la nostalgia del exilio, una fiesta familiar (T.C. 00:10:07) expone la soledad del núcleo Farah/Saldívar, una fiesta de quince años

(T.C.00:52:34) deja expuesta la intransigencia de un pueblo fascista. Es el cotidiano de la vida de los personajes de *Me río de las olas* en donde se va tejiendo la trama del film.

Con esto mismo podemos ejemplificar la “Lógica narrativa acumulativa y asociativa, en lugar de una lógica estricta de causa y efecto”. Azeneth va dejando pistas intencionalmente para que, al llegar al clímax, el espectador se sienta satisfecho de haber resuelto el enigma de identidad junto con ella.

En cuanto a “Desprolijidad deliberada de la cámara”, no estoy de acuerdo en que sea deliberada. En este documental, y en muchos del género, hay una cierta inmediatez y descuido al momento de hacer el registro audiovisual por las situaciones en las que ocurre: recursos y equipo humano limitados, momentos íntimos que exigen entrevistas uno a uno, entre otras. No es que sea una elección estética o intencional, es que así resultan los materiales.

Ahora que se han demostrado las características que hacen de *Me río de las olas* un documental autorreferencial, entraré en el tema más práctico y literario: la escritura del guion.

El guion de documental

Mientras que el cine de ficción —filmado en estudios, con actores, y ambientes controlados— ya se había consolidado como industria y su lenguaje se había universalizado gracias a la popularidad que recibió desde el principio, el documental nació como un ejercicio prácticamente autoral, que se fue desarrollando por regiones.

Algunos de los realizadores más influyentes en la evolución del documental como Rabiger, Jean Rouch, y Frederick Wiseman coinciden en que para la realización del documental es necesaria la planeación previa, así como las herramientas que se utilizan en la investigación — como el audio y la cámara—, son fundamentales para la organización y valoración del material registrado. Para Feldman (1993): “un guionista o el propio director — o ambos — necesitan esbozar y luego desarrollar la línea narrativa, los comentarios o los diálogos y todo otro elemento descriptivo, en forma escrita, ya que ésta es la forma más simple, precisa y económica de hacerlo” (pp.14-15). El guion de documental se escribe dos veces, es decir, tiene dos momentos, el guion previo al rodaje y el guion final, que se concluye en el proceso de edición: “el guion documental se ‘reescribe’ más tarde en la moviola (porque se mantiene abierto hasta el final). En realidad el montaje documental no presupone solo ensamblar planos, sino concluir el trabajo de guion iniciado al principio de una manera prospectiva” (Guzmán, 1997, p.2).

El documental tiende a la improvisación. Aunque la investigación haya sido exhaustiva, es imposible prever lo que va a ocurrir durante la filmación, con los entrevistados y sus testimonios, etc. “El documentalista — o el guionista, da igual— suele verse obligado a adoptar soluciones formales desde posturas más humildes que sus colegas los cineastas de ficción” (Mendoza, 2010, p. 110).

El primer paso que se da antes de escribir el guion de un documental es hacer la investigación. Carlos Mendoza (2010) asegura que “la investigación provee al guionista de información acerca del asunto a abordar, es decir, de la materia prima indispensable para iniciar su trabajo. La información obtenida proviene de fuentes, acervos, y de la investigación de campo” (p. 103).

Las fuentes y los acervos se refiere a autores, especialistas, testigos, archivos, colecciones, trabajo hemerográfico, etc., y la investigación de campo, que consiste en hacer el trabajo de observación e indagación en el lugar de los hechos. Pero es aquí donde ocurre la primera experiencia cinematográfica del proceso del documental, porque “a diferencia de lo que pasa con las investigaciones que se llevan a cabo en otras disciplinas, la información requerida por el guionista de documentales se concreta a la obtención de imágenes y sonidos” (Mendoza, 2010, p.104). Todo lo que pueda ocurrir en esta etapa es información visual y sonora, son soluciones para el trabajo de guion.

Con la información recabada, el guionista debe armar un rompecabezas. La labor consiste en una serie de decisiones que son fundamentales para la comprensión del documental: punto de vista, el tono, características de operación de la cámara, “decidir si el relato que se elabora se valdrá de voz en off de un narrador, de entrevistas, animaciones, rótulos de información, o de una combinación de algunos o de todos estos recursos” (Mendoza, 2010, p. 109).

El documentalista chileno Patricio Guzmán (1997) dice que

“una película documental necesita sin duda la escritura de un guion —con desarrollo y desenlace— con protagonistas y antagonistas, con escenarios predeterminados, una iluminación calculada, diálogos más o menos previstos... Se trata de un ejercicio tan abierto y arriesgado como necesario; es como la partitura para un concierto de jazz; es casi como el común acuerdo de ‘lo general y lo particular’, es una pauta que presupone toda clase de cambios” (p.1).

Para Hugo Hiriart el documental es una forma de ensayo literario, sin embargo, Guzmán (1997) asegura que

“una película documental no es un ensayo literario. No necesariamente contiene una exposición, análisis y conclusión (tesis, antítesis, síntesis) como el género ensayístico lo exige en el mundo de las letras y las ciencias. Puede aspirar a serlo. No obstante, por regla general un documental suele ser un conjunto de impresiones, notas, reflexiones, apuntes, comentarios sobre un tema, por debajo del valor teórico de un ensayo, sin que por ello deje de ser un buen filme documental” (p.5).

Una manera sencilla de comprender esta estructura y sus lineamientos es la de desarrollar las características básicas del guion cinematográfico clásico.

Estructura de un guion

La estructura de un guion es el orden del que se compone la historia que, generalmente, sigue la fórmula de la *dispositio* retórica:

Exordio = Gancho: debe captar la atención del espectador.

Exposición o narración = Planteamiento: establece el tema que se va a tratar y la hipótesis que lo motiva

Argumentación = Desarrollo: responde a las preguntas *qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué*

Epílogo = Remate: es el final del documental, y debe dejar satisfecho al espectador.

El diseño clásico de un guion se compone de elementos que van de mayor a menor: actos, secuencias y escenas. La escena, como la define McKee (2015), es “una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y espacio más o menos continuos, que cambia por lo menos unos de los valores de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante” (p.56).

“Una secuencia es una serie de escenas que culmina con un mayor impacto que el de cualquier escena previa” (McKee, 2015, p.60).

“Un acto es una serie de secuencias que alcanza su punto más importante en una escena de clímax y que provoca un gran cambio de valor, más poderoso en su impacto que cualquier secuencia o escena anterior” (McKee, 2015, p.63).

La estructura tradicional se compone de tres actos, y aunque es posible escribir la cantidad de actos que nos dé la gana, hay que tener siempre en cuenta que cada acto es una unidad narrativa con clímax, lo que significa que se corre el riesgo de volverse repetitivo: “aunque el guionista se sienta capacitado para crear un gran cambio cada quince minutos, presentar un clímax por cada acto sobre la vida y la muerte, la vida y la muerte, la vida y la muerte... siete u ocho veces, aburre a cualquiera” (McKee, 2015, p.271)..

Hay dos tipos de final: abierto y cerrado. El abierto es en el que el clímax narrativo da solución a todos los conflictos e interrogantes que se plantearon en la narración “ofrece un cambio total e irreversible, responde a todas las preguntas planteadas por la narración y satisface todas las emociones del público” (McKee, 2015, p.283), el final abierto deja algunas cuestiones y emociones sin resolver.

Características del guion de *Me río de las olas*

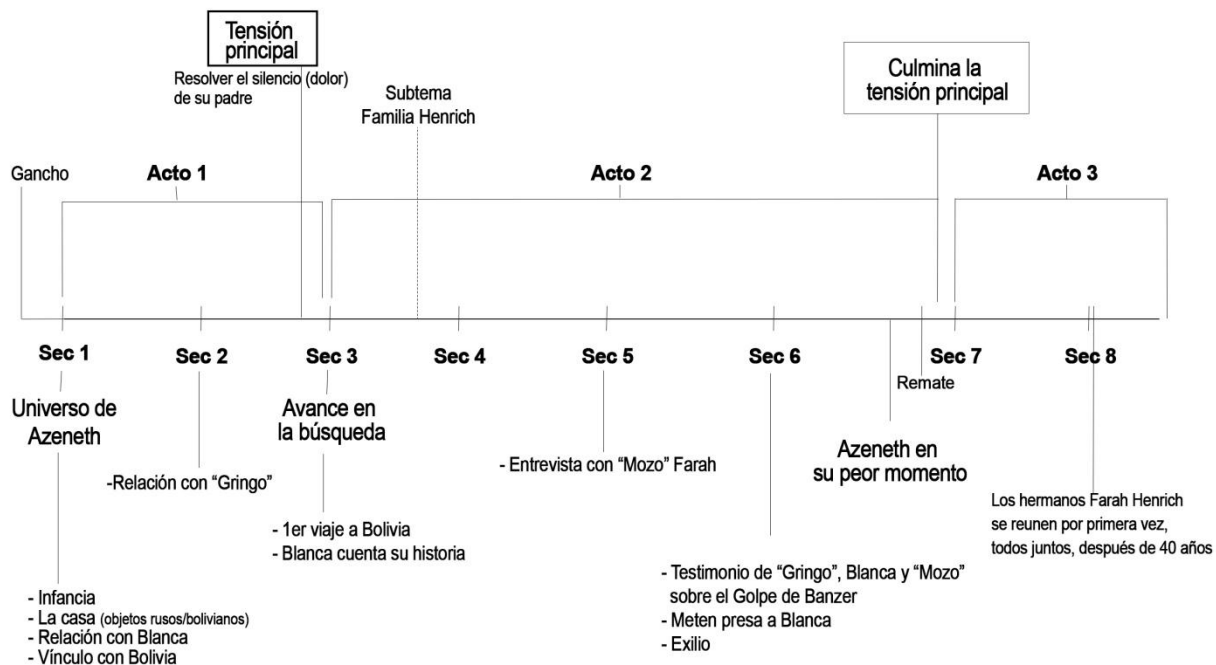
El guión de *Me río de las olas* es de aproximadamente setenta cuartillas. La versión a la que hago referencia en este trabajo es la final, hecha después del proceso de montaje.

Los recursos de los que echa mano el guion son principalmente las entrevistas hechas a los personajes, cuyas voces aparecen dentro y fuera de cuadro, textos de la autora/personaje, que son narraciones y reflexiones personales, que aparecen como voz en off, diálogos, y material fílmico del archivo personal de la autora (mini-dv y VHS) —que le da temporalidad a la narración—, imágenes del rodaje en México y Bolivia, fotografías de todos los personajes en diferentes épocas de su vida, cartas, periódicos, diarios y cuadernos.

La estructura del documental está dividida en tres actos, y es lineal, ya que no existen saltos de tiempo ni transposiciones en la narrativa. Hay un personaje principal (Azeneth), y cuatro que lo orbitan (Gloria (Azeneth mamá), Carlos “Gringo” Farah, Blanca Henrich y Carlos “Mozo” Farah), cada uno con su propia versión de una misma historia, la que motiva a Azeneth en su búsqueda.

En la primera etapa de la escritura de guion, durante la investigación, realicé dieciocho entrevistas a personas que estuvieron involucradas en los hechos, familiares, académicos y conocedores del tema (comunismo y movimientos sociales en Bolivia), etc; consulté libros sobre la historia del Beni, de Trinidad, los diferentes Golpes de Estado militares que sufrió Bolivia; archivo fílmico que abarca desde la Revolución del 52 hasta la Guerrilla del Che en el 67; literatura de autores benianos, etc.

El siguiente cuadro muestra cómo queda el esqueleto del guion:



El gancho con el que comienza el guion es *in media res*. Mendoza (2010) propone que el gancho “se trata de atrapar al espectador adelantándole un pasaje atractivo del documental que empieza a ver” (p.153). En el caso de *Me río de las olas*, el gancho o entrada pertenece al modelo de *Panorama*, es decir, ofrece una visión general del tema, una visión panorámica de lo que luego se mostrará en detalle. Azeneth, uno de los personajes principales, conecta una cámara de VHS a una *smart tv*. Introduce un casete en la cámara y reproduce una película casera en la que aparecen sus hermanas y su mamá. La hermana menor, Luchy, presenta a las otras dos: Gloria (mamá) y Mariana (hermana mayor). *Estamos muy enojadas de que no pudieras venir con nosotras*, dice Mariana a cuadro. Azeneth siempre detrás de la cámara, en off, ordena: *Pero di a quién se lo dices. A tu papá... a Carlos Farah*,

responde Gloria. Aquí, además de presentar de manera orgánica a los personajes, se adelanta la información de que Azeneth usara al cine para comunicarse con su padre — Carlos Farah—, y establece, si bien, no la ausencia del padre, sí una distancia significativa.

McKee (2015) dice que el incidente incitador “es el primer gran acontecimiento del relato, es la causa principal de todo lo que ocurre después” (p.223). Si bien Mendoza (2010) asegura que para el guion documental el planteamiento no es indispensable para su estructura (p.155), el incidente incitador es el que da movimiento a la historia.

En *Me río de las olas*, después del gancho, el documental presenta otro momento de evocación de la memoria: Azeneth, en la sala de su casa, saca de un baúl sus diarios, cuadernos escritos desde que tenía 12 años al momento presente (presente de la narración), y comienza a hojearlos. Esta acción, a la manera de *En busca del tiempo perdido*, remite al personaje de Azeneth su pasado, y comienza la narración, como una voz de conciencia, en off: *Yo nací en la Ciudad de México en 1983. Mi papá es boliviano, y mi mamá de Monterrey... Cuando cumplí 5 años nos fuimos a vivir a Querétaro, y mis hermanas y yo crecimos allá.*

Este tipo de narrador, o voz del relator es, como lo describe Mendoza (2010), un narrador homodiegético: “es conocido — por otra parte— el estilo de Michael Moore, quien suele justificar su tarea, como un relator que lo mismo justifica su relación o intervención en el suceso desde fuera de la pantalla, que interviene a cuadro jugando el papel del reportero que conduce las pesquisas de sus propios documentales” (p.167). El narrador homodiegético participa en los hechos del documental a través de alguna forma de protagonismo.

El personaje principal, Azeneth, nos da la bienvenida a su mundo, nos permite entrar en su universo y le anuncia al espectador que va a llevarlo a un viaje por su memoria. La línea del tiempo da un paso hacia atrás —sin ser flashback—, y comienza a plantear las interrogantes que se van a ir resolviendo a lo largo del documental.

Los cuadernos y diarios juegan un papel muy importante durante todo el transcurso de la trama, ya que más allá de la voz en off de la protagonista, aportan intimidad y veracidad al relato, dan cuenta de un momento del pasado muy personal, cada uno con una letra muy distinta según la edad en el que fue escrito, y según el diario. Por ejemplo, el diario de la infancia tiene un candado de corazón, una portada de osos de peluche, las hojas son rosas y rayadas, y la letra es grande y redonda, como la de una niña; el siguiente diario es un cuaderno negro con hojas engargoladas, la letra es rápida, arrastrada, pequeña, a veces ininteligible, trazos enojados dignos de una adolescente; y así se nos van presentando el diario de rodaje del propio documental, diarios de viaje, etc., todos con particularidades que además de aportar al personaje, le dan temporalidad a las secuencias. Otro factor importante de los diarios es que nos regresan siempre a la sala de la casa de Azeneth, es decir, no le permiten al espectador olvidar que está presenciando un ejercicio de memoria.

Los personajes

La protagonista de la historia es Azeneth, una mujer de 35 años que emprende un viaje físico y emocional para resolver un enigma familiar, que tiene que ver con la vida

política de su padre “Gringo” Farah. McKee (2015) hace una distinción de tres niveles de conflicto: 1) Interno, 2) Personal y 3) Extrapersonal (p. 183).

- 1) El conflicto interno de la protagonista es la falta de identidad. No se siente ni mexicana ni boliviana, no tiene sentido de pertenencia.
- 2) El conflicto personal tiene que ver con el tema familiar. El exilio de su padre ha sido fundamental en su manera de ver el mundo y en la relación que tiene con él y el resto de la familia. Quiere resolver sus silencios.
- 3) El conflicto extrapersonal tiene que ver con lo político, con las ideologías y sus consecuencias.

Gloria es la madre de Azeneth. Su labor en la historia es la de corroborar anécdotas y dar información de situaciones en las que “Gringo” Farah estuvo involucrado. Es la guardiana de las historias. Todo lo que Azeneth sabe de la vida de su padre es por ella. Conoció a “Gringo” Farah en la universidad, en Moscú, allá se juntaron y luego llegaron a vivir juntos a México. Es una mujer emocional y muy simpática.

Blanca Henrich es la abuela paterna de Azeneth, una mujer que aparenta ser dura y dogmática. Es comunista, muy coherente con su ideología, lo que la llevó a ser detenida y torturada durante el Golpe militar del General Hugo Banzer, en Bolivia, en 1971. Sin embargo, fue comunista activa hasta el último día de su vida, y jamás se arrepintió de su militancia.

Carlos “Gringo” Farah es el padre de Azeneth, hijo menor de Blanca Henrich. Cuando a Blanca la metieron presa, él era el único de cinco hermanos que estaba con ella, por lo que le tocó ser el apoyo más fuerte de su madre. Perteneció a las juventudes comunistas. Estuvo involucrado en cosas del partido desde que era un niño

de 6 años y lo enviaban de mensajero clandestino. Blanca contó que desde entonces guardaba silencio. Es un hombre nostálgico y muy duro. Vive en México y ahora Bolivia.

Carlos “Mozo” Farah es el tío de “Gringo” Farah, cuñado de Blanca. Es un hombre ortodoxo y muy religioso. Perteneció a la Falange Socialista Boliviana. Le tiene mucho rencor a Blanca porque se divorció de su hermano Edmundo. Cuando lo nombraron prefecto del Beni durante el golpe de Banzer, persiguió, encarceló y torturó a muchos militantes del Partido Comunista, entre ellos a Blanca. Está convencido de que los cambios deben hacerse de abajo para arriba y no lo contrario. Su lema es el ¡Progreso! No se arrepiente de nada de lo que hizo en ninguno de sus cargos públicos.

Para McKee (2015), “la función de los personajes consiste en aportar a la historia aquellas cualidades de la caracterización que resulten necesarias para actuar de forma convincente según las decisiones tomadas” (p.138).

Entre todos los personajes existen tensiones: Azeneth no se lleva bien con su abuela Blanca, pero al mismo tiempo la admira. Al principio es una fuerza antagonista que impide a Azeneth acercarse a su objeto del deseo, que es acercarse a “Gringo” Farah. Blanca refuerza sus silencios, su presencia lo vuelve más huraño. Blanca se vuelve el primer obstáculo a vencer. “El verdadero carácter se desvela a través de las opciones que elige cada ser humano bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza esencial del personaje” (McKee, 2015, p.132).

El otro personaje que es, evidentemente, antagonista es el de “Mozo” Farah. La diferencia entre este personaje y el de Blanca, es que Blanca se vuelve “aliada”, y

“Mozo” se mantiene como villano durante toda la película. Pero analicemos más a fondo estos giros ubicándolos en donde ocurren dentro del diseño de cada acto.

La estructura de *Me río de las olas* en actos

Primer acto

En el primer acto se presenta el universo de la protagonista, y por lo tanto, se plantea su búsqueda. McKee (2015) dice que el incidente incitador se puede presentar por azar: “acciones sin motivaciones aparentes que precipitan acontecimientos que no producen ningún efecto ulterior”, o por causa: “una serie de acciones que tienen sus propias motivaciones y que producen unos efectos que a su vez se convierten en las causas de otros efectos adicionales” (p.76). En este caso es causal: Azeneth decide que tiene que resolver el secreto de los silencios de su padre.

La elección del desarrollo sigue el modelo de las películas de suspenso que, para el género documental, Mendoza (2010) lo llama *Desarrollo enigmático*: “Parte del secreto de esta forma de desarrollo, reside en la habilidad para dosificar, a lo largo del relato, aquella información necesaria para entender o vislumbrar cada vez más aspectos del tema, manteniendo ocultas las claves del mismo, hasta desentrañarlo plenamente al final del relato” (p. 159).

Como observamos en el cuadro del esqueleto del guion, la protagonista nos remite a sus primeros años infancia, mostrándonos su casa y la relación que tiene con sus familiares. El espectador sabe lo mismo que sabía ella de niña: su padre es

boliviano; ella ha crecido con mucha nostalgia por Bolivia; su padre no habla mucho, pero su madre —a la que llama la “guardiana de las historias”— se ha encargado de ir contando de a poco anécdotas familiares; tiene prohibido decir que sus padres estudiaron en la URSS; hay un personaje que está presente en el misterio, que es la abuela Blanca, que además es comunista y estuvo presa; y un apellido que todos llevan y conocen, Farah, pero que nadie quiere hablar de su procedencia. Aquí comienza la búsqueda, que “para mejor o peor, un acontecimiento desequilibra la vida del personaje, lo que le provoca un deseo consciente y/u otro inconsciente por aquello que siente que restaurará el equilibrio y se lanza a la búsqueda de su objeto del deseo contra las fuerzas antagonistas (internas, personales, externas)” (McKee, 2015, p.241).

Como asegura Blake Snyder (2010), “el planteamiento es también la sección en que se asegura de presentar [el escritor], aunque sea de paso, a todos los personajes de la trama principal” (p.110).

El primer punto de giro en la película ocurre hacia el final del primer acto. Azeneth nos ha mostrado un mundo en el que ella tiene una relación cercana con su padre, lo admira, lo quiere, desea ser como él. Ha transcurrido el tiempo de la infancia a la adolescencia. Azeneth tiene 16 años y la mandan a pasar un verano a Bolivia bajo el cuidado de su abuela Blanca. Este es un punto sin retorno y representa el final del primer acto.

Segundo acto

El segundo acto está compuesto de cuatro secuencias. El personaje principal avanza en su búsqueda. Azeneth viaja a Bolivia, y Blanca decide contarle cosas de su vida y de su familia. Este acto siempre es el más largo porque aquí ocurre el desarrollo.

Aquí es donde se exponen las razones, pruebas y argumentos que apuntalan el punto de vista del guion. “La argumentación es el centro del discurso y su tramo más extenso. En ella toda prueba equivale a una razón; se emplean conocimientos que se encadenan entre sí y dan lugar a nuevos saberes atendiendo a un desarrollo lógico” (Mendoza, 2010, p. 155).

La introducción de la familia de Blanca abre un subtema: la historia de la familia boliviana y su origen. Este subtema sirve para tratar con más profundidad el asunto de la identidad de Azeneth.

Franz Henrich, el padre de Blanca, fue un mecánico socialista que llegó de Austria a Bolivia, llamado por la aventura, durante el tiempo de la explotación de la goma y la castaña. Se estableció en Trinidad, capital del departamento del Beni, una pequeña ciudad rodeada de grandes ríos amazónicos, y que, en aquél entonces, eran la única vía de acceso. Se caso con una boliviana, y tuvieron 10 hijos. Cuando Blanca tenía como 8 años, tuvieron que viajar a la frontera con Brasil para que su madre diera a luz a la última de sus hijos.

Para Snyder (2010) la trama secundaria “es la que carga con el tema de la película [...], es un pequeño cohete propulsor que ayuda a suavizar la descaradamente obvia transición al segundo acto de la trama principal” (p.115).

En una escena que transcurre en una barca en un río del Beni, Blanca cuenta: *“Y nos fuimos hasta Guayaramerín, Brasil, Y nos agarró un temporal de horrible, vieras vos, unas olas horrorosas, y lluvia, y todos temblando. Entonces, yo me paré, y disque decía: -¡Me río de las olas, me río de las olas!-, y mi cara llenita de lágrimas”*.

En ese viaje Azeneth descubre que Blanca había sido comunista, que militaba en la izquierda desde antes de que se fundara el PC en Bolivia, y que tuvo hasta cargos de

dirección en el Partido. Y también aparece Edmundo Farah, el abuelo de Azeneth, un libanés que enamoró a Blanca cantándole tangos.

La familia Farah es de ultra derecha, incluso pertenecen y militan en la Falange Socialista Boliviana. Este descubrimiento es una tensión más en la progresión de acontecimientos. McKee (2015) dice que “complicar progresivamente significa generar cada vez más conflictos el obligarles a enfrentarse a fuerzas antagonistas mayores, creando una sucesión de acontecimientos que supera puntos sin retorno” (p.255).

Al final de este primer viaje, Azeneth descubre que la persona que metió a la cárcel a Blanca fue Carlos “Mozo” Farah, el hermano de su abuelo Edmundo, quien fuera nombrado prefecto del departamento del Beni en el Golpe de Banzer, en 1971.

Aquí ya queda presentado el que será el antagonista más fuerte de la historia, y el último gran conflicto. Las preguntas planteadas al principio se van respondiendo: Blanca es dura porque tuvo una vida difícil, a Blanca la metió a la cárcel su propio cuñado, el cuñado tiene el mismo nombre que el padre de Azeneth: los dos son Carlos Farah.

Esta intriga se incrusta en la cabeza de la protagonista y no la deja pensar en otra cosa. Ahora que tiene más respuestas, se siente cómplice de su padre y esto le da aliento para ir más lejos en su búsqueda. Quiere llegar a lo más profundo, y decide entrevistar a los dos Carlos, a “Gringo” y a “Mozo”.

A este punto del guion Snyder (2010) lo llama la sección en que “los malos estrechan el cerco”. Las fuerzas antagónicas se reagrupan, “es el punto en el que las disensiones internas, las dudas y los celos empiezan a desintegrar el bando del protagonista” (p.160).

Azeneth se enfrenta a algo para lo que no está preparada. Duda. En uno de sus cuadernos se lee: “No quiero que abran la puerta. Pienso en tocar una vez más y desistir. ¿Para qué moverle? Acaso para llevarle a mi padre la respuesta que lleva esperando 40 años. Me toca a mí absolverlo o condenarlo ante sus ojos” (Cuaderno de viaje, 04 de febrero de 2010).

Al finalizar este acto, la protagonista se encuentra derrotada. Aquí culmina la tensión principal y sucede el remate: “la frase , la secuencia —o la escena— final que crea en el espectador la sensación de que el tema ha sido agotado y nada importante ha quedado por ser mostrado” (Mendoza, 2010, p.160). Azeneth remata diciendo: “Quiero ser Azeneth, la que solo se debe respuestas a sí misma... Ya no quiero ser ‘la hija de Gringo Farah’ la que va a cuestionar al verdugo de un pueblo en nombre del tiempo”.

Tercer acto

En el tercer acto, que se desarrolla en 2 secuencias. Snyder (2010) dice que “el final es el tercer acto [...] El final es donde nace una nueva sociedad. No basta con que el héroe triunfe, ha de cambiar el mundo... y debe hacerse de forma emocionalmente satisfactoria” (p.128).

En el cumpleaños 90 de Blanca en México, sus cinco hijos se reúnen por primera vez todos juntos después de 40 años. La película termina con todos bailando música boliviana, demostrando que a pesar de todo, como decía Blanca, la vida hay que disfrutarla y, aunque es dura, nunca les arrebataron la alegría.

Conclusiones

Me río de las olas es una historia íntima pero universal que trata sobre las emociones humanas. Este documental explora el impacto que la guerra, la violencia y las dictaduras latinoamericanas tuvieron sobre miles de personas y familias forzadas al exilio. Estos mecanismos de desestabilización y desmoralización que el sistema capitalista ejerce continúan vigentes. Basta mirar la situación social en la que se encuentran países como Chile, el golpe de Estado en Bolivia contra Evo Morales, la lucha en Colombia, el conflicto en Perú, entre otros. Los levantamientos sociales en Latinoamérica tuvieron un resurgir que se vio opacado por la pandemia por el Covid-19, pero que están latentes, y no son acciones improvisadas, sino la continuación de todo aquello por lo que se combate desde la colonización del territorio americano. Esto es lo que le da a *Me río de las olas* su carácter global: las emociones expresadas en esta película son identificables en cualquier lugar del mundo.

Como descendiente de personas que fueron expulsadas de sus hogares y víctimas del terrorismo de Estado, es difícil ver que todo aquello por lo que mi familia luchó sigue siendo una batalla. A menudo me pregunto si valió la pena. Durante mucho creí que aquella pelea había terminado. El mundo siguió, los gobiernos cambiaron, los conflictos mudaron de causa, los manifestantes eran otros. Pero conforme fui creciendo y tomando consciencia del mundo, entendí que es una guerra continua con un futuro muy largo por delante. Es importante recordar el pasado para poder entender por qué la derecha conservadora está tomando nuevamente el control de los gobiernos. La historia de dolor de *Me río de las olas* puede reubicarse en Palestina, Myanmar, Siria, en los desplazamientos forzados por la guerra contra el narcotráfico en México o los

migrantes centroamericanos que salen en oleadas de sus países huyendo de la violencia.

Este proyecto es el camino que imaginé durante años para construir mi propia identidad como cineasta documentalista. En el trayecto fui descubriendo que más que rescatar la memoria familiar, estaba buscando respuestas a preguntas que ni siquiera eran mías, es decir, estaba haciendo catarsis a situaciones no resueltas de cuatro generaciones, y me sorprendió descubrir que no estaba contando la historia de Blanca, sino resolviendo los silencios de mi padre.

Una de las reacciones de los exiliados políticos frente a la pérdida de la patria, es la creación de micro mundos en el núcleo familiar, la recreación cultural dentro del hogar. Para mí como creadora, es importante tratar de expresar las consecuencias de identidad que eso tuvo sobre mí, y en esa búsqueda tuve una revelación muy importante: en una casa en la que de cinco integrantes, cuatro somos mujeres, todas orbitábamos alrededor de un hombre, y sin querer, terminé demostrando en *Me río de las olas* los roles de género que ejercemos las mujeres de mi familia.

El proceso fue duro y emocional. Mirarse a una misma con todos los defectos y traumas que te acompañan es un ejercicio cruel. El esfuerzo de hablar con mi padre y sacarle respuestas terminó en una bronquitis que me tuvo en cama dos semanas con nebulizaciones dos veces al día. Pero también fue una manera de aprender a escuchar, de comunicarme desde otros lugares, de reconocer que también los gestos hablan y que el dolor tiene muchas maneras de manifestarse. Aprendí que las historias se cuentan con detalles cotidianos y que si se mira la vida desde una lupa Lispectoriana, los afectos y las emociones son intensidades que van más allá de lo individual, de ahí que esta historia y su memoria nos concierna a todos.

La inmediatez de las redes sociales y el internet han hecho que las catástrofes sean modas pasajeras de *hashtags* y emoticonos, militancias de *Twitter* y *Facebook* con fecha de caducidad. Pero es importante entender la memoria como una forma de resistencia. Como dice la socióloga argentina Elizabeth Jelin, “las memorias también son espacios de luchas políticas”. Las memorias habitan objetos, fotografías, anécdotas e incluso en dolores, silencios y alegrías. Es nuestro deber y responsabilidad preservarlas y, como dice la politóloga Pilar Calveiro, “responder y hacer de ella algo transmisible, algo que se pueda pasar socialmente a los que vienen atrás.”

El documental autorreferencial es la herramienta mediante la cual este ejercicio de memoria encuentra su forma de expresión. *Me río de las olas* forma parte de la colección de documentos literarios y fílmicos en los que la tendencia reflexiva y estética va hacia lo personal, lo subjetivo como herramienta de conciencia común.

Bibliografía

Libros

Carrière, J-C & Bonitzer, P. (1998). *Práctica del guion cinematográfico*, trad. Antonio López Ruíz, España: Paidós.

Feldman, Simón (1993), *Guión argumental. Guion documental*, Barcelona: Gedisa.

Lejeune, Philippe (1991), *El pacto autobiográfico*. Trad. por Ángel G. Loureiro. Barcelona: Suplemento Anthropos.

Marie, Michel (2012), *La Nouvelle Vague. Una escuela artística*, trad. Alicia Martorell Linares, Madrid: Alianza editorial.

McKee, Robert (2015). *El guion: Sustancia, estructura, estilo y principio de la escritura de guiones*, trad. Jessica Lockhart, Barcelona: Alba minus.

Mendoza, Carlos (2008). *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Mendoza, Carlos (2010). *El guion para cine documental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: PAIDÓS.

Snyder, Blake (2010), *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guión*, trad. Ignacio Villaro, España: Alba.

Revistas

Documental (2006). *Cuaderno de Estudios Cinematográficos*, México: UNAM.

Revista Estudios Cinematográficos, *Documental: Memoria y realidad*, núm 24, año 9, UNAM

Pagnoni, Fernando Gabriel (2010). *Los ejes de objetividad / subjetividad en Ya es tiempo de violencia*. Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) www.asaeca.org/imagofagia N.2 - ISSN 1852-9550.

Artículos

Alcalá, Fabiola, **El documental subjetivo, la presencia del cineasta como estrategia retórico-emocional.*Cine Documental*, 24. Disponible en: <https://www.revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-subjetivo-la-presencia-del-cineasta-como-estrategia-retorico-emocional>. Consulta: [11 de junio de 2020]

Bouhaben, Miguel Alfonso (2014), *Entre el arte y la investigación. Improvisación, dialogismo y fabulación en Moi, un noir (Jean Rouch, 1958)*, en *Cine Documental* (No.10), pags. 6-26, recuperado de revista.cinedocumental.com.ar/category/directores/jean-rouch/

Calvo de Castro, Marcos Ramos (2018). **La auroreferencialidad en el cine documental en América latina.* Vivat Academia. Revista de Comunicación*, 145, 113-128.

Enrique, Álvaro (30 de abril de 2007), Entrevista con Guillermo Arriaga, *Letras Libres*, Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/entrevista-guillermo-arriaga>

Fernández-Tabau, Valentín, *El guión como género literario*, en abcguionistas, <http://www.abcguionistas.com/noticias/editorial/el-guion-como-genero-literario.html>, 15/12/2012

Gutiérrez, Julia, *El guion cinematográfico: su escritura y su estatuto artístico*, en Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica. 27. 523. 10.5944/signa.vol27.2018.21855, 2018, pp. 523-539.

Guzmán, Patricio (1997) , *El guion en el cine documental*, en Patricio Guzmán, [patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](http://patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental).

Lagos Labbé, P. (2011). *Ecografías del “Yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad.* *Comunicación Y Medios*, (24), Pág. 60 – 80. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19894>

Otero, Rocío (2011). *La memoria colectiva y la construcción de la identidad*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Pollak, Michael (1989), *Memoria, olvido y silencio*. Texto publicado originalmente en portugués en la Revista Estudios Históricos. Rio de Janeiro, Vol. 2, Nº 3. P. 3-15. Esta traducción es de uso interno de curso de pos grado en Antropología de la Memoria y la Identidad. Maestría en Historia y Memoria de la UNL. Traducción de Renata Oliveira. Disponible en:

https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/memorias/Pollak.pdf [Consulta: 8 noviembre de 2016]

Ensayos

McMerrin, M. (2005). *Recognising the screenwriter: Agency and authorship in adaptation*. Retrieved from https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1385

Pollarolo, Giovanna (abril 2011), *El guion cinematográfico ¿texto literario?*, Lexis, Vol. 35, No. 2, pp.289-18, en <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/2478>.

Ricalde, Maricruz (1999), *¿Es el guion cinematográfico un género literario?*, en Literatura Sin Frontera.

Ruffinelli, Jorge (2010), Yo es/soy “el otro”: *Variantes del documental subjetivo o personal*. *Acta Sociológica*, (53), 59–81.

En: <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2010.53.24299>

Teichmann, Rosa (2010). *Kawase, Di Tella, Barriga: en busca del vínculo perdido*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología. La Plata. En: <https://www.aacademica.org/000-027/694>

Tesis

Dias de Almeida, Carolina (2009). **El documental autorreferencial contemporáneo: un espacio discursivo de múltiples hibridaciones.** Universidad del Cine. Buenos Aires.

Mamblona, Ricard (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de los real en la era digital*. [Tesis] UIC.

Otros

Guzmán, Patricio, *Cine documental y memoria*. Material pedagógico.

Filmografía

Coutinho, E. (1984). *Cabra marcado para morrer*. Brasil: Mapa Filmes, Eduardo Coutinho Produções Cinematográficas.

Farah, Azeneth (2022). *Me río de las olas*. México - Bolivia: Tiempo de mandarinas.

Flaherty, R. (1922). *Nanook of the North*. Estados Unidos: Pathé Exchange.

Flaherty, R., & Flaherty., F. (1926). *Moana*. Estados Unidos.

Littín, M. (1986). *Acta general de Chile*. Chile: Alfil Uno Cinematográfica, RTVE.

Lumière, L. (1895). *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*. Francia: Société Lumière.

Roqué, M. I. (2003). *Papá Iván*. México: Coproducción México-Argentina; Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), FONCA, Zafra Difusión S.A.

Rulfo, J. C. (1999). *Del olvido al no me acuerdo*. México: Producciones X Marca.

Thomaz Reis, L. (1932). *Ao Redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras*. Brasil.

Toscano, C., & Toscano, S. (1950). *Memorias de un mexicano*. México: Carmen Toscano.

Me río de las olas

Guion literario

1.- Cámara de VHS está conectada a una *smart tv*. Una mano presiona el botón de *eject* y la casetera se abre con un ruido mecánico. La mano introduce la cinta de VHS y da play. En la televisión aparece ruido gris y luego las tomas de un viaje familiar:

Hay tres mujeres en una parada de autobús en Boulder, Colorado, visten ropa abrigada, una tiene como 9 años, la otra 21, y la más grande unos 45. AZENETH, detrás de la cámara, las filma.

AZENETH (V.O.)

Luchy, presenta.

La niña de 9 años señala a las otras dos.

LUCHY

Ella es Mariana, ella es Azeneth
mamá, y yo soy Luchy. ¡Saluden niñas!

MARIANA y GLORIA saludan a la cámara.

LUCHY (CONT'D)

Estamos en Boulder en la parada de
autobús para irnos a Denver.

Mariana y Gloria platican entre ellas. El ruido de los coches que circulan por la avenida no permite escuchar lo que dicen.

Corte a Mariana sola a cuadro.

MARIANA

Estamos muy enojadas porque no
viniste a esquiar con nosotros.

Corte a Gloria sola a cuadro. Ríe nerviosa, intimidada por la cámara.

AZENETH (V.O.)

Pero di a quién se lo dices.

GLORIA

Al papá de Azeneth.

MARIANA (V.O.)

¿Quién es tu papá, AZENETH?

AZENETH (V.O.)

Mi papá es Carlos Farah.

GLORIA

¡Ya, ya! ¡Quítalo!

MARIANA (V.O.)

Ahí viene el camión.

LUCHY

¡Amor y paz!

2.-Título: Me río de las olas

3.- Azeneth mira a cámara. Junto a ella están sus cuadernos.

AZENETH (V.O.)

Yo me llamo igual que mi mamá:
AZENETH, un nombre bíblico que
significa "pertenece a su padre".

Toma de la pila de cuadernos el que está hasta arriba y lo abre
para leerlo.

AZENETH (V.O.)

Desde niña tuve la sensación de
que detrás de los silencios de mi
papá había un gran dolor, una pena
que, sin saber, también hice mía y
que, inconscientemente, ha sido motor
de muchas decisiones que he tomado en
la vida. Me compré su nostalgia y su
tristeza y luego quise encontrarles
alivio.

Azeneth sigue leyendo el cuaderno y nos acercamos a ella como si
entráramos a su cabeza.

AZENETH (V.O.)

Pero, ¿cómo hallarle consuelo a lo
que nunca se ha dicho? ¿Cómo darle
palabras y formas y lugares y rostros
a lo que nunca se ha nombrado?

Azeneth agarra otro cuaderno y lo abre en la página en la que hay
un dibujo del Illimani.

AZENETH (V.O.)

Voy a empezar desde el principio...

4.- El dibujo del Illimani se funde con una imagen real de la montaña. AZENETH viaja en autobús con el paisaje de la cordillera andina a un lado.

AZENETH (V.O.)

Yo nací en la Ciudad de México en 1983. Mi papá es boliviano, y mi GLORIA es mexicana, del norte, de Monterrey.

Montaje con paisajes representativos del altiplano boliviano: llamas Tiawanaku, etc. Fotografías de AZENETH muy niña en paisajes similares.

Mapa en animación. Vemos todo Latinoamérica. El mapa se va cerrando hacia Bolivia y Colombia, y aparecen los nombres sobre los respectivos países. La palabra ¿BOLOMBIA? se revela sobre el mapa y desaparece lentamente.

AZENETH (V.O.) (CONT'D)

Mi papá tiene un acento raro. Los papás de mis compañeros de colegio me preguntaban que si era de Tabasco, y los niños confundían constantemente Bolivia con Colombia. Hasta me llegaron a preguntar: ¿De dónde dices que es tu papá? ¿Bolombiano?

El mapa se cierra hacia Bolivia, y descubrimos la ubicación de Trinidad.

AZENETH (CONT'D)

A nadie le interesaba dónde queda Bolivia. Mis compañeritos no entendían que el mundo era ahí.

Azeneth camina por un paisaje andino.

Postales del lago Titicaca, los mismos lugares en los que Azeneth tiene fotos de niña con sus padres.

AZENETH (CONT'D)

Pero esta Bolivia de ensueño no es la que mi papá tuvo que dejar y eso me tomaría muchos años descubrirlo.

Azeneth en el Salar de Uyuni hace un ademán de que está buscando algo en la nada.

FADE TO: MAPA DE LATINOAMERICA

5.- Del punto de Trinidad sale una línea, el mapa se va alejando y la línea cruza el continente hasta llegar a México, y se detiene en Monterrey. La imagen se cierra en Querétaro.

FADE TO: QUERÉTARO

Postales de Querétaro. Ubicación de la ciudad, los arcos, las cruces en las fachadas de las casas coloniales, las fuentes barrocas, los picaportes, las cúpulas de las iglesias.

6.- Las tejas, las sombras que se hacen en las paredes amarillas con la luz del amanecer, las plantas de GLORIA. Sonido de pájaros. Un caracol escala la pared.

AZENETH (V.O.)

¿Cuánto somos de nuestra historia familiar? ¿Cuánto de eso nos conforma, nos constituye? ¿Cuánto de eso define lo que hacemos, pensamos y sentimos, la manera que tenemos de percibir al mundo, las decisiones que tomamos? ¿Cuánta de esa historia estamos condenadas a repetir?

Entramos a la casa. Gloria, de unos 65 años, busca algo en los cajones en un mueble de su habitación.

AZENETH

¿Qué buscas?

GLORIA

Unos documentos tuyos.

AZENETH

¿De qué son?

GLORIA

De cuando eras niña.

Gloria encuentra unos folders.

GLORIA (CONT'D)

Aquí están.

Gloria se sienta en la cama y revisa los papeles que encontró.

GLORIA (CONT'D)

Mira, este es un dibujo que hiciste
de tu hermana.

GLORIA muestra la caricatura a lápiz de Luchy comiendo una
manzana y con una raqueta de tenis.

GLORIA (CONT'D)

Unos poemas que escribiste; un
contrato que hiciste con tu padre.

En un papel viejo y medio roto se lee en tinta negra una letra
infantil.

AZENETH

(riendo)

¿Qué dice, a ver?

GLORIA

Dice: Yo Carlos Farah, PADRE De
AZENETH Farah, me COMPROMETO a
comprarle una motocicleta si llora.

Debajo del texto aparece la firma de Carlos Farah, subrayada
varias veces con un plumón rojo y, al lado, escrito con la misma
tinta roja, dice: Sí lloré.

GLORIA (CONT'D)

(señalando el contrato con el dedo)

Y lo firmó, y tu pusiste "Sí lloré"

AZENETH

¿Y mi motocicleta?

GLORIA

Ajá...

AZENETH

¿Dónde está?

GLORIA

Pues te la debe.

AZENETH

¿Todavía?

GLORIA

Sí, yo creo.

7.- Fotografía de Azeneth (1 año) sentada en la andadera, su papá, Carlos "GRINGO" Farah, vestido con ropa ochentera y barba muy tupida, la mira cariñoso.

GLORIA (CONT'D)

Cuando ustedes eran chicas, él era muy amoroso con ustedes, sobre todo contigo, cabrona. Porque él contigo se desbocó, la verdad. Contigo fue una cosa diferente, ¿por qué? No sé.

8.- Fotografías de Azeneth de bebé.

AZENETH (V.O.)

¿Cómo era de chiquita?

GLORIA

Preciosa.

Gloria a cuadro.

GLORIA (CONT'D)

Desde muy chiquita siempre preguntabas ¿y por qué va y por qué hace y por qué se viste de rojo y por qué camina así y por qué...? Siempre anduviste como de muy inquieta, queriendo saber por qué la gente era o hacía o así.

AZENETH

¿O sólo soy chismosa?

GLORIA

Chismosa no eres, así, lo que uno conoce como la palabra chisme no. Pero, sí te gusta... no entender, pero indagar en el interior de las personas.

9.- Azeneth abre el candado de un diario con hojas membretadas con ositos de peluche. Busca entre las páginas y encuentra una entrada del día 14/09/95, escrito con letra infantil y faltas de ortografía: *Hoy fue mi primera clase de serigrafía, se fue mi papá a Bolivia y nos vamos a quedar solas 2 semanas...*

Después pasa al día 30/09/95 y se lee: *Hoy llegó mi papá, estoy muy contenta, lo quiero mucho, me trajo una camiseta que está al*

revés, pero dice que así es la moda... todo lo que me trajo está precioso, y lo mejor es que él ya llegó.

10.- Archivo VHS. En el jardín de una casa grande de estilo mexicano hay una carne asada familiar. Junto a la piscina está el asador y las mesas. Unas 25 personas están sentadas en mesas de plástico. Hay gente de todas las edades. Se escucha el barullo animado de la reunión.

Un letrero de cámara VHS nos indica que es DEC 20 1998. Luchy(9), está caminando entre las mesas. Junto a ella está sentado Carlos "Gringo" Farah (44), una mujer, Gloria (46), y luego varios tíos. Se sirven cerveza y platican entre ellos. a a , son primas. Comen tostadas.

Azeneth(15) aparece a cuadro, se está grabando a sí misma.

AZENETH(15)

Insisto. Nunca me imaginé que
tuviéramos tanta familia.

Hay varias mujeres de edades distintas sentadas en una mesa, entre ellas está GLORIA. Una tía abuela brinda a la cámara y las demás mujeres sonríen y saludan a la cámara.

A la cabecera de una de las mesas está sentada Luchy(9). Frunce el ceño.

LUCHY

¡Ya deja de filmarme! ¡Papá!

Carlos, sentado junto a Luchy en la mesa, se inclina para escuchar su queja. La toma se cierra en él y Luchy cuchichieando.

AZENETH (V.O.)

¿Por qué nosotros no comíamos comida mexicana?

GLORIA (V.O.)

Porque a él no le gustaba.

Carlos toma una cerveza y mira a cámara.

AZENETH (V.O.)

Yo me acuerdo que me di cuenta de que en México se comía con tortilla como hasta los 15 años.

La cámara panea torpe entre los invitados sentados a la mesa.

GLORIA (V.O.)

En la casa nunca había ni tortillas, ni frijoles, ni nopales, ni picante.

Junto a la piscina, la gente baila cumbia.

AZENETH (V.O.)

¿No extrañabas comer comida mexicana?

Se hace un círculo de baile y en medio un tío baila cumbia como cosaco, brincando de cuclillas, con las manos en la espalda.

GLORIA (V.O.)

No, porque yo venía de Moscú, venía de prácticamente 6 años de no haber comido así.

(Termina archivo VHS)

11.- Volvemos a la casa amarilla, la casa de Gloria.

Los adornos de la casa son rusos y bolivianos: matrioshkas, un samovar, muñequitos andinos, una carreta de trinidad, una agenda rusa, vajilla de madera con motivos negros, rojos y dorados, etc.

AZENETH (V.O.)

Entre todos estos objetos, rusos y bolivianos, pesa un gran silencio. Mis hermanas y yo teníamos prohibido decir que nuestros padres estudiaron en la URSS, y que hablaban ruso. Tampoco quisieron enseñarnos a hablar ese idioma.

Seguimos viendo objetos: libros en ruso, una cámara de fotos con lentes rusos, unos pines de Lenin, del martillo y la oz.

GLORIA (V.O.)

En aquél tiempo era tabú. Ser comunista era perseguido, bueno, ahorita también. Yo nunca fui comunista, simpatizaba, pero nada más. De tu familia quién era, pues tu abuela BLANCA, y él.

Fotografías de GLORIA y Carlos "GRINGO" Farah jóvenes, cuando estaban en la universidad, en la URSS.

AZENETH (V.O.)

Yo no tenía ni idea de lo que significaba ser comunista, pero me daba cuenta del morbo con el que la gente pronunciaba la palabra, y eso la volvía importante y peligrosa. Y roja. Porque todo en el comunismo es rojo. Excepto BLANCA, la GLORIA de mi papá.

12.- Una silueta fuera de foco y en contraluz avanza hacia la cámara. Conforme se va acercando se va haciendo nítida y aparece BLANCA HENRICH (90).

AZENETH (V.O.) (CONT'D)

Ella era comunista, pero tenía el cabello completamente blanco.

Blanca sonríe y lanza un beso con la mano.

13.- Collage de fotografías de la familia Farah Saldívar, desde que AZENETH estaba recién nacida. En las fotos aparece BLANCA Henrich con Azeneth cuando apenas tenía algunos meses de nacida.

AZENETH (CONT'D)

La veíamos muy poco, solo las contadas ocasiones en las que viajaba desde Bolivia para visitar a la familia mexicana, y la recuerdo

siempre muy seria, distante, poco afectuosa, nada que ver con el ideal de abuela cariñosa. Nunca, durante mis años de infancia, BLANCA me cayó bien.

Fotos de Azeneth con Blanca navegando en el río Ibare, en el Beni, Bolivia.

AZENETH (CONT'D)

Y cada vez que nos visitaba mi papá cambiaba de actitud, se volvía más seco y poco tolerante, y el silencio, que de por sí era una constante, empeoraba.

14.- Foto de carnet de BLANCA.

AZENETH (CONT'D)

Me caía mal mi abuela BLANCA, y sabía que era mutuo.

Animación de fotografía de AZENETH a los 7 años con el uniforme del colegio. Sonríe y está en calcetines.

AZENETH (CONT'D)

En una de sus visitas, una mañana de escuela, me encontré con la sorpresa de que no tenía zapatos.

GLORIA

Tú papá siempre llegaba y se quitaba los zapatos así, al lado de un mueble que estaba en el comedor, y ahí los dejaba, y tú también.

Un par de zapatos de niña vuelan por el aire en cámara lenta, y caen junto a los zapatos gigantes de "GRINGO".

GLORIA (CONT'D)

Y entonces, un día bajaste en la mañana ya para irte a la escuela y los zapatos no estaban. Estaban los de él, pero los tuyos no. Y corrías para todos lados, y no había más gente. No había más que nosotros 5, y la señora BLANCA.

Foto de Azeneth (4/6), en un triciclo abrazando a su papá y gritando.

Foto de Azeneth (4/6) con el uniforme del colegio, con unas pistolas hechas de lego apuntando a la cámara.

15.- Animación de fotos de Azeneth en la primaria, jugando, se escucha la canción de doña Blanca "Doña Blanca está cubierta de pilares de oro y plata / romperemos un pilar para ver a doña Blanca...".

AZENETH

Sin embargo, cuando jugábamos en el recreo, yo me sentía súper importante

porque sabía que la Doña BLANCA de la
canción era ella.

16.- Varios sobres en desorden en una mesa. Son las cartas que
BLANCA enviaba a sus nietas desde Bolivia.

AZENETH (CONT'D)

A veces llegaban cartas por correo.
Eran cartas de la abuela.

En una de las cartas BLANCA se despide diciendo: *Ama al ser humano, a las aves, a las flores, a la naturaleza toda... Camina siempre adelante. Se valiente! Que la maldad, el egoísmo, la envidia, no aniden en ti.* Detalles del acrónimo que hace con el nombre Azeneth.

AZENETH (CONT'D)

Eso me hacía sentir especial y
presumida. Me llegaban cartas desde
el extranjero. ¿Cuántos de mis
compañeros del colegio podían decir
lo mismo?

17.- Sobre las hojas del diario de los osos, las manos de BLANCA,
dibujadas a lápiz, barajan unos naipes.

AZENETH (CONT'D)

De ella tengo el recuerdo de siempre
verla con sus cartas jugando
solitario.

18.- La animación continúa, se abre hasta dejar ver a BLANCA sentada a la mesa jugando.

AZENETH (V.O.)

¿Ella era muy mala con nosotras?

GLORIA (V.O.)

Contigo...

AZENETH (V.O.)

¿Y yo por qué le caía mal?

GLORIA (V.O.)

Ay, no sé. Tal vez porque eres ruda,
tal vez porque tienes algo de Farah.

AZENETH (V.O.)

Cuando nosotras éramos chicas, ¿en la
casa se hablaba de la familia Farah?

19.- Gloria (67), a cuadro, acostada en su cama, guarda un silencio incómodo. Piensa. No se atreve a responder. Mira hacia abajo y mueve los ojos de un lado a otro, apretando los labios. Finalmente se anima a contestar y mira directo a cámara.

GLORIA

Pues creo que no

Vuelve a esquivar la mirada.

AZENETH (V.O.)

¿Por qué?

GLORIA se encoge de hombros.

GLORIA

Pues quién iba a hablar...

AZENETH (V.O.)

¿Por qué?

Gloria se encoge otra vez de hombros. Se altera.

GLORIA

¿Yo por qué? Si yo ni los conocía

AZENETH (V.O.)

Bueno, pero era nuestra familia, ¿por
qué nunca nos contaron de ellos?

Gloria se altera más.

GLORIA

Ay, pues pregúntale a... o sea, ¿pero
yo por qué? Yo no los conozco, si a
mí nadie me contó nada

Azeneth también se altera, habla más rápido y golpeado.

AZENETH (V.O.)

Pero nosotras como familia, no que
tú tengas que resolver...

GLORIA

No, pero es que yo... ¿Yo qué te podía contar, hija?

AZENETH (V.O.)

No te estoy echando a ti la culpa, te estoy preguntando cómo eran las cosas.

GLORIA

Yo sé que no me estás echando a mí la culpa, pero yo así soy.

Gloria le echa bronca a la cámara, luego parece desentenderse por completo del tema.

GLORIA (CONT'D)

Soy broncuda ¡¿Y?! No, no sé.

20.- Azeneth abre uno de sus cuadernos en la página en la que está el dibujo de una muñequita y la leyenda *Soy la imagen de...* La muñeca cobra vida y empieza a parpadear. Un viento fuerte le sacude el cabello alborotado.

GLORIA

Con él nunca se sabía qué era, y no era solamente conmigo, era también con su mamá.

Fotografía de "Gringo" como de 6 años.

GLORIA (V.O.) (CONT'D)

Ella contó que cuando él tenía 7 años, lo mandaron con un salvoconducto, o algo, a alguna parte, y le dijeron que no dijera, y él fue, y fue solo. Y entonces, ella en la noche, acostada con él, le decía que le contara a dónde había ido, y qué había ido a hacer, y eso, y él no le dijo nada, nunca le dijo nada. Dijo la sra. Blanca: él siempre ha sido así. Es muy hermético, muy para adentro, muy cerrado, muy ensimismado, no sé.

21.- Archivo VHS. CARLOS "GRINGO" FARAH está molesto. Detrás de la cámara se escucha la voz de Azeneth (15) molestándolo.

AZENETH (V.O.)

Dinos, ¿cuál es tu opinión? ¡Oiga!
¡Señor! Sí, usted.

22.- Azeneth llama por celular a "Gringo". Sólo vemos la pantalla del celular y la mano nerviosa de AZENETH que juega con una corcholata.

GRINGO (V.O.)

Tete...

AZENETH (V.O.)

Hola, pá.

GRINGO (V.O.)

¿Cómo estás?

AZENETH (V.O.)

Bien, ¿y tú?

GRINGO (V.O.)

Bien.

AZENETH (V.O.)

¿Qué haces?

GRINGO (V.O.)

Nada, aquí estamos en la casa.

AZENETH (V.O.)

¿Qué hacen?

GRINGO (V.O.)

Nada, yo estoy conectando unas bocinas.

AZENETH (V.O.)

¿Nos vamos a ver?

GRINGO (V.O.)

¿Qué quieres hacer?

AZENETH (V.O.)

Pues me gustaría hacer la entrevista.

GRINGO (V.O.)

¿Qué entrevista?

AZENETH (V.O.)

Pues la que te quiero hacer.

GRINGO (V.O.)

Pero ¿sobre qué?

AZENETH (V.O.)

Pues sobre nosotros.

GRINGO (V.O.)

Este... ¿Cuándo?

AZENETH (V.O.)

Pues ya te había dicho y me habías
dicho que este fin.

GRINGO (V.O.)

Es domingo... Bueno, mañana.

AZENETH (V.O.)

Mañana ya, quedemos de una vez...

GRINGO (V.O.)

Ok.

AZENETH (V.O.)

¿A qué hora?

GRINGO (V.O.)

No, no sé pues, aquí voy a estar en
la casa.

AZENETH (V.O.)

Bueno, entonces mañana voy.

GRINGO (V.O.)

Ok.

AZENETH (V.O.)

Bueno.

GRINGO (V.O.)

Sale.

AZENETH (V.O.)

Adiós.

23.- Panorámica de la ciudad de Querétaro. Se reconocen los arcos.

Río Querétaro. En una de las avenidas más transitadas del centro de la ciudad. La luz del atardecer brilla en el agua sucia. El río es angosto. Se escucha el ruido de motores y cláxones.

AZENETH (V.O.)

Recuerdo algunas de las veces en que fuimos a Bolivia, y a mis hermanas y a mí nos tenían prohibido navegar por el río Mamoré, porque según Blanca, la leyenda era que cuando un hijo del Mamoré abandona su tierra y tiene hijos en otra parte, si estos hijos vuelven y navegan por el río, él se

va a cobrar con sus vidas la del hijo
que perdió.

Un barco de papel navega por el río Querétaro.

AZENETH (V.O.) (CONT'D)

Era como si el río Mamoré, el río
madre, representara todos los
secretos, los tabúes, lo condenado.
Ese pasado misterioso por el que no
podíamos embarcarnos.

Una mariposa de papel revolotea por el río y aparece la leyenda
*Esa Bolivia de mi padre que es el continuo correr del agua turbia
de ese río que no me dejan navegar.* El texto se acopla a una hoja
de cuaderno en la que está dibujado un gato y una luna.

24.- El brinco de una gata (Janis) sobre un *puff* nos lleva dentro
de la casa. La gata es parda, de ojos aceitunados, cachorra. La
gata juega a atrapar las arrugas que se hacen en el sillón.

AZENETH (V.O.)

Los domingos en la mañana corría al
cuarto de mis papás a jugar o a ver
la tele.

25.- Entramos a una habitación y vemos las vigas y tejas del
techo, la pared, y la sombra que se hace de los barrotes con la
luz que entra por la ventana.

AZENETH (V.O.) (CONT'D)

Cuando entraba, mi papá estaba recostado con los brazos detrás de la cabeza, mirando fijamente al techo. ¿Qué paisajes andaría recorriendo su memoria?

Tomas de la cama, las cobijas revueltas, las almohadas. En el techo gira un ventilador.

AZENETH (V.O.) (CONT'D)

Alguna vez escuché a mi mamá contar que había pasado un mes entero así en el tiempo en el que BLANCA estuvo presa.

La luz de la mañana avanza sobre las almohadas.

GLORIA

Eso lo contó Tania Melgar, eso no lo contó él, y mucho menos la Sra. Blanca. Yo no pregunté, porque no sé si comía, no sé si se bañaba, no sé nada, pero, evidentemente debe haber estado ahí como en un estado de... no sé, no le quiero poner palabras.

Gloria se emociona y llora.

GLORIA (CONT'D)

Y un día lo escuché que dijo, eso sí se lo escuché a él, que ella ya sabía que iban a ir por ella, y que estaban

ellos dos en la casa y que cuando llegaron los militares y la sacaron, él se fue corriendo detrás de la, no sé, del convoy, del eso, él se fue corriendo como un huevón, hasta donde la llevaron y la encerraron. Que el corrió, y a mí eso me causa mucho dolor.

AZENETH (V.O.)

¿Como mamá, como hija?

GLORIA

Ni como GLORIA ni como hija.

AZENETH (V.O.)

¿Cómo qué?

GLORIA

Como mujer. Como el amor, con el amor, con la admiración que yo sentía por él.

25.- Casa de papá. El atardecer ilumina los muebles de madera y hace sombras anaranjadas en las paredes.

26.- Archivo VHS - Carlos "Gringo" Farah (45), pone música andina en el estéreo.

AZENETH (V.O.)

Mi papá ponía música andina a todo volumen, y así pasábamos las tardes

los fines de semana. A veces,
todavía, cuando escucho música
boliviana siento una emoción muy
fuerte que me recorre todo el cuerpo.

Archivo VHS - Azeneth (16 años) y Carlos bailan juntos. Azeneth
imita sus movimientos.

AZENETH (V.O.) (CONT'D)

Ahora, después de tantos años, al ver
este material, me doy cuenta de
cuánto lo admiraba, lo seguía, y
quería ser como él.

27.- Archivo VHS - Azeneth (16) está en el salón de clases
trabajando con sus compañeros. El maestro llega a reprenderlos
por estar grabando. Luego está en la calle echando relajo con sus
con sus compañeras, trae el uniforme azul de la prepa.

AZENETH (16):

Esto es idiota, ¿saben? Nos echamos
la pinta de una clase de religión y
no estamos haciendo nada, aquí, en la
escuela. Absolutamente nada.

Azeneth (16) y la amiga que la graba se carcajean.

Archivo VHS - Azeneth (16) se graba con la cámara VHS en el
retrovisor de un coche.

AZENETH (V.O.)

Cuando cumplí 16 años me mandaron sola a Bolivia. Pase más de un mes al cuidado de Blanca.

28.- Archivo 2008 (minidv) - Llegada a Trinidad. El avión cruza el cielo nublado. La torre de control está rodeada de palmeras. En la fachada del aeropuerto se lee el nombre "Jorge Henrich Arauz".

AZENETH (V.O.)

Cuando llegué a Bolivia, descubrí que el aeropuerto de Trinidad se llama igual que un hermano de mi abuela. Bastó con preguntarle quién había sido Jorge Henrich Arauz, para que BLANCA se soltara a contarme muchas cosas de su vida.

Las calles están llenas de motociclistas. El cartel de "Bienvenidos a Trinidad" en medio de un camellón nos recibe. Los motociclistas cruzan por todos lados, se atraviesan, dan el paso a los peatones. Fotografías de Jorge Henrich Arauz.

AZENETH (V.O.)

Oye, y el aeropuerto de Trinidad tiene...

BLANCA HENRICH (V.O.)

Sí. El nombre Jorge Henrich, el nombre de Jorge mi hermano.

Fotografías de Jorge Henrich Arauz con el uniforme de piloto.

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

Jorge fue... Hubo un concurso para unas becas a Italia, entonces Jorge fue de los que ganó. Eran ingenieros aeronautas. Y Don Hernán Siles Suazo habló, que dijo: - Que había sido un gasto terrible que había hecho el país de mandar a esta gente a estudiar allá. ¿Para qué?, para nada, que no han hecho nada...-, y qué se yo que más cosas diría. Y Jorge dijo que él lo desafiaba a duelo. Y se batieron a duelo. Y ahí, antes de pegarse los tiros, ahí ya Don Hernán le pidió disculpas.

Fotografías de Jorge Henrich Arauz de civil, con amigos.

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

Y al poco tiempo de eso fue el accidente donde Jorge murió.

AZENETH (V.O.)

¿Cómo fue el accidente?

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

En el aire, explotó el avión.

29.- Notas de periódico que hablan del accidente de aviación y la muerte de Jorge Henrich.

Encabezados: *PAGINA SEIS: EL DIARIO – viernes Stbre. 27 de 1940. Murió el Teniente henrich en un accidente de aviación ocurrido ayer en Santa Cruz de la Sierra. Decolló en la pista de aterrizaje poco después de que partió la comitiva presidencial y cayó en plena ciudad envuelto en humo.*

Otra nota: El teniente Henrich, que días pasados protagonizara en duelo con el director de un diario paceño, un incidente de honor, es la víctima del doloroso accidente.

30.- Trinidad es un pueblo tropical. La plaza está llena de vegetación. La gente se sienta en las bancas a conversar y tomar el fresco bajo la sombra de los árboles. La fuente tiene querubines, indígenas guaraníes, delfines y jaguares; las calles están llenas de motociclistas.

BLANCA HENRICH (V.O.)

Yo nací en Bolivia, en 1922. La octava hija, porque mis padres tuvieron 10. Mi papá era austriaco, y mi mamá boliviana.

En la iglesia en lugar de palomas hay pericos, la fachada está llena de plantas y humedad.

31.- Fachada de colegio. Las letras del nombre sobresalen en relieve "COLEGIO 6 DE AGOSTO"

BLANCA HENRICH (V.O.)

Antes solo había el colegio 6 de agosto, que era mixto, ahí estudié yo.

La oficina del colegio tiene una ventana con los vidrios rotos que da al patio, una cancha de básquetbol rodeada de aulas.

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

Me gustaba mucho la física y las matemáticas... y hacía mucho deporte...

Fotografías de Blanca a los 16 años cuando ganó el premio de "Reina del deporte". Ataviada muy elegante con un vestido largo, con un cuello muy grande medio futurista, lleva en la cabeza una corona, en un trono que es un sillón adornado de flores, y la rodean niñas disfrazadas de canasta con flores.

Fotografía de la familia Henrich-Arauz. Al centro están sentados el padre y la madre de BLANCA, y alrededor todas sus hermanas y uno de sus hermanos. Ella está en el extremo derecho de la foto, mirando hacia la cámara con expresión severa. Tiene unos 16 años.

BLANCA HENRICH (V.O.)

Yo ya tenía un enamorado, desde colegio, el padre de mis hijos, Edmundo Farah, pero claro, muy así, muy de ligeras porque mamá no permitía que tengamos enamorados.

32.- Fotografía de Edmundo Farah (18) en el Líbano con sus tías.

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

O sea que él me conoció a mí de chica.

Fotografías de Edmundo Farah (18) en el Líbano jugando con nieve.

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

Después él se fue a estudiar. Lo mandaron al Líbano, lo mandaron allá.

33.- Cuaderno de calificaciones del Colegio 6 de agosto de 1938. A la mitad de la página está el nombre BLANCA (4to año).

34.- Los chicos salen de las aulas y se van formando en el patio para salir de la escuela, van saliendo ordenados en fila.

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

De ahí ya salí bachiller y me fui a estudiar a La Paz, y ahí estudié 4 años, ingeniería civil.

35.- Viaje en tren por paisajes del altiplano boliviano: el lago Poopó, las vías del tren, la cordillera de los Andes. La Paz es una ciudad que parece una olla, rodeada de cerros y montañas, y desde su trono, el Illimani gobierna, vestido de nubes y nieve.

BLANCA HENRICH

Vivía en la casa de un hermano de mamá, mi tío Alberto Arauz, que era un militar así, de alto rango, y... pero no aguanté porque tenía su suegra que era de esas gentes que tenía sus campos grandísimos en el altiplano. Y a las semanas que yo llegué, un buen día salgo de mi habitación, y veo que entran unos

pobres indios con unos cargamentos en la espalda de papas y no sé qué más cosas. Y la señora sale, y ellos largan la carga, y ¡le besan los pies! Cómo iba yo a soportar eso, si nos habían criado de una forma diferente. Porque papá nos crió comunistas, yo creo que desde el vientre de mamá, toditos fuimos comunistas.

Fotografías de Blanca (19) cuando vivió en La Paz.
Tejados y calles del centro colonial de La Paz.

BLANCA HENRICH (V.O. y a
cuadro) (CONT'D)

Hasta que, un buen día de esos, llega Edmundo Farah, a proponerme el matrimonio. Y me convenció.

36.- Se escucha a Edmundo Farah cantando al fondo, mientras vemos su fotografía vestido de *dandy*.

BLANCA HENRICH (a cuadro) (CONT'D)
Ay, me llevaba serenata, que cantaba hermoso, mejor que Gardel.

Fotografías de la boda de Blanca y Edmundo. Seguimos escuchando el tango cantado por él.

BLANCA HENRICH (V.O. y a cuadro) (CONT'D)

Bueno, y cuando ya di mi examen final nos casamos. Y llegué casada a Trinidad.

37.- Fotografía de profesores de colegio, BLANCA sentada al centro.

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

Y ya sabes toda la historia de mis hijos que tuve.

Fotografías de cada uno de los hijos de BLANCA.

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

El primero fue Jorge, después Ivonne, la Negra, Karin, y Gringo el último.

38.- La plaza de Trinidad donde está el monumento a la independencia. Un grupo de niños juegan colgándose de las patas de los caballos y dando vueltas hasta marearse. Se ríen observados por las caras severas y violentas de los soldados independentistas.

AZENETH (V.O.)

Yo sabía que mi abuelo se llamaba Edmundo, pero solo eso. Él pertenecía al mundo de los silencios. Era un personaje maldito. Si alguna vez alguien de la familia se atrevía a nombrarlo, lo hacía con el mismo pudor con el que se pronunciaba la palabra "comunismo".

39.- Un par de pericos se posan sobre la copa de un árbol, graznan y salen volando.

Archivo minidv del río Ibare.

AZENETH (V.O.)

Una mañana, ese verano, BLANCA me invitó a navegar por el río Ibare, el río de los pájaros, un brazo del Mamoré.

Fotografías de Franz Henrich Plim, padre de BLANCA.

AZENETH (V.O.)

Ahí me contó sobre su papá, Pancho, Franz Henrich, un mecánico austriaco socialista que llegó llamado por la aventura a Bolivia y trabajó como capitán de barco y otras labores durante la época de la explotación de la goma y la castaña. Le decían "el Náutico del Mamoré"

40.- Recorrido por el río, pájaros volando, el árbol más grande de Trinidad, el agua.

BLANCA HENRICH (V.O.)

Papá fue contratado por la firma *Seller Motzer* de Alemania que hizo las primeras embarcaciones que navegaron por los ríos del Beni.

Fotografías antiguas de los barcos que navegaban por los ríos del Beni, y Franz Henrich como capitán de barco.

BLANCA HENRICH (V.O.) (CONT'D)

Y con esa viajaban al Brasil, y traían las cosas que faltaban para el país, y llevaban ganado, y vendían al Brasil.

41.- Embarcaciones. Un hombre lavando su ropa en el río mientras el barco está en movimiento. Niños en la proa. Gente que se ve que viven y van viajando en esa embarcación.

BLANCA Henrich (V.O. y a cuadro) (CONT'D)

Y cuando ya mamá iba a tener a Deisita, que fue la última, y ya mayor y todo, y nerviosa, no encontraba ningún médico en Trinidad que la pueda atender, imagínate, en ese tiempo. Entonces, GLORIA con sus nervios y todo, nos fuimos. Y nos fuimos hasta Guayaramerín, Brasil, Y nos agarró un temporal de horrible, vieras vos, unas olas horrorosas, y lluvia, y todos temblando. Entonces, yo me paré, y disque decía: -¡Me río de las olas, me río de las olas!-, y mi cara llenita de lágrimas.

Fotografía de Blanca como de 7 años. Está con una muñequita. En la foto están con ella algunas de sus hermanas, Deisy recién nacida.

La fotografía se funde con las aguas del río Ibare.

42.- Un barco muy grande navega por el río. Un hombre lava la ropa y la enjuaga con la corriente. Ese barco es su casa
El barco se va quedando atrás mientras nosotros avanzamos por el río.

AZENETH (V.O.)

Y tú ¿en qué año te metes al PC?

BLANCA HENRICH

¿Al Partido Comunista?

AZENETH (V.O.)

Sí.

BLANCA HENRICH

Yo creo que desde que se fundó.
Porque ya te conté que papá nos crió
así, los padres de papá fueron los
fundadores del partido de Austria y
nosotros lo llevábamos eso en la
sangre, toditos pertenecíamos al
Partido.

AZENETH (V.O.)

¿Y cómo era el Partido?

Fotografía de BLANCA en el arroyo con todos sus alumnos.

BLANCA HENRICH

Ay no, era la cosa más hermosa del mundo. Esa igualdad de los seres, y que no haya diferencia social y ayudar a los que menos tenían, y se abrieron hasta escuelas, para recoger a todos los niños que no podían entrar a las escuelas porque no tenían ni para comprar un lápiz.

Tarjeta de afiliación de BLANCA al Partido Comunista de Bolivia, del Comité Regional de Trinidad.

BLANCA (CONT'D)

Habían muchas células, y a mí a veces me tocaba ir a unas así lejísimos, pero era hermoso porque uno iba y recogía a la gente, buscaba, se les enseñaba para que hagan algún oficio, a leer, a escribir, de todo, todo, todo.

Documentos del partido en el que aparece BLANCA como organizadora y responsable de actividades.

BLANCA (V.O.) (CONT'D)

Y a todos mis hijos los crío así,

Fotografía de Blanca(40) en una calle de Trinidad.

43.- Comienza una tormenta en Trinidad. Chorros de agua caen de los tejados, se escuchan los truenos. Un perico sin alas, parado

en un arco de acero suspendido con una cadena, está desesperado porque no puede guarecerse de la lluvia.

Fotografía de las hermanas Farah Aquim (con el bisabuelo Antonio). La tormenta cesa. Las gotas de agua que escurren de los árboles caen rebotando en las baldosas de la casa de Lola Farah.

AZENETH (V.O.)

Una tarde mi abuela me llevó a visitar a mis tías Farah, a las hermanas de Edmundo. Entre ellas había todavía mucho cariño porque se conocían de toda la vida. Tomamos mate de coca y comimos pan de arroz. Un hombre entró a la casa. Volvió el silencio. Mi abuela se tensó, lo saludó de mano y nos fuimos. BLANCA enmudeció el resto del día. Años después caí en la cuenta de que ese hombre que mi abuela había saludado tan solemnemente era Carlos Farah, mi tío abuelo, el hombre que la había metido presa.

44.- Blanca barajea unos naipes. Juega solitario.

Corte a Negro

45.- El sol se asoma por uno de los arcos del acueducto de Querétaro. Una fuente colonial con forma de cara escupe agua. Cruces sobre las fachadas coloniales. Un andador con casas pintadas de colores muy mexicanos.

Casa de papá, miramos a través de las ventanas como si algo extraño sucediera afuera (animación: los dibujos de los diarios cobran vida), las cortinas se mueven, recorremos la casa en penumbra, subimos las escaleras, atravesamos el pasillo de arriba y llegamos a la habitación que era de Azeneth.

AZENETH (V.O.)

Regresé con ganas de saber más de la historia familiar. Escribía versiones de la detención de Blanca, intercambiando personajes, perspectivas, buscando emociones desde todos los ángulos posibles.

46.- Las manos de Azeneth hojean otro cuaderno, el naranja, marca el año 2001. Busca un texto entre sus páginas.

De ese texto se resalta: *Y su corazón palpita con más fuerza al recordar aquella vez en que su padre, un comunista del partido fue detenido, sacado brutalmente de su casa frente a ella, en la madrugada. Ella lo único que atinó a hacer fue salir corriendo detrás del carro de policía hasta la estación [...] El padre asombrado y lleno de tristeza por la acción de su hija, solo atinó a decirle: -Regrese a la casa mi niña... si hay que romperle la madre a alguien, sea al bastardo del alcalde, usted no se preocupe.*

En una hoja de contactos fotográficos está la habitación de Azeneth, la misma que vimos antes, se alcanza a ver la escalera que lleva al tapanco, su cama, los adornos que tenía colgados en las paredes. La sombra de su perfil se proyecta en la pared.

Cuaderno negro. Se resalta la siguiente parte del texto: *Mi hijo corrió detrás de mí, corrió hasta la comisaría detrás del coche. Una vez que estuvimos ahí, y yo me percaté de su presencia, lo mandé de v... (el texto es borroso en el papel)... el señor prefecto... (borroso)... era su tío, mi cuñado, y llevaba el mismo nombre que él.*

AZENETH (V.O.)

Ahora que conocía los secretos de la abuela, Bolivia me acercaba a mi papá, y eso me hizo sentir que nos habíamos vuelto cómplices, que yo tenía la llave del cofre de sus silencios, que lo había descifrado. Inconscientemente quería que él viera en mí su propia juventud y se reconociera en mis acciones.

47.- Fotografías de la escuela de cine. Se lee una página del Cuaderno negro 002 que dice: *No soy mexicana, no soy boliviana... Añoro tierras en las que nunca he estado, y desprecio en las que estoy.*

AZENETH (V.O.)

No seguí sus pasos y, en lugar de estudiar ingeniería, me decidí por el cine, pero todavía no encontraba mi identidad, y aunque la labor cinematográfica me llevó hacia un montón de historias nuevas, siempre volvía a la misma.

48.- Lluvia de mini dvs cae en cámara lenta y, sobrepuesto, Azeneth desata el lazo del cuaderno de piel y busca la página con el texto: (21-07-2007) *Y regreso a esa mujer de pelo blanco que bebió del rojo río en Santiago, y a su hijo que se internaba en la selva... para llevar paquetes a los que ahí estaban escondidos. Y luego estoy yo, de nuevo yo, con mi rifle Panasonic que me da miedo disparar... Tanta historia y trascendencia y tradición, y solo uso mi rifle para matar palomas en las plazas porque en el campo de batalla se me doblan las rodillas del temor.*

49.- Carlos "GRINGO" FARAH, fuma un puro.

"GRINGO" FARAH

Del abuelo Pancho... Tenía en una parte de la casa un taller. Yo creo que era uno de los pocos talleres, si no el único ahí en Trinidad. Y como no había electricidad en Trinidad, porque la electricidad nada más era para alumbrar y era de 6:00 de la tarde a 12:00 de la noche, en el día no teníamos luz. Entonces las máquinas eran de pedales, teníamos que pedalear a través de bandas y darles el giro a las máquinas para que él pueda hacer el trabajo.

Fotografía del abuelo Pancho (Franz Henrich), con el torno que tenía en su casa de Trinidad.

AZENETH (V.O.)

¿Y era muy enojón?

"GRINGO" FARAH (a cuadro)

Era... era no enojón, pero sí estricto,
o sea, cuando hacíamos las cosas mal
nos llamaba la atención.

AZENETH (V.O.)

¿Cómo?

"GRINGO" FARAH

Con su alemán... (*se ríe*) digo, con su
español alemanizado, o sea, mal, con
acento alemán, pues...

AZENETH (V.O.)

¿Cómo decía?

"GRINGO" FARAH (CONT'D)

Pues... (*se carcajea*)

AZENETH (V.O.)

Ya dime...

"GRINGO" Farah

Nos decía "cagdajo miegda" (*se ríe*)

Fotografía del abuelo Pancho y Gringo(7).

50.- Bolivia. Desde el aire se ve la planicie de Trinidad, el
llano tapizado de pastos, árboles, ríos, lagunas y arroyos. Un
río muy ancho, que debe ser el Ibare, nos recibe serpenteando.

Los árboles se reflejan en el agua, ahora vamos sobre un cayuco, y el movimiento de la balsa hace ondas en el agua. El árbol más alto de Trinidad nos recibe, sigue ahí, de pie, después de tantos años.

Pedro, el capitán del cayuco lleva el motor y saca el agua que inunda la balsa. Al frente van sus hijos, una niña pequeña y su hermano mayor. Ella juega con la mano en el agua.

Un perico descansa en la rama de un árbol. En el pantano se escuchan las cigarras, peces que brincan, y está lleno de moscos. Pedro prepara una caña de pescar con un palo e hilo nylon.

AZENETH (V.O.)

En mi vuelta a Bolivia, mi guía por el río fue Pedro. Se extrañó de que una mexicana estuviera paseando por ahí. Le dije muy orgullosa que mi papá era trinitario, que su apellido es "Farah".

Los caimanes flotan despacio en el agua burbujeante, apenas y se les ve. Pedro los observa tranquilo, luego da media vuelta y se va con la caña sin haber pescado nada.

AZENETH (V.O.) (CONT'D)

Pedro se quedó en silencio un rato, luego me dijo: No lo conozco, pero esos también son extranjeros, ese apellido no es de acá.

Los ojos saltones de los caimanes sobresalen en el agua. Parecen troncos deformes que flotan muy despacio corriente arriba.

Una parvada de pájaros chillando sobrevuela el pantano, en la copa de un árbol juegan los manechis, un grupo de patos negros descansa en la playa del río junto al esqueleto de un barco abandonado, un pescador rema en un cayuco mientras va colocando la red.

51.- Fotografía de Edmundo Farah en un cayuco pescando.

"GRINGO" FARAH (V.O.)

Mi padre era pescador, le encantaba. Generalmente yo lo veía los fines de semana que nos íbamos a pescar. Tenía su grupo de amigos con los que salían los fines de semana.

"GRINGO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

Y sí hablaban ellos de política, pero jamás me reprochó absolutamente nada. En la cuestión política... a esa edad.

Fotografía de Edmundo y "GRINGO" comiendo juntos en el campo un día de pesca.

Gringo aparece a cuadro. El parecido con Edmundo, en las fotos, que acabamos de ver es muy grande.

"GRINGO" FARAH (CONT'D)

Pero, una vez que se divorciaron, yo tenía ya 9 años, entonces mi madre tuvo que, en gran parte, ya hacerse

cargo de los hermanos, de los 5 hijos. Y pues era una militante activa.

52.- En una lancha atracada en las orillas del río, tres niños pescan en la popa. La corriente mece a la embarcación y los perros buscan refugiarse del sol en la poca sombra que hay dentro de la lancha.

"GRINGO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

Y pues eran épocas sumamente difíciles, había una, un ambiente político bastante pesado. Incluso creo que el 22 de noviembre fue cuando asesinaron al Presidente de EUA, a Kennedy.

Fotografía de los 15 años de Ivonne, la hermana de "GRINGO" (7).

"GRINGO" FARAH (V.O. y a cuadro) (CONT'D)

Y mi madre le estaba organizando una fiesta pequeña a mi hermana por sus 15 años y la gente del pueblo incluso empezó a murmurar y a quejarse de que había hecho mi madre una fiesta precisamente el día que habían asesinado a Kennedy porque, supuestamente, estábamos festejando.
(se ríe)

53.- Recorremos la plaza desde una de sus esquinas, en dirección a calle La Paz. Letrero de CALLE LA PAZ.

La casa que era de los Henrich está en una esquina, abarca una cuadra de calle La Paz, y una cuadra de la calle perpendicular. Está vieja y pintarrajeada. Se ve descuidada.

Los techos de las casas de Trinidad son de teja, sobre uno de ellos ondea una bandera de Bolivia medio rota.

Azeneth cruza la calle con una cámara y graba el letrero: "Calle La Paz".

"GRINGO" FARAH (V.O.)

La casa donde vivíamos estaba en una esquina, y exactamente por ahí pasa el camino para ir al cementerio. Y el 67, me acuerdo, cuando la Guerrilla del Che, del lado del gobierno, bueno, algunos soldados de algún batallón de ahí del Beni, de Trinidad, o sea, murieron como 6 soldados, una cosa así.

Calle que va hacia el cementerio.

"GRINGO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

Y trajeron los cuerpos a Trinidad para enterrarlos y el camino al cementerio, había mucha gente acompañando y se pararon en esa esquina, y yo me acuerdo y empezaron a gritan consignas casi como para querer ir a... no a linchar, pero si

consignas bastante fuertes contra el Partido y contra la familia.

54.- Interior de la casa del abuelo Franz. El patio, las plantas, macetas, las paredes con grietas. En una pared hay fotos viejas de Franz y Elsa con Hernán, desgastadas por el tiempo y la humedad. Un gato acalorado está recostado junto a una maceta.

"GRINGO" FARAH (V.O.)

Varios de los intelectuales y pensadores del pueblo, militaban en el PC, entre ellos Hernán y Gerson, que eran maridos de las hermanas de mi madre, de Elsa y Deisy.

Fotografía de "Gringo" con sus hermanas.

"GRINGO" FARAH (V.O.)

Los hermanos prácticamente no estuvimos mucho tiempo juntos, porque se empezaron a ir a estudiar.

BLANCA HENRICH (V.O.)

Tuve mucha suerte. Todos estudiaron en los países socialistas, con beca, habían antes muchas becas de esos países. Y ya cuando tocó mandarlo a Gringuito, lo mandé.

55.- Fotografía de los hijos de Blanca con el abuelo Franz. Van desapareciendo de la foto del mayor a la menor, hasta que solo queda Franz en la foto.

"GRINGO" FARAH (V.O.)

Esa parte digamos, de toda la guerrilla del Che y del Golpe de Banzer, la cuestión de la persecución política, y todo lo que tuvieron que vivir ahí en la casa, o sea, los tíos y mi madre, eso lo estuve viviendo yo con ellos, todo ese período.

Fotografías de "Gringo" desde los 11 años hasta los 16.

"GRINGO" FARAH (V.O. y a cuadro)

Y ya un poco más crecido, yo creo que ya cuando tendría unos 12, 13 años, empecé a tener que involucrarme en algunas cosas, porque habían situaciones difíciles políticamente, entonces eran mis tíos, como militantes y eran ya dirigentes del Partido Comunista, eran perseguidos políticos casi de forma permanente porque había una inestabilidad tremenda.

"GRINGO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

Entonces si venía el ejército o la policía a buscar a Hernán a la casa, él tenía que escapar, y en muchas ocasiones, era yo el que lo llevaba en una moto (se ríe). Andábamos... pues nadie iba a sospechar de un chico de

13, 14 años haciendo, digamos, un traslado.

Fotografías de "Gringo" a los 16.

AZENETH (V.O.)

Y cuando tu entras a las juventudes, ¿tu papá qué? ¿Qué pasa con Don Edmundo?

"GRINGO" FARAH (V.O. y a cuadro)

Sí sabía porque alguna vez nos logramos topar después de alguna manifestación estudiantil, donde me acuerdo que murió un chico, un estudiante, que lo balearon, murió de un disparo. Y después de esa manifestación nos corretearon ahí los policías.

56.- Fotografía de una manifestación en Trinidad.

"GRINGO" FARAH (V.O. y a cuadro)

Y me acuerdo que me encontré a mi padre y me paré un rato ahí con él. Pero no, jamás me, no me dijo que me saliera de eso, o qué hacer.

57.- Azeneth, en casa de Franz, revisa el archivo de Hernán Melgar y el PC - Beni.

AZENETH (V.O.)

Mi abuelo Edmundo murió en los 70's,
pero su hermano, Carlos Farah Aquim,
ese que tiene el mismo nombre que mi
padre, seguía viviendo en Trinidad.
Sin pensarlo mucho, conseguí su
teléfono, le pedí una cita, y una
mañana me presenté en su casa.

58.- Cuaderno Klimt (cuaderno del primer viaje a Bolivia)
(04/02/10): *Toqué la puerta. Desde la mañana sentía una ligera
sensación en la tripa, pero distraía pensando que era solo un tío
más al que iba a visitar... No quiero que abran la puerta... ¿Para
qué moverle? Acaso para llevarle a mi padre la respuesta que
lleva esperando 40 años. Me toca a mí absolverlo o condenarlo
ante sus ojos... ¿Qué le voy a decir? Hola vengo a entrevistarte
porque sé que tú metiste a mi abuela a la cárcel y la expusiste a
toda clase de torturas. Vengo a ver si tienes los dientes que le
tumbaste a golpes guardados como trofeo debajo de tu almohada.*

59.- CARLOS "MOZO" FARAH está sentado con una sonrisa.

AZENETH (V.O.)

¿Qué me puedes contar de mi abuelo?

Fotografías de Edmundo como de 60 años.

"MOZO" FARAH

Mi hermano mayor, Edmundo, tu abuelo,
en nuestros tiempos el primogénito
era el segundo padre. Castigaba,
mandaba, era todo pues, y la
obediencia de los menores tenía que

ser rígida. Era así. Entonces, así nosotros nos criamos. Y Edmundo nos ha castigado a nosotros, con todo el derecho que le daba su primogenitud.

Cayuco con motor navegando por el río Ibare.

"MOZO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

Nosotros éramos 8 hermanos, la familia Farah. Y bueno, creo que el más intrépido de los hermanos, pero creo que fui yo, porque yo rompía la tradición y el cerco. Yo logré todo lo que quise en este departamento. Y en mi país también.

"MOZO" FARAH (a cuadro) (CONT'D)

La recompensa mayor que yo he recibido, es el respeto de la gente de acá. Y yo no he sido un político tranquilo, pacífico, yo he sido un político agresivo.

60.- Unas maderas viejas y desgastadas, con clavos oxidados y salidos, destaca en primer plano. Detrás el Ibare está desenfocado.

"MOZO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

A mí me gustaba el orden, y donde podía poner orden lo ponía. A la gente no le gusta eso.

Por la madera sube afanada una hormiga. Una lancha grande, que tiene un esqueleto de autobús a manera de camarote, se acerca a lo lejos en el río. La vemos pasar delante de la estación de policía.

"MOZO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

La Falange fue un partido sumamente respetable porque eran los enamorados de Bolivia. Pero, desgraciadamente se equivocaron con el nombre. ¿De dónde viene la falange?, de los macedónicos. Los macedónicos organizaban esos sus grupos selectos, el brazo armado, lo andaban, les entregaban un escudo y les decían a *cubrirlo de gloria o a morir por él, con él*. Así que eran de choque. Entonces, ¿cómo puede haber falange socialista? Y el nombrecito ese perjudicó al... Pero de que eran enamorados de Bolivia, eran, pa' qué les cuento. La Falange fue un partido que aglutinó, yo creo que igual que Evo Morales.

Lanchas grandes, ancladas en la orilla del Mamoré, que sirven para cruzar automóviles y personas de una orilla a otra del río, están drenando agua. Dos hombres entran a cuadro arrastrando cadenas.

"MOZO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

Yo siempre he sido partidario de hacer un cambio, porque hay que buscar la disminución de la desigualdad social, no puede ser que vivamos así. La justicia social debe hacerse de abajo para arriba, no de arriba para abajo. No empobrecer a todos, sino dar oportunidades iguales, no discriminar. Para mí, ahí está.

"Mozo" hace una pausa.

"MOZO" FARAH (CONT'D)

Además de que yo soy de una profunda convicción cristiana. Ya te digo, yo no he sido obispo por falta de tiempo.

61.- Tomas del río.

"MOZO" FARAH (V.O.)

Vino el fracaso matrimonial de Edmundo y BLANCA.

El agua se mete en la lancha y la sacan con un bote y regresarla al río.

"MOZO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

De ser una buena esposa, abnegada, fiel, así es. Desgraciadamente la

echaron a perder con ideas tan absurdas y tontas.

"MOZO" FARAH (a cuadro) (CONT'D)

La volvieron una comunista fanática, y Edmundo era movimientista. Y ya, la hizo la casa la secretaria del Partido Comunista. Entonces llegó un momento en que mi hermano no aguantó.

Fotografía de un reunión del PCB en la casa del abuelo Pancho (casa de Blanca y "Gringo").

BLANCA HENRICH (a cuadro)

No, fíjate que no le importaba, no nos importaba, y yo iba a reuniones, a todo. Y todo mis hijos los críe así, y él no se metía, sino que se enamoró, y que yo me hice operar también, y él no quería y yo le dije: *el cuerpo es mío, yo no quiero tener más hijos, y hasta aquí*. Y fui y me hice operar.

"GRINGO" FARAH (a cuadro)

Por supuesto, mi madre tenía el mismo derecho que mi padre para utilizar la casa.

Fotografía de otra reunión del PCB en casa de Franz y BLANCA.

"GRINGO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

Si el Partido prácticamente era proscrito. Entonces, no podían tener oficinas oficiales. Entonces, se hacían reuniones donde se podía.

62.- Casa de Franz. En un espejo viejo y manchado se refleja una muñeca matrioshka.

"GRINGO" FARAH (V.O.)

Habían allanado la casa antes ya, buscando armas. Se habían metido hasta en la cisterna que teníamos ahí, o sea, se metieron militares para ver si no teníamos escondidas armas.

63.- En una ventana de madera que da a la calle hay un hueco, producto de una bala.

Fotografía de la época señalando los lugares donde están los balazos.

"GRINGO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

Y ya la siguiente vez que fueron, fue para apresarla.

"MOZO" FARAH (a cuadro)

En el 71, el Gral. Banzer dio su golpe como militar, y fue un golpe que formó un gobierno civil militar. Y fue un golpe, ahí se juntaron los enemigos de 12 años MNR y Falange, y

las Fuerzas Armadas. Y se cometieron
pues, muchas arbitrariedades. Como
todo gobierno militar, es duro.

64.- Azeneth navega por el Mamoré. El bote corre a toda velocidad
cortando el agua del río. Los patos negros, parados sobre las
ramas secas, parecen jueces.

"MOZO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

El día que me posesionaba de
prefecto, estaba viva mi mami y mi
papi, -Hijito -me dice mamá-, yo te
quiero pedir un favor... Y esto no lo
sabe nadie. -Diga -le dije. -Que no
la molesten a BLANCA. Encárguenle que
no desafié-, porque era loca, estaba
loca.

"MOZO" FARAH (a cuadro) (CONT'D)

Cuando un día de esos, con mucho
respeto y consideración, el
Comandante de la sexta división pidió
una reunión, y me pide que yo
autorice que se aprese a la Sra.
Blanca Henrich. No les miento, hasta
lloré. Como todo era inútil, me sentí
impotente, de tal manera impotente,
que me salieron las lágrimas, no pude
hablar, incluso.

Pero no me pongan en esta situación -
les dije-, se los dejo el cargo,
déjenme tranquilo, pero no voy a

autorizar que se la aprese a Blanca Henrich. Pero no van a pensar pues - les dije-, que son ustedes, van a pensar que soy yo, que es una revancha de familia. Y nosotros no somos revanchistas, no somos de esos. Nosotros a Blanca la respetamos siempre. Así que dispongan de la prefectura, pero no, yo no pedí esto. No hacía un mes. Se calmaron.

"MOZO" FARAH (V.O. y a cuadro) (CONT'D):

Pues un día de esos, dicen que pasaba por ahí por la prefectura, y estaba un militar de aquí de la naval en la puerta. Pasó por ahí, y *pam*, le escupió los pies. Ya no aguantaron.

"GRINGO" FARAH (V.O.)

Bueno... No sé si mi madre le haya escupido a algún militar o le haya dado un manazo, o lo hubiera tratado o... Pero... si lo hizo, bien hecho. Porque realmente no creo que nadie tenga derecho de callarte por, o apresarte por pensar diferente.

AZENETH (V.O.)

¿Tú estabas cuando la apresaron?

"GRINGO" FARAH (V.O.)

¿Yo? Sí.

AZENETH (V.O.)

¿Y cómo fue?

65.- Azeneth pega una fotografía de la Casa de Franz en uno de sus cuadernos. Animación de la fotografía en la que se hace de noche y llega el automóvil de la policía.

"GRINGO" FARAH (V.O.)

Bueno pues, llegaron a la casa, un destacamento ahí de militares y no tocaron las puertas, o sea, entraron a la fuerza y... Ya era tarde, han de haber sido como las 8:00 o 9:00 de la noche, llegaron de noche.

Fotografía del cuarto de BLANCA en la casa de Franz.

BLANCA HENRICH (V.O.)

¡Me sacaron de mi cama, niña! Entraron, saltaron la barda. Serían la 1-2 de la mañana, así. Y Gringo se fue corriendo detrás del carro, porque me agarraron, y así, me subieron a un carro.

66.- Final de la animación en la que un dibujo de "Gringo" corre detrás del coche le policía.

"GRINGO" FARAH (a cuadro)

Me trencé ahí a golpes con... bueno, me dieron un par de trancazos estos tipos.

La noche empieza a caer sobre el Mamoré.

"MOZO" FARAH (a cuadro)

Pero ni me avisaron, siquiera. A las 12:00 de la noche tocaron la puerta, eran los militares: se ha hecho un operativo y la hemos apresado a la señora Blanca Henrich. Casi me matan. Entonces les digo: ahorita mismo voy a la prefectura, voy a presentar mi renuncia, porque no estoy dispuesto a tolerar que las cosas las hagan por mis espaldas.

BLANCA HENRICH (a cuadro)

Entonces, me dijeron... por qué yo. ¿Por qué, cuál es la causa de que me estén metiendo presa? -Porque la vieron envenenando el tanque de agua que hace la distribución.

Saben qué, que si yo hubiese sabido que de ese tanque solo hubieran tomado ustedes, sin poquito asco lo envenenaba para que todos ustedes desaparezcán.

Fla, fla, me daban. -¿Qué dijo? -¡Eso! Porque yo sabía que del tanque íbamos a tomar nosotros los

comunistas, y toda la gente que no tiene nada que hacer con la falange socialista de ustedes. ¿Por qué iba a envenenar el tanque? Si haya habido un tanque solo para ustedes - le volví a repetir, - sin poquito asco lo envenenaba. Otras *fla, fla*.

67.- Se hace de noche. Cientos de moscos revolotean alrededor del único foco que esta prendido. La luna menguante va bajando hasta desaparecer.

"GRINGO" FARAH (V.O.)

Estuvo como 2 días en Trinidad nada más. Esa misma noche le llevamos ropa ahí a la cárcel, y luego la llevaron en un avión a La Paz.

"MOZO" FARAH (V.O.)

Así fue la cosa. A los días voy yo a La Paz en misión de identidad.

68.- Imágenes de la cordillera de los Andes. El Illampu, nevado, coronado de nubes.

"MOZO" FARAH (V.O.) (CONT'D)

Mi compa era el Ministro de Gobierno. Pedí audiencia y me fui en la tarde.
-Dámelo, dame el salvoconducto, querido. En un ratingo salió a Chile.

Imágenes de La Paz.

BLANCA HENRICH (V.O.)

Y me mandaron presa a La Paz, que estuve como un año. Y cómo sería la barbaridad que hicieron que, en una celdita así, chiquitita, donde me llevaron, habían unas niñas, la mayor de 15 años y la más chica de 6, de Oruro, porque no lo pudieron agarrar al padre, las agarraron a las niñas, y las metieron presas, y el padre qué se iba a enterar, ¿dónde estaría?, pero al final lo encontraron al hombre, y no las largaron a las chicas. ¿Cómo? ¡Imagínate!

Aspectos de La Paz.

AZENETH (V.O.)

¿Pero qué hiciste ese año que estuvo dentro?

"GRINGO" FARAH (a cuadro)

Pues no estuvo presa un año. Fue de agosto a diciembre, más o menos. Cerraron los colegios por decreto. Entonces, prácticamente no terminé la secundaria, y ya estaba yo en 6to de secundaria. Dieron los certificados de terminación de curso, deberíamos haber salido en noviembre, y bueno, perdimos septiembre, octubre, dos

meses de clases. Esos dos meses estuve en Trinidad y luego me fui a Sucre.

69.- Fotografías de "Gringo" en Sucre.

70.- El bote que navega sobre el río arrastra un cayuco vacío.

BLANCA HENRICH (V.O. y a cuadro)

Entonces, cuando me metieron presa, y fue a visitarme mi hermano Gustavo, entró y dice: -¡Me río de las olas!-. Y yo me quedé así. -Y por qué-, le digo. -Porque vengo a hacerte acuerdo, me han dicho que aquí estás llorando y nerviosa y todo-. Y ya, contó la historia de "me río de las olas". Con eso me tranquilizó.

AZENETH (V.O.)

Oye, abue, y ¿te hicieron algo mientras estuviste en la cárcel, te lastimaron o algo así?

BLANCA HENRICH (a cuadro)

Ya ni me acuerdo (se ríe). No me acuerdo, hija, ha pasado tanto tiempo y me olvido, yo dije: me voy a olvidar de todas las cosas malas.

71.- Azeneth va parada en el barco que navega sobre el Mamoré, mirando hacia el río.

AZENETH (V.O.)

Dicen que Blanca se inventó más de 20 formas de jugar solitario mientras estuvo presa.

El agua del río hace ondas con la corriente y el movimiento del bote.

BLANCA HENRICH (a cuadro)

Y ahí estuve hasta que se enteró uno que había sido mi alumno, Ángel Maymura, que era amigo del secretario de Banzer de la presidencia.

La luz del sol dibuja sombras como si fueran barrotes sobre el remo.

BLANCA HENRICH (V.O. y a cuadro) (CONT'D)

Entonces después de unos mesecitos de eso, me sacaron, pero que tenía que irme así (*truenos los dedos*), entonces me largaron y al día siguiente me fui a Chile, y ahí estuve hasta que cayó Salvador Allende, otro golpe que viví.

72.- Cartas de Hernán a Elsa:

Santiago, 2 de agosto de 1972

Querida Elsa: ... BLANCA continúa con sus ataques nerviosos, pues, ha quedado muy traumatizada con su detención.

Fotografía de Blanca en una marcha del Partido Comunista en Chile, en una playa, en un seminario de mujeres en el 72.

BLANCA HENRICH (a cuadro)

Y estando en Chile, le salió la beca
a Gringo para Moscú, y lo mandé.

73.- Carta de Hernán:

Santiago, 3 de octubre de 1972

Mi quería Elsa: ...Gringo felizmente ya viajó con su beca a Moscú, llegó su pasaje, y la pobre BLANCA pasó momentos muy afligida, porque este su hijo es el más apegado a ella.

Fotografía de "GRINGO" vestido de traje, viajando a Moscú.

"GRINGO" FARAH (a cuadro)

Ahí se quedó mi madre, bueno, toda la familia, pues, tuvieron que salir ya al siguiente año con el golpe de Pinochet, porque ellos estaban ahí.

74.- Recortes de periódico en donde se leen noticias sobre los bolivianos detenidos durante el golpe de Pinochet. Entre la lista de nombres de detenidos aparece el de Hernán.

"GRINGO" FARAH (V.O. y a cuadro)

Fue terrible, a Hernán lo metieron, estuvo en el estadio nacional, mi madre ahí en Chile no estuvo presa, pero empezaron a hacer gestiones con el embajador sueco y lograron salir a Suecia.

75.- Carta de Hernán desde Alvesta, Sweden:

BLANCA es posible que también tenga que salir de Chile y llega por estos lados; la pobre Choca hizo todo lo que le fue posible por ayudarme en trance tan complejo. Es muy buena.

76.- En el agua del río se reflejan las nubes y el cielo azul. El agua está tranquila. El bote se dirige directo hacia la playa, y la proa se entierra en la arena.

77.- Texto del cuaderno de Klimt:

Me quiero ir, quiero salir corriendo. Siento ternura por él, siento el más tremendo odio... Quiero ser AZENETH, la que solo se debe respuestas para sí misma, donde existe como individuo (con identidad). Ya no quiero ser "la hija de Gringo Farah" la que va a cuestionar al verdugo de todo un pueblo en nombre del tiempo.

DISOLVENCIA AL ACUEDUCTO DE QUERÉTARO

78.- Entramos de nuevo a Casa de mamá. Azeneth sirve tequila en unos caballitos.

AZENETH

A ver, es que lo que yo pienso es que muchas de las decisiones que yo tomé en mi vida están, indirectamente, fundamentadas en esa situación política...

GLORIA

Ajá

AZENETH

...en su silencio...

GLORIA

Ajá

AZENETH

en... o sea, que mucho de lo que yo hice, que al final fui a enfrentarme a Carlos Farah y tal, fue porque yo quería sanar un dolor que, bueno, al final no es mío, pero siendo sus hijas y así como crecimos y... es un dolor que nos compramos.

Azeneth y Gloria comen. Brindan con los caballitos de tequila y beben.

AZENETH

Pero por ejemplo: ir a hablar con ese tipo, querer hacer el documental de mi abuela, pues sí es porque me da curiosidad, pero también, al final, me di cuenta de que, quizás, inconscientemente estaba buscando respuestas para él.

GLORIA

Sí. Estoy de acuerdo contigo. Y no es la culpa de él. Es la culpa mía.

AZENETH

¡Ah chingá! ¿Por qué?

GLORIA

Si hablamos de culpas. Si es que
habláramos de culpas. Porque yo
siempre quise sacarlo. Y nunca lo
logré. Yo siempre estuve
consciente de algunas cosas y yo
siempre quise ayudarlo a salir y a
sanar. Pero como yo no soy terapeuta
ni soy psicóloga ni soy psiquiatra ni
soy nada...

AZENETH

Pero eso ¿cómo crees que influyó en
mí, por ejemplo?

GLORIA

Porque ustedes me estaban viendo a
mí. Y ustedes querían...

Gloria nota la cámara puesta sobre ella.

GLORIA

No... Ahora sí me mandaste a tiznar mi
madre. Me la pusiste directo a mí
¡Póntela, cabrona!

AZENETH (V.O.)

¿Yo? El documental es sobre mí

79.- Gloria y Azeneth sentadas una junto a la otra dirigiéndose a
la lente de la cámara.

GLORIA

Ella se llama Azeneth y yo también. A ella le gusta el chisme y a mí también. Ella es un chisme intelectual, de izquierda y a mí el chisme farandulero. ¿Qué más, hijita, quieres que te diga? No vayas a utilizar eso en mi contra, ¿eh?

AZENETH

Sólo lo voy a utilizar...

80.- Azeneth escribe con un palo en la arena de la playa.
Los pájaros vuelan sobre el río.

Azeneth se mete despacio al Momoré, con cuidado, hasta quedar casi completamente sumergida.

Sobre la arena vemos lo que Azeneth escribió:

ME RÍO DE LAS OLAS

Epílogo

81.- Unas manos le arreglan el cuello de la blusa a BLANCA.

BLANCA HERNICH (a cuadro)

¿Cómo es, ya estoy bien? ¿Puedo dar la media vuelta y me iré como el sol cuando llegue la tarde? Bueno, adiós.

82.- En el jardín se preparan unas mesas de fiesta con motivos mexicanos (telas de colores, chiles, etc). Los invitados comienzan

a llegar. Gringo saluda a BLANCA, después su hija Roxana, Ivonne, sus nietos, Jorge, y Karin. Es una reunión emotiva.

83.- Las cazuelas con guisos mexicanos sueltan vapor. Los hermanos Farah Henrich y sus familias están reunidos ya en el jardín. Todos comen, platican, cuentan chistes, y ríen. BLANCA se ve muy contenta.

AZENETH (V.O.)

En el cumpleaños 90 de BLANCA, los 5 hermanos Farah Henrich se reunieron todos juntos por primera vez después de 40 años. Fue la última vez que BLANCA estuvo lúcida. Murió de un derrame cerebral en México justo un mes después.

Tíos, primos y nietos bailan, ríen, festejan.

Fin