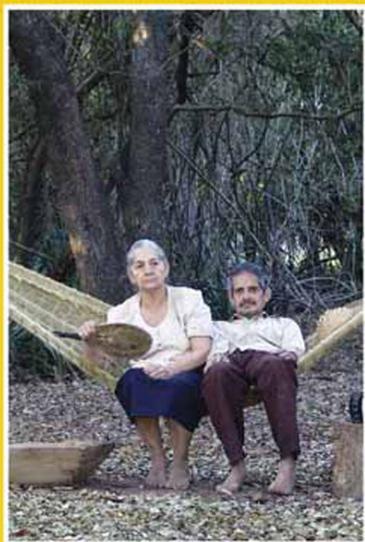


# La **cámara** sin **ley**

“Hamaca paraguaya”  
y la refundación  
globalizada del cine guaraní

Alejo Magariños



elaleph.com



UNIVERSIDAD  
DEL CINE



LA CÁMARA SIN LEY  
“HAMACA PARAGUAYA” Y LA REFUNDACIÓN  
GLOBALIZADA DEL CINE GUARANÍ



UNIVERSIDAD DEL CINE

Magariños, Alejo

La cámara sin ley: "Hamaca paraguaya" y la refundación globalizada del cine guaraní / Alejo Magariños. Edición literaria a cargo de Luis Videla, con prólogo de Jorge La Ferla - 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Elaleph.com, 2015.  
290 p.; 15 x 21 cm.

ISBN 978-987-1701-92-6

1. Ensayo. 2 Cinematografía. I. Videla, Luis Pedro, ed. lit. II. La Ferla, Jorge, prolog. III. Título

CDD 778.5

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2015, Alejo Magariños

© 2015, Elaleph.com (de Elaleph.com S.R.L.)

© 2015, Imagen de cubierta, gentileza Paz Encina

© 2015, Jorge La Ferla, Prólogo

© 2015, Luis Pedro Videla, Edición literaria

contacto@elaleph.com

<http://www.elaleph.com>

*Para comunicarse con el autor:* [alejo.magarinos@gmail.com](mailto:alejo.magarinos@gmail.com)

Primera edición

ISBN 978-987-1701-92-6

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Impreso en el mes de julio de 2015 en  
Bibliográfika, de Voros S.A.  
Barzana 1263. Buenos Aires, Argentina.

ALEJO MAGARIÑOS

LA CÁMARA SIN LEY  
“HAMACA PARAGUAYA” Y LA REFUNDACIÓN  
GLOBALIZADA DEL CINE GUARANÍ

[elaleph.com](http://elaleph.com)



*Hace diez años comencé con el sueño de realizar un largometraje. Gracias a esta investigación este sueño perdura y sigue permanentemente haciéndose realidad.*

*Hace días que quiero escribir algo pero en realidad siento que todo lo que pueda decir es insuficiente ...*

*Yo quería solamente hacer una película y hoy,*

*Hamaca, es un objeto de estudio.*

*Es una gracia enorme.*

*Gracias, Alejo.*

*Por siempre.*

PAZ ENCINA

ASUNCIÓN, 13 DE ABRIL DE 2015



## AGRADECIMIENTOS

### **En Paraguay**

*Augusto Netto*

*Fredi Casco*

*Hugo Gamarra*

*Hugo Gamarra*

*Karen Frenkel*

*Leticia Fleitas*

*Lorena Cabrera*

*Mauricio Rial*

*Pablo Lamar*

*Paz Encina*

*Ramiro Gómez*

*Renate Costa*

*Sebastián Peña*

### **En Argentina**

*Agustín Mango*

*Agustina Arbetman*

*Alicia Novick*

*Ana Kuschnir*

*Cecilia Gil Mariño*

*Daniela Fernández*

*Dafne Estesó*

*Deiana Alchek*

*Domin Choi*

*Florencia Rimoldi*

*Jorge La Ferla*

*Lita Stantic*

*Luis Facelli*

*Luz Algranti*

*María Marta Antín*

*María Valdez*

*Mariana Walter*

*Natalí Schejtman*

*Natalia Torrado*

*Néstor Magariños*

*Sandra Torlucci*

*Sofía Reynal*

*Tranquilina Lugo*

*Victoria Dursi*

*Violeta Bava*

*Violeta Bronstein*

*Violeta Magariños*

### **En el mundo**

*Eva Karene Romero (EE.UU.)*

*Ilse Hughan (Holanda)*

*Rose Stokes (Reino Unido)*

**Instituciones**

*BAFICI*

*Canal Encuentro*

*Centro Cultural De España Juan De Salazar*

*CUI (Centro Universitario De Idiomas)*

*Festival De Mar Del Plata*

*FONDEC*

*Fundación Telefónica*

*Fundación TyPA*

*Grupo De Trabajo Para Una Ley De Cine En Paraguay*

*MEACVAD*

*Sección Cultural - Embajada Del Paraguay En Argentina*

*TV Pública Paraguay*

*Ultracine*

*Universidad Del Cine*



## PRÓLOGO

*ESTA PUBLICACIÓN ES el testimonio de varios acontecimientos. Un proyecto de investigación presentado en la Universidad del Cine (FUC) y que deriva en una publicación. Una tesis de licenciatura cuyo objeto de estudio es la opera prima de María Paz Encina, egresada de la FUC. Su film, Hamaca paraguaya, ya ocupa un lugar destacado en la historia del cine de América Latina así como de la saga notable de películas realizadas por estudiantes de la FUC. Asimismo, Paz Encina inscribe con su primer largo un capítulo importante en el ámbito del arte y la cultura de su país, para una obra personal que va del corto al largometraje, del video arte a las instalaciones.*

*Alejo Magariños, en la defensa de su tesis, expresó su pasión por el cine y por un objeto de estudio que encara con rigor. Habiendo tenido el gusto de ser miembro del jurado destaco la calidad y elocuencia de su disertación, proveniente de un proceso de estudio y escritura, arduo y complejo, que culmina con este libro. La seria taxonomía del texto filmico, impecable en el detalle de la lectura del film y en el estudio del particular contexto paraguayo. Desde su originalidad social y lingüística, Magariños se sumerge en la historia de un país misterioso y poco conocido, a pesar de su vecindad. El panorama – económico, político, cultural y social – es vinculado a la propuesta de un film que expresa una fuerte identidad nacional frente a un estado aún en formación. Así es como Magariños relaciona el esquema de producción del film con el entorno político y un desarrollo económico que posterga la aspiración a una industria propia y a la justicia social. La in-*

*investigación desarma los vericuetos de un país donde apenas se ha desarrollado el cine en el siglo XX y donde Hamaca paraguaya inaugura un período promisorio. La distancia del estado paraguayo con el cine, como parte de una actividad incentivada a partir de políticas públicas, marcan una relación conflictiva en un país que aún carece de Instituto de Cine. Sin embargo, estos proyectos independientes parecen anunciar futuro promisorio para el cine paraguayo a pesar de la indiferencia de los gobernantes de turno. De hecho, Pablo Lamar, otro realizador paraguayo – también egresado de la FUC – está encarando su primer largometraje, producido asimismo por Ilse Hughan, co-productora de HP. Así es como el cine en Paraguay, sin estado protector, busca diversas maneras de consolidarse. Por esto el acierto en la investigación de Magariños que profundiza el análisis sobre esta vital problemática de producción del cine independiente de América Latina.*

*El meticuloso análisis de la puesta en escena, incluye una cuestión determinante como es el uso de los aparatos y dispositivos audiovisuales en el proceso de producción, rodaje y exhibición del film. Asimismo la investigación considera la versión previa al film, realizada en soporte electrónico digital con una estética cercana al video arte, tanto como su versión en forma de instalación. Dos prácticas artísticas en las cuales viene incursionando con continuidad Paz Encina, las cuales dialogan significativamente con su obra fílmica de largometraje y experimental, y que la colocan también en un lugar destacado en el panorama del arte contemporáneo de la región.*

*Otro acierto del autor es considerar la exhibición de HP, analizada como un estudio de caso, en lo que respecta al estreno comercial y su circulación en la denominada galaxia de los festivales. Esto permite trazar un inteligente panorama sobre la circulación del cine de autor independiente de América Latina, que lo sustenta*

*como un cine de calidad. Es de particular interés el seguimiento del diseño de producción para una arquitectura compleja de personas e instituciones que hicieron posible este film. También son significativos los anexos del libro, como son el amplio inventario del cine en Paraguay, los reportajes a las destacadas productoras, Ilse Hughan y Lita Stantic, la bibliografía y el detalle de las obras citadas hacen que esta publicación sea de consulta e interés para realizadores, estudiantes y estudiosos del cine.*

*Magariños sortea con prestancia la distancia entre un texto académico para una tesis y una publicación por la calidad de un proceso de escritura y pensamiento que se traduce en este notable libro de análisis, crítica y divulgación. Por cierto, un buen testimonio para festejar de los primeros veinticinco años de la FUC y de la filmación del segundo largometraje de Paz Encina, en curso de post producción.*

JORGE LA FERLA



## RESUMEN

LA TESIS ANALIZA el peculiar caso de *Hamaca paraguaya*, el primer film paraguayo de autor realizado en 35 mm, premiado y estrenado, que además fue el primer film de Paraguay en 35 mm en casi treinta años y el primero hablado íntegramente en guaraní. La investigación indaga diversos aspectos de este film, y se analizan tanto el texto fílmico como el contexto regional y nacional del mismo. Se presta especial atención a la ausencia de una ley de cine y un instituto nacional o mecanismo de fomento al cine en el Paraguay, así como a la esquivada historia cinematográfica del país, con el objetivo de analizar cómo fue posible la realización de *Hamaca paraguaya* gracias a una inserción globalizada.

La tesis está organizada en tres capítulos. En el primero, se exponen los objetivos y las hipótesis de la investigación y se presentan el estado de la cuestión y el marco teórico de la investigación.

El segundo capítulo se ocupa en primer lugar del análisis del texto fílmico. Compuesto por planos fijos sobre fondos casi teatrales y una densa atmósfera trabajada desde el sonido que incluye diálogos fuera de sincro, hablado exclusivamente en guaraní, el film transcurre en el interior de Paraguay, donde una pareja de ancianos campesinos espera a su hijo que ha partido a la guerra, aunque en su lugar llega la noticia de su muerte. En segundo lugar, en este capítulo se analiza el contexto regional y nacional

del campo audiovisual en el que se inserta el film, y se revisan la historia reciente del cine de autor en América Latina y el desarrollo de la industria cinematográfica en el Mercosur, además de resumir la complicada historia del cine en el Paraguay.

En el tercer y último capítulo se expone el estado actual de la llamada *galaxia de festivales* del audiovisual y se analizan la historia de los festivales, su desarrollo en América del Sur y evolución reciente, con el objetivo de contextualizar la circulación tanto del proyecto de *HP* como del film una vez terminado. Tras analizar el proceso de realización del film, el capítulo concluye con un análisis de la recepción del mismo por la prensa internacional y los diferentes públicos que la vieron.

Finalmente, se presentan las conclusiones de la investigación, seguidas de los anexos.

## INTRODUCCIÓN

*“En esta constante mutación, el cine necesita adjetivarse, clasificarse, y entonces se piensa en términos binarios – como se piensa, en general, la cultura – . Lo moderno frente a lo clásico, los géneros establecidos frente a la hibridez, la ficción frente al documental, los artesanos frente a los artistas (...). En estas parejas dicotómicas que se piensan enfrentadas, hay un gesto reduccionista. Cada una de estas ‘categorías’ se llena de significación y nombres y de películas y de épocas. Pero convengamos que primero aparecen las películas y luego la necesidad de clasificarlas para agruparlas. Así, en algún momento y a partir de un grupo de películas y autores, surge una denominación, el cine independiente.”*

MARCELA GAMBERINI

Mística BAFICI

*Notas sobre el futuro del cine*

AUGUSTO ROA BASTOS, sin lugar a dudas la mayor figura de la literatura paraguaya, definió a su país como una *isla de tierra*. Con un pasado violento en el que dos cruentas guerras diezmaron su población y territorio, el Paraguay vivió en el siglo XX una de las más extensas y crueles dictaduras de América Latina, la de Alfredo Stroessner. Estos factores contribuyeron a su aislamiento, a fortalecer ese status de isla mediterránea. Al caer el *stroessnerismo*,

el segundo régimen personalista más largo de América Latina (treinta y cuatro años y medio), termina en Paraguay un siglo trágico. Y así es como desde 1989 se inicia un vertiginoso camino de globalización, con la llegada del video, las computadoras, la TV por cable y los canales internacionales, los celulares e internet, y el proceso de integración del Mercosur.

En mayo de 2006 se estrena en el festival de Cannes *Hamaca paraguaya*, de Paz Encina (en adelante nos referiremos a este film como *HP*), el cual recibe además el premio FIPRESCI<sup>1</sup> en la sección *Un certain regard*. Dato curioso, el primer film paraguayo realizado en más de treinta años, decían los medios<sup>2</sup>, dato que llamó inmediatamente nuestra atención, haciéndonos reflexionar sobre el hecho de que no conocíamos ningún otro film paraguayo. Y esto nos llevó a indagar al respecto, notando rápidamente que en el Paraguay no existía un instituto de cine, ni una ley de apoyo al cine, ni siquiera una escuela de cine o artes audiovisuales, apenas una carrera de comunicación audiovisual en la Universidad Católica en Asunción.

A medio año de su estreno en Cannes, y al mismo tiempo que era programado en una gran variedad de festivales en el mundo, el film fue estrenado comercialmente en Buenos Aires. La crítica especializada la recibió con entusiasmo<sup>3</sup>. Claro que al ser un film de autor muy

<sup>1</sup> Aquí se puede consultar el texto con la decisión del jurado FIPRESCI [http://www.fipresci.org/festivals/archive/2006/cannes/cannes\\_mazid.htm](http://www.fipresci.org/festivals/archive/2006/cannes/cannes_mazid.htm)

<sup>2</sup> Kairuz, M. *Esperando el milagro*. Página/12. 26/10/06. Recuperado el 1º de junio de 2014 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3354-2006-11-01.html>

<sup>3</sup> Battle, D. *La Lupa sobre el Paraguay*. La Nación. 02/11/06. Recuperado el 1º de junio de 2014 de <http://www.lanacion.com.ar/854855-la-lupa-sobre-el-paraguay>, y Scholz, P. *Quien espera desespera*. Clarín. 02/11/06. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://edant.clarin.com/diario/2006/11/02/espectaculos/c-00801.htm>

particular, con un ritmo y un estilo muy alejados de los predominantes en la cartelera cinematográfica, su relación con el gran público fue muy diferente. Sin embargo, el notorio hecho de encontrarnos con el primer film paraguayo al que hayamos tenido acceso, nos planteó una serie de interrogantes relacionados a la gestión de industrias culturales: este no fue sólo el primer film paraguayo en estrenarse y ser premiado en Cannes, sino además el primero concluido en 35 mm y filmado en su totalidad en Paraguay en casi treinta años. Es el primero hablado íntegramente en guaraní. Dirigido por una mujer joven, transcurre en 1935 durante la guerra del Chaco en el interior del Paraguay: se trata de un film con una fuerte búsqueda histórico-identitaria.

A priori, habiendo recabado cierta información sobre la situación del cine en Paraguay, éste parecía realmente un film surgido *ex nihilo*. Desde un vacío audiovisual — un país sin instituto, ley ni escuelas de cine, en el que durante un largo tiempo no se había realizado ningún film —, surge un film de autor en 35 mm que conquista un importante premio de la crítica y coloca a la bandera Paraguaya en la Croisette por primera vez; colocación real y simbólica realizada durante el festival, presenciada por el Presidente paraguayo en visita oficial.

Sin embargo, y a pesar de las grandes carencias en el campo cinematográfico (y decimos aquí *campo* según el concepto planteado por Pierre Bourdieu)<sup>4</sup> en el Paraguay, con nuestra investigación pudimos verificar que *HP* no surgió de un campo inexistente. Este film surge apoyado localmente con un premio de 21.000 dólares para el

<sup>4</sup> Bourdieu, P. *Campo de Poder, campo intelectual*. Ed. Montessor, 1968.

desarrollo del proyecto otorgado por el FONDEC<sup>5</sup> —un organismo estatal que otorga fondos para el desarrollo de proyectos artísticos en varias disciplinas—. Dado que esos fondos son insuficientes para producir el film, rastreamos cómo éste fue producido no a través de fondos cinematográficos estatales paraguayos (ni financiado por la familia de la realizadora u otros privados a nivel local que apoyen al cine) sino a través de una compleja red internacional de actores involucrando al menos seis países (Argentina, Austria, Alemania, Francia, Países Bajos y Paraguay), diferentes personas, organismos, productoras y ayudas internacionales. Esa pregunta inicial sobre si el film había surgido de un espacio audiovisualmente vacío nos llevó a pensar en la *prehistoria* del film. ¿Qué desarrollo tenía el campo cinematográfico en el Paraguay antes del surgimiento de *Hamaca paraguaya*? Evidentemente existió anteriormente un campo cinematográfico, ya que en Paraguay se rodaron históricamente varios documentales —especialmente sobre las diferentes guerras— e incluso algunos largometrajes de ficción. De hecho, en los albores del cine llegaron a tierras guaraníes lo que entonces era la gran novedad, las primeras cámaras, de la mano no sólo de paraguayos sino además de una serie de extranjeros.

Si bien desde *Cerro Corá* —que data de 1978 y fue el primer largometraje de ficción realizado íntegramente en Paraguay— no existió un film realizado en 35 mm por un director paraguayo, sí existieron diferentes acercamientos a la realización. Existen obras de videoarte, cortometrajes, documentales e incluso algunos largometrajes (en video) que anteceden a *Hamaca paraguaya*.

<sup>5</sup> Pueden visitar la página del organismo en [www.fondec.gov.py](http://www.fondec.gov.py).

Resulta notable que debido a la ausencia de instituciones de enseñanza especializadas para el sector, muchos realizadores paraguayos — como la propia Paz Encina — estudiaran fuera de su país, y por lo tanto regresaran de diferentes escuelas con diversos conocimientos en realización y teoría cinematográfica. Vale destacar que tanto Encina como otros realizadores pasaron por los claustros de la escuela de San Antonio de los Baños en Cuba gracias al sistema de becas para paraguayos conseguido por el propio Roa Bastos.

Entonces, si bien es cierto que existieron algunos films entre *Cerro Corá* y *HP*, por una serie de razones estos films no suscitaron en la *galaxia de festivales*<sup>6</sup> el mismo revuelo que el film de Encina. Todos esos films previos contribuyeron al flujo de conocimientos cinematográficos en Paraguay, aunque en el mundo *HP* fue ciertamente el film que adquirió el status de símbolo o hito re-fundacional para el cine paraguayo. Nos tocó entonces adentrarnos en la historia del cine paraguayo (indivisible de la historia del país) para analizar cómo evolucionó hasta nuestros días, y cómo se desarrolló el audiovisual en ese período 'vacío' entre *Cerro Corá* y *HP* del que poco se conoce, que fue a la vez ese campo o pre-campo del cual surgen Paz Encina y tantos otros realizadores.

Por otra parte, resulta especialmente notorio que sea un film de autor el que ocupe este lugar. Al existir en Paraguay canales de televisión que producen su propio contenido, ¿no sería más esperable que ante la falta de apoyo estatal fuera una película comercial impulsada por los mismos canales el hito que rompiera con esa inercia?

<sup>6</sup> Concepto acuñado por Quintín en *Isabel y Hugo van al Festival. Notas sobre el futuro del cine*. BAFICI, 2012.

O, aún a nivel del cine de autor, ¿no sería más esperable que ese hito en Paraguay fuera alguno de los largos realizados en digital, con costos más bajos de realización?

Dado que las películas de cine arte suelen tener el apoyo de instituciones locales y nacionales de fomento a la cultura para poder ser realizadas, ocupando un lugar específico en el contexto general de la producción cinematográfica de un país, analizaremos las particularidades que tuvo el surgimiento de *HP* y la *estética de su producción*<sup>7</sup>, ya que una pregunta central de nuestra investigación es: ¿Cómo logra *HP* ser el primer film de autor en 35 mm con estándares industriales en un país sin política cinematográfica estatal y en el cual durante casi 30 años no se realizó ningún largometraje de esta envergadura?

La dificultad para acceder a información estadística en Paraguay fue uno de los desafíos que encontramos cuando emprendimos nuestra investigación en 2006. Sin embargo, desde el 2011, una consultora de taquilla argentina, Ultracine, abrió una subsidiaria en Paraguay y por primera vez contamos con información estadística de la taquilla de los cines del Paraguay, facilitada por dicha consultora. Esta información nos sorprende con un dato contundente: el film paraguayo *7 cajas* (2011), superó a la película más vista en salas de cine en la historia del Paraguay, el “supertanque” *Titanic*. Creemos que el surgimiento de dicho film, aún sin instituto ni ley de cine, y con una personalidad mucho más taquillera que *HP*, no se explicaría sin el surgimiento anterior del film de Paz Encina, que, al colocarse en los niveles más altos

<sup>7</sup> Concepto tomado de Cine Argentino. Estéticas de la producción. BAFICI, 2009.

del reconocimiento que un film de autor puede obtener por parte de la crítica internacional, en uno de los nodos más importantes de la *galaxia de festivales*, dejó asentado que el cine paraguayo existe, que puede alcanzar un alto nivel de calidad y reconocimiento internacional, y a su vez, coloca al Paraguay en el mapa de las cinematografías nacionales existentes y circulantes en la red del cine arte. Esto necesariamente le brindó mayor visibilidad al cine paraguayo, como lo simboliza la colocación de la bandera del país en el Palais de Cannes.

En relación a su estreno, otro dato importante a tener en cuenta es que el mismo se realizó fuera de su país de origen, y que fue probablemente visto por más gente fuera que dentro de Paraguay al recorrer una notoria cantidad de festivales internacionales y ser estrenada comercialmente en varios países.

En este sentido, es pertinente subrayar que si bien el origen paraguayo del film constituyó una novedad para el público de los festivales en diferentes partes del globo, lo hizo en un contexto en el que abundan cinematografías nacionales, que incluso fueron recibiendo la invariable definición de *nuevo cine* (coreano, argentino, etcétera) además de films en los más diversos idiomas y de una multiplicidad de procedencias. Aún si un film de un país desconocido audiovisualmente no era en 2006 algo exótico, su procedencia única sí fue algo inédito, y actuó como una ventana a una parte desconocida del mundo en un planeta que resulta cada vez más pequeño y conocido, lo cual atrajo ciertamente a espectadores curiosos por conocer todos los rincones del planeta. Paraguay como factor novedoso a nivel audiovisual fue un impulsor de su dis-

tribución, pero fue un arma de doble filo en relación a la producción: aún si puede resultar atractivo para productores extranjeros lanzarse a la aventura de filmar en donde no se había filmado antes, las causas de la inexistencia de un corpus de productos audiovisuales reconocibles desde el exterior hacen pensar en los posiblemente altos costos y complicaciones de una filmación allí.

Por otra parte, *HP* llama la atención a nivel cinematográfico porque trabaja un sistema de lenguajes propio y genera un tiempo suspendido, hace entrar al espectador en una cadencia yuxtapuesta al frenesí online contemporáneo. Este film es austero en planos (todos ellos fijos y abiertos, con escaso movimiento de cámara) y acciones, con escasos actores (dos protagonistas), enmarcados por un trabajo sonoro exhaustivo y profundo que contribuye a nuestra inmersión en otro sistema temporal. Un film ciertamente distante del lenguaje clásico de los films comerciales, que establece hipervínculos con estéticas históricas del cine. Consideramos que trabaja con un tipo de lenguaje que Jameson denomina *escritura esquizofrénica*.

Para la generalidad de los casos de películas de autor en Sudamérica, existe hoy en día en muchos países de la región algún apoyo estatal. Ante la ausencia de un instituto de cine en Paraguay, *HP* contó apenas con fondos estatales para iniciar su desarrollo, y tuvo entonces que lograr insertarse en una red internacional preexistente de apoyo al cine de autor. Resulta entonces central para nuestra investigación analizar cómo llegó a insertarse en diferentes nodos de esa red.

En estrecha relación con el Estado, una de las principales fuentes de dinero destinado a la producción cine-

matográfica de autor a nivel mundial, este film se plantea desde su origen, además de como un acto artístico, como un acto político en pos de la concreción de algunos objetivos postergados en el Paraguay en el campo cinematográfico: la adopción de una ley de cine y la creación de un instituto de cine o mecanismo de fomento a la realización cinematográfica.

Ante esta carencia de un instituto de cine o de mecanismos alternativos para el fomento de esta industria, cabe preguntarnos por la relación que tiene el Estado paraguayo con la industria a nivel histórico. El cine tuvo desde sus orígenes una relación más estrecha con el estado-nación que cualquier otra forma de arte, quizás debido a que su surgimiento ocurrió en paralelo al de los Estados. Esta relación es analizada por Jean-Michel Frodon en su ensayo *La Proyección Nacional*, donde compara las estructuras de representación (la *proyección*) que adoptan el Estado y el cine en tanto que productores o aglutinantes de identidad, concluyendo que cine y nación son las dos formas mayores del siglo XX. Por otra parte, el séptimo arte fue desde sus orígenes más internacionalista que otros. La consigna de sus primeros años fue “salir con las cámaras a filmar el mundo” (Paraguay incluido), y su doble utilidad como noticiero y entretenimiento, sumado al hecho de que el cine mudo era fácil de adaptar a otros países, contribuyeron a que el intercambio de materiales, técnicos y creativos fuera moneda corriente desde sus inicios.

Frodon plantea que el cine estuvo apadrinado de alguna u otra forma por el Estado del que es originario, ya que rápidamente ciertos Estados percibieron el potencial

del séptimo arte para la generación de identificación y cohesión para construir una identidad nacional. Siendo que el cine surgió en paralelo a los estados-nación, se plantea para nuestra investigación el interrogante de cómo se articula una cinematografía nacional nueva o re-inventada tras años de escasa actividad en el marco de la actualidad y en relación a los Estados y su inserción en el mundo globalizado. En el mundo contemporáneo, marcado por la globalización y la información digital, la relación entre cine y nación ha adquirido una nueva forma.

Las condiciones que hicieron posible la realización y distribución de *HP* nos plantean interrogantes sobre el futuro del cine, ya que podemos ver rápidamente que la clave de su anclaje se basa en la *galaxia de festivales*, ese gran conjunto de festivales y organizaciones en el que cada uno tiene su carácter y gusto, pero que operan sin duda todos en conjunto en términos de fenómeno cultural, convocando a la industria y atrayendo a sus propios públicos, planteando muchas veces una alternativa a la narrativa imperante, contando además con instancias institucionales que apoyan al desarrollo de proyectos, producción, post-producción, distribución de films e incluso capacitación de profesionales del cine.

Es decir, el festival de cine, un formato de evento surgido como ventana política de exhibición de los productos generados por la industria, ha pasado de ser un lugar de exhibición a ser el lugar central para la exhibición de cierto tipo de películas. No sólo eso, sino que estos eventos se han convertido en entidades de apoyo al cine en diferentes formas.

Esto genera un movimiento transnacional de los productos (los films) y los agentes (los profesionales del cine) mucho más fluido que el que tuvo durante gran parte del siglo XX la producción cinematográfica (si bien, como ya hemos marcado, este fue un arte/industria más *internacionalista* que las clásicas). La multiplicación de festivales en el mundo y las relaciones existentes entre ellos hacen que los mismos hayan conformado una red en la que existen cooperaciones explícitas y otras relaciones más sutiles, pero que en todo caso nos plantea el interrogante de si este ámbito constituido en red es algo nuevo y específico de nuestra época.

¿Cuáles son los elementos que conforman esa *galaxia* y en qué estado evolutivo se encuentran hoy? ¿Cómo y por qué logró *HP* nutrirse de ciertos elementos específicos dentro de una red internacional que fue indispensable para su realización? ¿Qué elementos de dicha galaxia fueron necesarios para ello?

Este tipo de producción en red, ¿puede ser considerado un símbolo del espíritu de nuestra época?

En relación al espíritu de la época, existen otros ejemplos en América Latina de films que surgen en países sin instituto de cine y sin —o casi sin— antecedentes de producción cinematográfica nacional, como son el panameño *Chance* o el costarricense *Agua Fría de Mar*. Ya que estos films también han surgido sin un instituto o ley de cine que los apoye a nivel interno, sus estructuras de producción se basan siempre en el formato de coproducción internacional donde intervienen varios países, y podríamos pensar en que su anclaje no depende exclusi-

vamente del nivel de desarrollo cinematográfico local en los países mencionados.

Observando los cambios que suceden en las sociedades contemporáneas por la evolución de la globalización capitalista y la transformación de las relaciones sociales operadas por la red, es conveniente pensar asimismo en qué tipo de recepción tienen hoy en día las diferentes cinematografías nacionales. En los casos presentados, estamos frente a nuevos films de estos países latinoamericanos que han logrado superar en audiencia en sus propios territorios a los reinantes tanques de Hollywood.

Al mismo tiempo, estamos ante otro cambio de paradigma en el mundo de la comunicación. Se trata del viraje del *mass-media* al *my-media*<sup>8</sup> acelerado por la proliferación de conexiones a internet y el viraje de los consumidores a *prosumidores*<sup>9</sup> que suben más de cien horas de video por segundo tan sólo a la plataforma *YouTube*.

Para pensar en la circulación y recepción contemporánea de las películas *off-Hollywood*, resulta interesante analizar los conceptos planteados por Nicolas Bourriaud en su ensayo *Radicante*. Si bien este ensayo está pensado a partir de la experiencia del autor como curador de arte contemporáneo, el cruce de artes y la circulación de los productos culturales en los comienzos del siglo XXI nos permiten establecer ciertas analogías conceptuales entre

<sup>8</sup> El concepto de *My-media* ("mis medios") ilustra el pasaje a los medios *on-demand* y al consumo audiovisual en la red, aludiendo a la centralidad de la elección del consumidor de sus contenidos y el momento en el que los ve.

<sup>9</sup> *Prosumidor* es un consumidor-productor de contenidos, un término acuñado en 1980 por Alvin Toffler en *La Tercera Ola*, pero que cobró un nuevo sentido en el mundo audiovisual contemporáneo 2.0. donde los usuarios suben sus videos pero también ven los de otros.

el cine y el arte contemporáneo. De hecho, la primera es que *HP* surgió en primer lugar como *videoinstalación*.

El caso de *HP* es uno que sorprende desde una misteriosa isla de tierra que permaneció oculta y aislada por mucho tiempo. Casi como una nueva especie encontrada en un paraíso de biodiversidad, *HP* permite suponer que el pool genético del que proviene esconde muchas otras especies únicas. Es además un hito cultural, ya que logra hacer posible lo que parecía imposible: realizar un film de autor, artesanal pero profesional, de escala industrial, de calidad y reconocido por sus pares en diferentes partes del mundo. Es decir, este film atraviesa la historia paraguaya y hace constar la existencia del cine paraguayo al abrir una nueva perspectiva al futuro para el resto de los realizadores paraguayos.

En resumidas cuentas, *HP* logra establecer una *conexión*, ya que al resignificar elementos preexistentes inventa una condición de posibilidad para el cine paraguayo. Esta conexión podría traducirse pensando en binario como un 1 (uno) inmerso en una cadena de elementos leídos como 0 (ceros). Es decir, se trata de un film que cambia la percepción sobre el conjunto de elementos que lo rodean.



# CAPÍTULO I

## MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

### I. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

LOS INTERROGANTES PLANTEADOS en la introducción nos permiten proponer la siguiente hipótesis de trabajo y objetivos de investigación.

#### a. Hipótesis

*Hamaca paraguaya es un caso único y emblemático y coloca una piedra (re)fundacional en la historia de la cinematografía paraguaya.*

Nos preguntamos entonces, si existían antes de *HP* algunos films realizados en digital, incluso estrenados y programados en festivales, y si los canales de TV en Paraguay tenían su público y el capital para realizar un film comercial. ¿Por qué éste y no otro tipo de film logra concretar su realización en ese momento histórico, cosechar varios premios y estrenarse en varios países?

*Hamaca paraguaya* tiene la peculiaridad de ser el primer film paraguayo en lograr apropiarse de la *neopostmodernidad*, es decir, apropiarse de la resignificación contemporánea de las fronteras, una adecuación que se produce a nivel del texto fílmico y también a nivel de la *estética de su producción*. En cuanto al texto fílmico en 35 mm, éste trabaja la identidad e historia de su país a través

de una inmersión en el guaraní que recuerda a su cultura de transmisión oral, con un esculpido temporal que busca el efecto de choque en el espectador proponiendo una vivencia del tiempo — tanto a través del trabajo con el sonido así como con largos planos fijos— opuesta al hiperestímulo multipantalla contemporáneo, al mismo tiempo que ahonda en un tema universal que puede ser apropiado por diversos públicos. Además, aunque no es el primer film paraguayo desde *Cerro Corá*, *HP* sí es el film que marca un cambio de época en Paraguay.

En referencia a la *estética de su producción*, *HP* logra superar la debilidad del fomento estatal local abriéndose camino a través de una *galaxia* internacional preexistente de festivales e instituciones que apoyan al cine de autor, consiguiendo la financiación necesaria para su realización así como una circulación híbrida que la colocó en diversos festivales, en un camión-cine que la llevó al interior de su país, en salas comerciales en varios países, en un DVD editado por el Malba y hasta de forma gratuita en *YouTube*. Resulta llamativo en este contexto el hecho de que no haya sido programada en el único festival de cine del Paraguay en ese momento, el Festival Internacional de Asunción. Para poder conseguir esta circulación y los premios obtenidos, esta galaxia de la que se nutre tuvo que haber alcanzado un cierto grado de desarrollo en la región y el proyecto tuvo que haber encontrado y unido nodos de esa red: productores, tutores, programadores, entre otros. Algunos indicadores de este desarrollo son la existencia del taller de Antorchas/TyPA, el desarrollo sostenido del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) y el BAL (Buenos Aires Lab), el

apoyo del INCAA y sus posibilidades de coproducción, entre otros.

## b. Objetivos

A partir de bibliografía e investigaciones actuales sobre estos temas, nuestra tesis se propone:

1. Analizar el texto fílmico de *HP*, su forma de escritura esquizofrénica y la construcción de su sistema de lenguaje. En dicho análisis, indagaremos sobre los elementos formales del film y sobre las relaciones que *HP* establece con cierta tradición cinematográfica —especialmente la obra de Yasujiro Ozu.

2. Esbozar un panorama histórico del cine paraguayo, explicitando la existencia de un campo cinematográfico y artístico en ese país (tomando campo como lo definiera Pierre Bourdieu)<sup>10</sup> que antecedió a *HP*, así como su contextualización en el marco del cine de autor latinoamericano contemporáneo, para comprender la importancia histórica de este film para el audiovisual guaraní.

3. Analizar la relación de *HP* con las políticas de fomento estatales y la existencia de institutos de cine en un gran número de países de América Latina para contextualizar la *estética de la producción* de este film en su región.

4. Dar cuenta, frente a la falta de una política cinematográfica en el Paraguay, del modo en que *HP* compone una red internacional necesaria para su realización.

5. Evaluar la situación de *HP* en términos de la relación del cine de autor latinoamericano con su(s) público(s) así

<sup>10</sup> Tanto en la introducción como en el marco teórico nos referimos al concepto de *campo* según Bourdieu y a lo que concebimos como pre-campo en Paraguay, es decir, el campo cinematográfico antes de consolidarse como tal.

como también la distribución y exhibición de este tipo de films, y la importancia actual que tienen los festivales en las dinámicas del cine. Conceptualizar, tomando como caso paradigmático la particular recepción que *HP* tuvo en el Paraguay y en diferentes festivales internacionales de cine, la transformación de una multiplicidad de festivales en una suerte de galaxia.

6. Analizar el film en tanto su surgimiento resulta ser un síntoma de una época y conceptualizar en relación a un grupo de films provenientes de países latinoamericanos sin leyes de cine ni mecanismos de fomento sólidos, apoyándose en una red internacional para su realización.

## II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este apartado recorreremos diferentes trabajos que consideramos antecedentes inmediatos de la presente investigación. En este sentido, nos ocuparemos en primer lugar de trabajos sobre la historia de cine en Paraguay así como de textos que se refieren a manifestaciones recientes en materia de videoarte en ese país. Por otra parte, analizaremos algunos textos que analizan *HP* como obra cinematográfica, centrados en el análisis de Eva Karene Romero sobre *HP* como texto fílmico y su contexto<sup>11</sup>. En su ensayo, Romero cruza los tópicos tratados por el film con la realidad paraguaya y con un entramado de conceptos que ayudan a comprender la postura política del film.

Un antecedente importante en términos de la relación entre Estado y cine es el mencionado ensayo de Michel Frodon<sup>12</sup>, un trabajo que si bien es muy preciso al analizar la historia de ciertas cinematografías nacionales, carece de un desarrollo de la situación histórica en América Latina. Asimismo, dentro del panorama latinoamericano y en estrecha relación con el Paraguay, analizaremos ciertos trabajos recientes sobre la situación actual del cine en Argentina. Asimismo, otro foco de interés para el presente trabajo es el del pensamiento sobre los festivales de cine, así como de la recepción de los films de autor en general y especialmente la recepción específica de *HP*.

<sup>11</sup> Romero, K. *Hamaca paraguaya (2006): Temporal Resistance and its Impossibility*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 2012; y *Cine, narrativa y documental paraguayo en el contexto del cine contemporáneo e histórico latinoamericano*, disertación en el ECuNHi, Agosto 2013.

<sup>12</sup> Frodon, M. *La Proyección Nacional*, Editions Odile Jacob, 1998.

Diferentes autores que han escrito sobre el cine contemporáneo coinciden en que el cine está atravesando un período de grandes cambios. A nivel económico, los cambios sacuden hasta a las *majors* de Hollywood, ya que la red, el *streaming*, el p2p y la distribución (legal e ilegal) de films ha cambiado las reglas de juego, llegando a hacer que los grandes estudios modifiquen su esquema de estrenos y lo reemplacen por un esquema de estreno simultáneo a escala global. El video ha mutado en HD y la multiplicación de cámaras y pantallas no cesa sino que aumenta su ritmo, en el viraje del *mass-media* al *my-media*. En América Latina, cada vez existen más films y productos audiovisuales, apoyados por un creciente número de institutos de cine, entidades de apoyo, festivales, talleres, canales de televisión y desarrollos web.

### a. Historia del cine en Paraguay

En este contexto y a primera vista, pareciera que en tierra guaraní no hubo cine por casi treinta años, como lo plantea el ya mencionado artículo de Mariano Kairuz publicado por el diario *Página/12* tras el estreno de *Hamaca paraguaya*<sup>13</sup>. Sin embargo (y a pesar de que realmente existió poco cine en Paraguay en esas décadas), podemos encontrar información reveladora sobre la historia del cine en tierra guaraní en los artículos de Manuel Cuenca, Hugo Gamarra Etcheverry y Juan Manuel Salinas Aguirre<sup>14</sup>. El texto de Salinas Aguirre, pero especialmente el de Manuel Cuenca,

<sup>13</sup> Kairuz, M. Esperando el milagro. *Página/12*. 26/10/06. Recuperado el 1º de junio de 2014 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3354-2006-11-01.html>

<sup>14</sup> Cuenca, M. *El cine en Paraguay*; Gamarra Etcheverry, H. *A la espera del cine Paraguayo*; Salinas Aguirre, J.M. *El cine en Paraguay*

detallan la historia rastreable del cine paraguayo desde la primera proyección realizada en 1905 hasta el auge del video en la antesala del cambio de milenio. Ésta se nos ofrece como una historia estrechamente relacionada a la Argentina pero también al Brasil, una historia con abrumadora mayoría de films documentales, una proporción asombrosamente alta de directores, producciones y coproducciones extranjeras que contrastan con escasas producciones nacionales – muchas de ellas interrumpidas – y un largo período de censura y extrañamente escaso cine propagandístico durante el stroessnerismo, censura que fue enfrentada durante los últimos años del régimen por algunos grupos de cine arte. El texto de Gamarra, por su parte, del año 2005, hace un análisis optimista del audiovisual paraguayo en ese momento, rastreando las razones del fenómeno en la historia reciente, marcando diferentes herramientas de gestión que impactaron en ese emerger, subrayando las ayudas extranjeras ante la falta de apoyo interno y comentando el proceso seguido por el proyecto de ley nacional de cine. En estos tres textos encontramos un buen anclaje para situar el film que vamos a analizar en una esquivada pero larga historia del cine en Paraguay. Además, encontramos información sobre la industria del cine en Paraguay en el libro *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*, de Octavio Getino<sup>15</sup>. En el mismo, Getino describe la situación general del audiovisual del país y aporta algunos datos concretos, relevantes especialmente en relación a la infraestructura existente y a algunos films realizados. Por otra parte, en el texto de

<sup>15</sup> Getino, O. *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Ed. Ciccus/INCAA. Mayo de 2007. Págs 140-143.

Catherine Leen sobre el cine en Paraguay<sup>16</sup> encontramos información útil sobre las producciones recientes del país. Basados en el marco generado por los textos mencionados, nuestro trabajo contribuye a retomar la historia del cine paraguayo desde sus comienzos hasta presentar las producciones contemporáneas, al armar una cronología de los films surgidos en este país en los últimos años. El trabajo detalla también la proliferación de diferentes nodos en la red local audiovisual, como asociaciones de profesionales, escuelas, talleres y nuevas conexiones internacionales que podrían renovar el impulso al desarrollo audiovisual. En este sentido, también Stokes<sup>17</sup> aporta un análisis de algunos films paraguayos recientes. Incluimos también un inventario de films realizados en Paraguay así como una lista de los premios internacionales recibidos por varios de estos films, elaborados por Carlos Giménez<sup>18</sup>.

## b. “Hamaca paraguaya” y el arte contemporáneo

En cuanto a la comprensión de *Hamaca paraguaya* como obra de arte audiovisual en un contexto emergente de la producción artística de diferentes tipos (videoarte, cortometrajes, artes visuales), tomamos como antecedentes los textos curatoriales de la muestra *Ahechá* de videoarte paraguayo curada por Fredi Casco y Fernando Moure en

<sup>16</sup> Leen, C. *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film. The Silenced Screen: fostering a film industry in Paraguay*. Editado por Stephanie Dennison. Tamesis Books, 2013. Leeds, Reino Unido

<sup>17</sup> Stokes, R. *Focus on: Paraguayan cinema*. Take One, 04/03/12. Recuperado el 1º de junio de 2014 de <http://www.takeonecff.com/2012/focus-on-paraguayan-cinema>

<sup>18</sup> Giménez, C. *Inventario del cine paraguayo y Premios internacionales del cine paraguayo*. Anexos Nro.I, p. 128 y Anexo Nro II, p. 138.

2006<sup>19</sup> y los textos curatoriales de la muestra *Asuanima*, ya que nos parece importante destacar el rol que tuvo el video en dicho período, dado que podemos encontrar un rasgo común con el surgimiento de *Hamaca paraguaya* como videoinstalación en primera instancia. Consideramos fundamental entender que también existieron otras formas de manifestación artística audiovisual en el período que antecedió a *HP*. Sería extraño que en un país con un mercado importante de tecnología (la famosa Ciudad del Este), la llegada del video no hubiera dado un impulso a la realización audiovisual. Para echar luz sobre la existencia de dicho mundo creativo audiovisual, analizaremos entonces las fuentes mencionadas. Para articular la relación entre el arte contemporáneo, la videoinstalación de Encina y el posterior film, es clave analizar los pormenores estéticos y formales de la instalación como forma de arte, los cuales se dirimen en el artículo de Ana Claudia García<sup>20</sup>, en el que indaga en el concepto de instalación, su devenir histórico y su particular afectación del espacio. Aportaremos en este sentido un análisis de la relación entre el cine y el arte contemporáneo desde la perspectiva de la circulación de obras en el mundo actual y las condiciones de creación en el mundo globalizado.

### c. El texto fílmico

La relación directa entre la circulación del film —su exitoso transitar por la *galaxia de festivales*— y su recep-

<sup>19</sup> Esta selección de video y arte digital de Paraguay fue exhibida en la VII Muestra Euroamericana de Video y Arte Digital (MEACVAD) de Buenos Aires en noviembre de 2006 y en el Festival de Videoarte LOOP de Barcelona en junio de 2007.

<sup>20</sup> García, A.C. *Instalaciones. El espacio resemanizado*, en el libro *Territorios Audiovisuales*, compilado por Jorge La Ferla y Sofía Reynal. Ed. Librería, 2012.

ción nos lleva a focalizarnos en el film en sí mismo, el film como obra de arte, su texto fílmico. Entre los escasos artículos que se dedican a analizar *HP* encontramos el texto de Jorge la Ferla para el catálogo de New Crowned Hope<sup>21</sup>. En dicho catálogo, tanto Jorge La Ferla como Paz Encina escriben sobre *HP*. Por otro lado, destacamos el artículo de Eva Karene Romero sobre *HP*. Además, vale mencionar el análisis de las guerras históricas del Mercosur en el cine regional de Marina Moguillansky, en el cual la autora analiza el texto fílmico de *HP* en tanto que retrata en off la guerra del Chaco. De entre estos textos, destacamos especialmente para nuestra investigación el artículo de Romero, quien ubica al film en el contexto histórico paraguayo contemporáneo y basa su análisis en la importancia de los *microeventos cotidianos* que retrata el film. Este trabajo nos resulta particularmente interesante debido al análisis realizado por la autora al relacionar al film con la realidad paraguaya, su presente y su pasado, y para echar luz sobre ciertos elementos estéticos y su relación con la realidad social del Paraguay. Profundizaremos en el análisis de la forma que tomó la producción de este producto cultural. Romero menciona la escasez de recursos internos para la producción cinematográfica: “Los directores paraguayos saben que debido a la falta de recursos internos, si quieren triunfar, deben seguir una fórmula que pueda ganar en festivales europeos”. La autora se refiere asimismo a las reflexiones del realizador Augusto Netto quien menciona la existencia de cierta presión para moldear la identidad paraguaya en

<sup>21</sup> La Ferla, J. *El Requiem de Mozart y Hamaca paraguaya*, en el Catálogo del New Crowned Hope Festival 2006, Austria.

relación a los apoyos económicos a las producciones cinematográficas.

A partir del análisis presentado por Romero, nuestra investigación profundizará en el análisis de la producción de *HP*, tomándolo como un caso paradigmático del espíritu de nuestra época. Aportará en ese sentido al análisis de las herramientas de gestión exitosas en los albores del siglo XXI.

#### d. Cine y Estado

Planteamos como una de las cuestiones centrales de nuestra tesis que para comprender el caso de *HP* en el contexto actual del cine debemos en primer lugar comprender el contexto nacional, regional (e internacional) en el que se produjo este film. En este sentido, tomamos en cuenta la perspectiva de Frodon en relación al vínculo entre Estado-nación y cine, ya que este autor ha elaborado una teoría que resulta un buen antecedente para analizar dicho vínculo. Como hemos mencionado, el autor se ocupa de los cambios que el cine experimentó desde su surgimiento en paralelo al surgimiento de los Estados-nación modernos, de la estrecha relación entre cine y Estado y de los cambios experimentados por ambos con el devenir de la historia. Plantea en principio que el cine y el Estado-nación como construcciones no sólo nacieron en forma paralela, sino que además surgieron con la misma estructura, basada en la proyección de la identidad de un grupo determinado de gente que se encuentra aglutinado bajo el mismo Estado-nación. El autor sigue los cambios que el cine sufre en su historia, desde la primera etapa del cine mudo que facilitaba la circulación internacional

de los films hasta el surgimiento del cine sonoro y las más destacadas cinematografías nacionales, con la adaptación a sus idiomas hablados. El autor evalúa las diferentes relaciones que cinematografías específicas tuvieron con sus Estados, así como las diferentes formas en que estos Estados apoyaron al cine o se sirvieron de él.

Frodon da cuenta de dos etapas diferentes en la historia, separadas por la Segunda Guerra Mundial. En la primera etapa, observamos una fase ascendente y concentrada del fenómeno Nación en su forma moderna y el mismo proceso en lo concerniente al establecimiento de las grandes cinematografías. Después de la Segunda Guerra, en la siguiente etapa, entran en juego otro tipo de relaciones internacionales al mismo tiempo que se multiplican las nuevas naciones y surge la televisión como modo de dominación del imaginario social. En este período, las formas clásicas del cine dan lugar a formas más complejas y diversas. Frodon llega a esbozar luego la próxima etapa del cine, que es la que estamos viviendo actualmente, una etapa en la que las fronteras de los Estados se hallan signadas por diferentes vectores que muestran su capacidad para atravesarlas con una asiduidad creciente (no sólo en términos de mercancías sino también en términos de intercambios culturales y migraciones).

Frodon brinda un panorama en primer lugar de las cinematografías más destacadas de los países centrales (Alemania, Japón, EE.UU., y otros), para abordar luego las principales cinematografías del mundo en vías de desarrollo. En dicho panorama, sin embargo, es notoria la falta de desarrollo en materia del cine en América Latina. Siendo México, Brasil y Argentina las tres primeras

industrias de esta región, el autor hace apenas breves menciones de las cinematografías mexicana y brasilera y olvida por completo a la argentina, que fuera otrora la primera industria de habla hispana del mundo. A partir del análisis del film *HP*, nuestra tesis se propone observar someramente el panorama de la relación entre los Estados Unidos y el cine en América Latina, especialmente en algunos países que carecen o carecían hasta recientemente de instituto y ley de cine.

### e. Situación latinoamericana

Otro tema de interés para el análisis del particular caso de *HP* es la situación contemporánea del cine latinoamericano (especialmente el de autor). Para situarnos en ese contexto nos resultan útiles dos libros de Getino<sup>22</sup> y los textos de Flomembaum<sup>23</sup>, Cursafon<sup>24</sup>, Oubiña<sup>25</sup> y Encina<sup>26</sup>. Por una parte, el primer libro de Getino, de 1998, aporta conceptos sobre el desarrollo del cine en América Latina a nivel regional, pero no tiene ningún apartado específi-

<sup>22</sup> Se trata de los libros *Cine y Televisión en América Latina. Producción y mercados*. Ed. Ciccus, octubre 1998; y *Cine Iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Ed. Ciccus/INCAA, mayo de 2007.

<sup>23</sup> Flomembaum, E. y Campos, P. *Introducción al Panorama del cine Latinoamericano*. Diario del 27 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Nro 2, 08/11/12. Recuperado el 1º de junio de 2014 de [http://diariodelfestival.com.ar/wp-content/uploads/2012/11/Diario-Festival-MDP-2012-Domingo-18\\_web.pdf](http://diariodelfestival.com.ar/wp-content/uploads/2012/11/Diario-Festival-MDP-2012-Domingo-18_web.pdf)

<sup>24</sup> Cursafon, C. *La Política Audiovisual del Mercosur y la influencia del modelo europeo*. Redalyc. Cuadernos de Información, núm. 25, julio-diciembre, 2009. Recuperado el 1º de junio de 2014 de <http://www.redalyc.org/pdf/971/97112696010.pdf>

<sup>25</sup> Oubiña, D. *Construcción sobre los márgenes: itinerario del nuevo cine independiente en América Latina*, en *Hacer Cine. Producción audiovisual en América Latina*. Editado por Russo, E. Editorial Paidós/Fundación TyPA, 2010.

<sup>26</sup> Encina, Paz (2008): *Arrastrando la tormenta*, en *Hacer Cine. Producción audiovisual en América Latina*. Editado por Russo, E. Editorial Paidós/Fundación TyPA, 2010.

co sobre el Paraguay mientras que sí tiene sobre el resto de los países de la región. El segundo libro en cuestión, su libro sobre cine iberoamericano de 2007, cuenta con unas someras tres páginas dedicadas el Paraguay que contrastan con los extensos apartados dedicados a los otros países de la región. En el apartado dedicado al Paraguay, brinda algunos datos de valor para la historia que esbozamos del cine local.

Por su parte, el texto de Oubiña nos da un pantallazo histórico del cine de autor latinoamericano para luego describir la actualidad de esta práctica artística (incluyendo a *HP* entre sus ejemplos). El texto de Encina, a su vez, analiza el difícil contexto institucional paraguayo para el audiovisual, desde la experiencia estética y empírica de realización de su film. Por otra parte, el texto de Flomenbaum y Campos analiza la distribución del mercado del cine latinoamericano dentro de la región, lo cual es de utilidad para comprender el contexto en el cual surge *HP*.

A la vez, creemos necesario complementar el análisis del contexto latinoamericano con la información que aporta el texto de 2009 de Cursafon sobre la producción y el análisis estadístico del desarrollo industrial en el territorio del Mercosur en comparación con las políticas audiovisuales a nivel suprarregional de la Unión Europea y los datos aportados por el Observatorio Audiovisual del Mercosur<sup>27</sup>. Cursafon nos brinda una interesante perspectiva del entorno de los medios en la región y la experiencia supranacional a nivel Mercosur, con datos

<sup>27</sup> Observatorio Audiovisual del Mercosur. *Aproximación al Mercado cinematográfico del Mercosur. Período 2002-2005*. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: [http://www.recam.org/\\_files/documents/aprox\\_al\\_mercado\\_cinemat\\_del\\_mercosur.pdf](http://www.recam.org/_files/documents/aprox_al_mercado_cinemat_del_mercosur.pdf)

estadísticos útiles para comprender el grado de desarrollo de la producción audiovisual en los diferentes países miembro, y aporta información estadística del audiovisual paraguayo. A propósito de la información estadística, su inexistencia fue uno de los mayores problemas con los que nos enfrentamos en nuestra investigación, ya que en Paraguay existe escasa información estadística sobre industrias culturales o producción de cine en general. A nivel de datos de taquilla, sólo recientemente (2011) la consultora argentina *Ultracine* ha establecido allí una subsidiaria. Nuestra tesis en este sentido contribuye al campo de investigación en tanto se propone articular la información estadística disponible con los análisis específicos del cine de autor, teniendo en cuenta que *HP* resulta un ejemplo paradigmático del cine transfronterizo.

En relación con esta cuestión, y si bien en términos de producción los países latinos han incrementado el número de coproducciones regionales, hay mucho por desarrollar en términos de exhibición y distribución en la región. Los festivales resultan ser un nicho para la circulación intrarregional de films. Por otra parte, la Argentina es un país con un histórico vínculo cinematográfico con Paraguay, donde estudió Paz Encina y del que provino gran parte del apoyo para la realización del film a través de Lita Stantic y el INCAA. La situación de Argentina es muy diferente a la del Paraguay en términos de apoyo estatal al cine, ya que la Argentina cuenta con una extensa tradición industrial y un instituto de cine que financia y subsidia la producción — apoyo del cual carece Paraguay. Este apoyo estatal argentino fue de hecho un factor clave para la posibilidad de realizar *HP*. Asimismo,

la carencia de un instituto de cine en Paraguay es una de las preocupaciones de Encina y al mismo tiempo una de las razones por las cuales para ella era fundamental poder filmar *HP*.

#### f. El fenómeno contemporáneo de los festivales

En el contexto actual nos parece clave comprender las transformaciones experimentadas por el sistema de exhibición y distribución de films. En este sentido, la *galaxia de festivales* de cine que prosperó y se consolidó en las últimas décadas es un fenómeno cultural digno de observación. Apoyaremos nuestro análisis del ecosistema actual de festivales y la circulación de films en lo planteado en los textos de Quintín<sup>28</sup>, Gamberini<sup>29</sup> y Nogueira<sup>30</sup>. Mientras que Gamberini analiza el BAFICI como fenómeno cultural específico, Quintín da un pantallazo más global al desarrollo de los festivales como fenómeno cultural y de público. Por su parte, Nogueira hace un análisis estadístico de los festivales audiovisuales en América del Sur que nos da una sólida base para comprender la multiplicación del fenómeno en el mundo y específicamente en nuestro continente. Asimismo, la contribución de nuestra tesis será la de esbozar los itinerarios actuales de la circulación de cierto tipo de películas a través de lo que Quintín denomina la *galaxia de festivales*. Teniendo en cuenta que además mantienen vivo el vínculo social

<sup>28</sup> Quintín. *Isabel y Hugo van al festival*, en *Notas sobre el futuro del cine*. BAFICI, 2012.

<sup>29</sup> Gamberini, M. *Mística BAFICI*, en *Notas sobre el futuro del cine*. BAFICI, 2012.

<sup>30</sup> Nogueira, JC. *Film and Video Festivals in South America: A Contemporary Analysis of Flourishing Cultural Phenomena*, marzo 2009. Tesis de Maestría, Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Ohio.

que históricamente implicaba una proyección cinematográfica, es curioso observar cómo los festivales han evolucionado de mero lugar de exhibición y pre-estreno a un circuito de distribución, reflexión, fomento y apoyo al cine a la vez que en circuito de consumo en sí mismo que guarda grandes diferencias con las taquillas regulares de cada lugar en el que suceden. *HP* es un objeto preciado para esta constelación de festivales, surgido y estrenado en la misma estructura, que nos permite ver cómo este entramado ha adquirido una cierta vida propia.

### g. Recepción del film

Existe otro aspecto interesante de analizar en la recepción del film en su relación con los diferentes ámbitos en los que fue presentado, las diferentes audiencias que lo vieron y los artículos de la crítica especializada relacionados con dichas presentaciones. Nos referimos a artículos periodísticos que analizan el film en sus diversos lanzamientos y que aparecieron en medios como *Cahiers du Cinema* de España, los diarios *Le Monde* de Francia, *ABC* de Paraguay y *Página/12* de Argentina, entre otros. Por otra parte, hay que tener en cuenta el relato de Paz Encina de las proyecciones del film realizadas en los pueblos cerca de donde se filmó en el interior del Paraguay con un cine itinerante y la recepción de un público tan distinto al de los festivales como es el de las comunidades rurales.

De esta manera, la presente investigación contribuye a esbozar un panorama histórico del cine paraguayo, además de incluir un detallado análisis del texto fílmico de *HP* y su relación con su propia historia cinematográfica. En un movimiento doble, en los antecedentes de *HP* es

posible rastrear algunas de sus propias características, así como también *HP* echa luz sobre el pasado, mostrándonos lo que podría haber logrado el cine paraguayo pero sólo fue conseguido en contadas ocasiones.

Por otra parte, contribuiremos con el análisis de ciertas cuestiones fundamentales en relación al film que no han sido indagadas hasta la actualidad: la forma de su producción, así como de la peculiar recepción que tuvo *HP* en su propio país, contrastándola con la situación actual de la distribución/exhibición en la región y su circulación por diferentes festivales de cine, así como la conceptualización de la transformación de los mismos y su consolidación como *galaxia*.

## III. MARCO TEÓRICO

EL MARCO TEÓRICO de nuestro trabajo constará de un conjunto de ensayos, que pasaremos a detallar.

El primero de ellos será *Campo intelectual y proyecto creador*, de Pierre Bourdieu. Este clásico texto de las ciencias sociales contribuyó a la desmitificación de la ciencia, al mismo tiempo que esbozó los rasgos fundamentales de su sociología, concentrándose en la noción de *campo científico*. Bourdieu entiende a la ciencia como un campo de producción simbólica (como lo son el campo intelectual y artístico, el campo religioso, el campo de la alta costura, entre otros). En este artículo el autor determina el carácter específico que adoptan en el campo científico las leyes de funcionamiento de los campos de producción simbólica. Nos resulta sumamente útil su definición de campo como un sistema de relaciones objetivas entre posiciones adquiridas, un espacio donde encontramos una lucha competitiva con un desafío específico, el de obtener la autoridad específica de dicho campo.

*“Para dar su objeto a la sociología de la creación intelectual y para establecer, al mismo tiempo, sus límites, es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra, y por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como un acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual [...]”*<sup>31</sup>.

Este ensayo nos permite iluminar la idea de *campo cinematográfico*, especialmente en relación a su existencia en Paraguay. Es decir, tomando la definición de Bourdieu,

<sup>31</sup> Bourdieu, P. *Campo de Poder, campo intelectual*. Pagina 9. Ed. Montessor, 1968.

son fundamentales las relaciones sociales existentes en una lucha competitiva por la autoridad en un espacio determinado para establecer la extensión y dinámica de dicho campo. Podemos, entonces, comprobar la existencia de dichas relaciones sociales y tensiones por la autoridad en términos cinematográficos (o audiovisuales) antes de la realización de *HP*, en aquellas tres décadas en las que en Paraguay no fueron notorias las producciones audiovisuales, demarcando un campo de estudio, el ámbito en el cual se germinó *HP* y el (re)nacer del cine paraguayo. A partir de este planteo, podemos afirmar que *HP* no surge *ex nihil*.

Por otra parte, para analizar este período histórico era menester recurrir a una matriz conceptual que diera cuenta de la relación entre una nación y su cinematografía, y a los avatares de ambas en tiempos de globalización. Para ello, nos valimos de lo postulado en ya mencionado ensayo *La Proyección Nacional*, de Michel Frodon, que analiza el paralelismo entre el surgimiento del cine y el surgimiento de los Estados-nación modernos en tanto que ideas creadas a través de la utilización del mismo mecanismo: la proyección de imágenes. Imágenes en movimiento en el caso del cine; en el caso de la Nación, proyección de una pertenencia común y una autoridad abarcadora. El ensayo investiga las similitudes entre el Estado y el cine como construcciones sociales. La primera razón para esa similitud es histórica, ya que las naciones han sido la forma dominante de organización social durante la existencia del cine. Por ello, el texto cuenta con un análisis histórico de las cinematografías nacionales más destacadas en relación a los Estados en las que eran producidas y sus

diferentes momentos políticos principalmente durante el siglo XX, un siglo que marcó el apogeo de la sociedad de naciones, dividido en dos grandes mitades por la Segunda Guerra Mundial. El cine nació como tal en los albores de dicho siglo, y fue ése su siglo cúlmine, durante el cual fue el ocio de las masas por antonomasia, así como un nuevo modo de creación artística y productor de mitologías de su tiempo — otra razón por la cual existe una solidaridad entre las historias de las naciones y la del cine. La relación entre ambos no es únicamente histórica, sino ontológica, dado que existe una comunión natural entre el cine y la nación, ya que ambos existen sólo a través del mecanismo de la proyección. Al finalizar el siglo, los modos de producción del cine, su status económico, su importancia y función dentro del imaginario colectivo han comenzado a sufrir mutaciones considerables.

*“[...] después de la guerra y la mitad del siglo se ponen en marcha otro tipo de relaciones internacionales al mismo tiempo que las nuevas naciones se multiplican, modificando aún más el modelo-tipo, mientras que la era clásica del cine deja lugar a formas más complejas y diversas, al mismo tiempo que la televisión se desarrolla como nuevo modo de puesta en forma dominante del imaginario social. Estos fenómenos que conciernen a la nación y al cine convergen incluso en la era de la globalización y las redes digitales.”<sup>32</sup>*

Aún con el advenimiento de estos cambios, podemos observar la persistencia del concepto de *cinematografía nacional*, una tendencia más fuerte en el cine que en cualquier otra forma de arte en la actualidad, mientras que los flujos financieros y las estructuras de poder cambian

<sup>32</sup> Frodon, M. *La projection nationale*, pág. 14. Ediciones Odile Jacob, 1998, Francia.

redefiniendo vertiginosamente a las naciones, también a través de las organizaciones supranacionales.

Por otra parte, la multiplicación de medios audiovisuales y la compleja red de contenidos extendida por la web, la multiplicidad de monitores, la transmisión de datos a través de satélites y las redes de fibra óptica han corrido al cine del lugar central que ocupaba como conjunto máximo del mundo audiovisual. Sin embargo, es menester coincidir con Frodon cuando plantea que a pesar de que el cine ya no contiene al mundo audiovisual como sub-producto de él mismo —sino que es ahora el audiovisual quien contiene al cine dentro de su esfera—, esta forma de arte sigue sin lugar a dudas ocupando el principal lugar de la reflexión y el pensamiento en relación al conjunto de la producción audiovisual. Queda evidenciada entonces la importancia de estas herramientas conceptuales para pensar la relación entre *HP*, la cinematografía paraguaya y el Estado de Paraguay.

Frodon, a su vez, retoma a dos autores fundamentales para elaborar sus hipótesis quienes también se ocuparon del tema de las naciones como construcciones. El primero de ellos es Benedict Anderson con su ensayo *Comunidades Imaginadas*<sup>33</sup>. En este ensayo Anderson plantea que las nacionalidades son constructos culturales de un tipo particular, surgidos a fines del siglo XVIII como un concepto modular que pudo luego ser trasplantado a una gran variedad de terrenos sociales y con una capacidad notoria de fundirse con diferentes ideologías, a la vez que explica por qué han suscitado tanto apego. Acuña el concepto de comunidades imaginadas: imaginadas

<sup>33</sup> Anderson, B. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la expansión del nacionalismo*. Introducción. Londres. Verso, 1983.

porque los miembros de dicha comunidad podrán no conocer nunca a la mayoría de los otros miembros de su comunidad, pero aún así tendrán en su mente la imagen de una comunión. Este proceso es el que Frodon llama *proyección*. Anderson analiza la historia de los sistemas conceptuales que imperaron antes de las pertenencias nacionales, las comunidades imaginadas de las religiones, como grandes sistemas abarcadores en los que operaba el mismo sentido de pertenencia común. En un análisis histórico, el autor plantea que fue el ascenso de los idiomas vernáculos (con el gran impulso de la Reforma y la invención de la imprenta) lo que constituyó el fin del cristianismo como una comunidad imaginada imperante, siendo los lectores del mismo vernáculo y su identificación colectiva el germen del concepto de *nación*. En este sentido, los lectores de una nación también tienen su propia forma de imaginarla: “*Las comunidades pueden distinguirse, no en términos de su falsedad/autenticidad, sino por el estilo en el que son imaginadas*”<sup>34</sup>. Esta conceptualización ayuda a pensar *HP* como un elemento que contribuye a la construcción imaginaria de Paraguay como una nación<sup>35</sup>, al mismo tiempo que actúa como un recordatorio de su fuerte raigambre indígena, siendo un film hablado en vernáculo.

El segundo autor que Frodon toma para el armado conceptual de la proyección nacional es Homi Bhabha, y

<sup>34</sup> Anderson, B. Op. cit., pág 7.

<sup>35</sup> Al mismo tiempo, Anderson analiza el origen de los nacionalismos, vinculando a los mismos con la muerte, especialmente a las muertes de soldados, ligadas con las guerras. En este sentido, *HP* se trata específicamente de la muerte de un soldado en la guerra del Chaco, y resulta interesante pensar el sentimiento de pertenencia nacional en Paraguay a través del *Requiem* que es este film. Ver también La Ferla, J. *El Requiem de Mozart y Hamaca paraguaya*, Catálogo del New Crowned Hope Festival 2006, Austria.

el prefacio de su libro *Naciones y Narraciones*<sup>36</sup>. En 1991 y retomando también a Anderson, Bhabha busca debatir la idea de nación en relación a la contingencia y la ambivalencia, en yuxtaposición con la crisis de las grandes narrativas históricas y de la inevitabilidad de la diferencia y de la hibridación. Lo hace a través de la presentación del rol que cumple la narrativa para legitimar al concepto, pero también, al mismo tiempo, para cuestionarlo. Ya sea a través de la literatura (Charles Dickens, Virginia Woolf), la pintura (Sir Joshua Reynolds) o la teoría social (Ernst Renan, Raymond Williams), busca demostrar los esfuerzos que se han hecho para respaldar la invención de la nación, en la que hay siempre una alternancia —y a veces una superposición— entre la insistencia por construir una identidad colectiva y la resignación frente a la imposibilidad de ese intento.

*“Si la ambivalente figura de nación es un problema de su historia transicional, su indeterminación conceptual, su vacilación entre vocabularios, entonces, qué efecto tiene en las narrativas y los discursos que representan un sentido de nacioneidad”.*<sup>37</sup>

En este sentido, además de su contribución indirecta a través de Frodon, Bhabha echa luz sobre la construcción de la sociedad guaraní (y todas las sociedades basadas en la transmisión oral) en base a sus narraciones mitológicas/históricas, y al hacerlo clarifica la construcción de Paraguay como nación, y refleja que *HP* (y el cine en general) contribuye a la construcción de dicha identidad colectiva (aunque ésta sólo pueda fracasar).

<sup>36</sup> Bhabha, H., Ed. *Nation and Narration*. Prefacio. Ed. Routledge, 1990.

<sup>37</sup> Bhabha, H. Op. cit. Pág.

El tercer pilar teórico de la presente tesis será *Radicante*, de Nicolás Bourriaud, un libro de la esfera del arte contemporáneo que nos servirá como herramienta de análisis de la inscripción global de las obras de arte en el contexto contemporáneo de la mundialización. Si bien este ensayo está pensado a partir de la experiencia del autor como curador de arte contemporáneo, el cruce de las diferentes disciplinas artísticas, el surgimiento del proyecto de *HP* como cortometraje y videoinstalación y la circulación de los productos culturales en los albores del siglo XXI nos permiten establecer ciertas analogías conceptuales entre ambos campos.

En este ensayo, Bourriaud plantea que es necesario reconstruir lo moderno para adaptarlo al contexto específico en el que vivimos. Si la modernidad fue un regreso al origen del arte o de la sociedad, a su purificación con el objetivo de redescubrir su esencia, entonces la modernidad de nuestro siglo será inventada justamente en oposición a todo radicalismo, descartando tanto la mala solución de re-enraizarse en identidades así como la de la estandarización de la imaginación decretada por la globalización económica. Vuelca las posibilidades de modernización en lo que él define como *radicante*. Y ¿qué quiere decir ser *radicante*? Quiere decir poner nuestras raíces en movimiento, ubicándolas en contextos heterogéneos con diferentes formatos, negándoles el status de origen, traduciendo ideas, trascodificando imágenes, trasplantando comportamientos e intercambiando más que imponiendo. Bourriaud extiende el pensamiento radicante a modos de producción, consumo y uso cultural. Viendo el mundo a través del prisma del arte, esboza una crítica del mundo

del arte contemporáneo, en la que las obras dialogan con el contexto en el que son producidas.

*“¿Y si la cultura del siglo XXI fue inventada con aquellas obras de arte que se fijaron el objetivo de borrar su origen a favor de una multitud de enraizamientos simultáneos o sucesivos? Este proceso de obliteración es parte del errante, una figura central de nuestra era precaria, quien insistentemente emerge del corazón de la creación artística contemporánea. Esta figura está acompañada por un dominio de formas y por un modo ético: la traducción, cuyas modalidades y rol crucial en la cultura contemporánea intenta enumerar este libro”<sup>38</sup>.*

Este ensayo nos resulta útil para comprender cómo *HP* pone en evidencia y dialoga con el contexto en el que es producida desde la estética de su producción, y llamando la atención por su proveniencia geográfica, denunciando además la imposibilidad aparente del cine en Paraguay. A su vez, el concepto de radicante explica varios síntomas del arte contemporáneo que también están presentes en *HP*. Su trabajo con el tiempo, el relato de un hecho histórico para hablar del presente y el uso de tiempos opuestos a la narrativa hollywoodense nos hablan de una oposición al tipo de imaginación impuesta por la globalización del capital. Al mismo tiempo, el vínculo establecido entre *HP* y los films de Ozu por una parte y la cultura guaraní de la transmisión oral por la otra, nos hablan de una raíz en movimiento, nutrida de cosas que son vividas como ajenas a la vez que cercanas.

Otro texto fundamental para nuestro marco teórico será el ya mencionado análisis de *HP* de Romero<sup>39</sup>, resul-

<sup>38</sup> Bourriaud, N. *Radicante*. Ed. Adriana Hidalgo, 2009.

<sup>39</sup> Romero, K. *Hamaca paraguaya: Temporal Resistance and its Impossibility*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies. Volume 16, 2012.

tado de un trabajo más profundo sobre el cine paraguayo que fuera su tesis de maestría. En este ensayo, la autora plantea que existen ciertos tópicos que se repiten en los films narrativos y documentales del Paraguay y que son dominantes en los mecanismos de producción y consumo de los productos audiovisuales. Según la autora, *HP* explora el terreno al mismo tiempo que llama la atención sobre algunos de los problemas de ese terreno: retratando al ícono del campesino, sus elecciones formales invierten las lógicas de producción del capitalismo, lo cual conecta al film con los discursos del colonialismo, postcolonialismo y desarrollo a través del cruce con los tópicos temporalidad, raza, nacionalidad, género y clase. A través de sus elementos formales, el film quiere producir negatividades que denuncien y subviertan un orden fílmico y social. El film es, dice Romero, la temporalización del deseo y su traducción en film narrativo.

El ensayo de Romero nos es esclarecedor por el análisis del texto fílmico de *HP* y para echar luz sobre ciertos elementos estéticos y su relación con la realidad social del Paraguay. Romero se refiere a la escasez de recursos internos para la producción cinematográfica, y cita al realizador Augusto Netto quien menciona las presiones existentes para moldear la identidad paraguaya desde las elecciones realizadas por instituciones y festivales para brindar apoyo económico a producciones paraguayas.

Justamente debido a esta escases interna de recursos, *HP* buscó insertarse en la galaxia de festivales. Al ser el primer film paraguayo en lograrlo, no podía existir entonces una fórmula previa sobre lo que era un film paraguayo para los encargados de festivales y fondos.

Además, el hecho de provenir de un país sin cine era un arma de doble filo: *¿Por qué no se filmó nada allí?* Nuestra tesis se contribuirá entonces con el análisis de la forma de producción con la cual este film crucial para la historia del cine paraguayo llegó a realizarse.

Finalmente, el último texto que conforma nuestro marco teórico es *La postmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, de Friedrich Jameson<sup>40</sup>, y especialmente los conceptos de intensidad y escritura esquizofrénica. En este ensayo, Jameson utiliza el inmenso atrio del Hotel Bonaventure de Los Ángeles, de John Portman, como ejemplo de un nuevo tipo de ideal arquitectónico: el hiperespacio abrumador. Jameson considera este delirio espacial un síntoma de nuestra incapacidad para aprehender el universo del capitalismo avanzado, para hacernos un mapa mental del mismo. Curiosamente, lo que Jameson utilizaba como *crítica* a la cultura posmoderna es lo que muchos otros arquitectos han tomado como *modelo*: la creación de espacios extravagantes cuyo objeto es seducir y subyugar al individuo; un barroco sublime a mayor gloria de la Iglesia de nuestro tiempo: la empresa. En vez de desconfiar de la *lógica cultural del capitalismo*, estos arquitectos operan según sus dictados. En este sentido, podemos decir que así como en la arquitectura posmoderna se hace uso del hiperespacio abrumador que representa el *Zeitgeist* espacial, HP hace uso de un ritmo aletargado sostenido voluntariamente en contra de los tiempos mediáticos actuales en los que nos hemos habituado a los estímulos permanentes, con largos planos fijos opuestos a los acelerados ritmos de montaje tan ca-

<sup>40</sup> Jameson, F. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. New Left Review, 1984.

ros a la narrativa hollywoodense imperante. Ese letargo, sumado a una escritura esquizofrénica que desvaría entre presente y pasado al mismo tiempo que los conecta, crea una suerte de tiempo circular que nos permite tomar distancia de la pantalla y poder tomar conciencia de nuestro lugar en el mundo.

Habiendo expuesto los textos que componen el marco teórico y conceptual del presente trabajo, estamos en condiciones de describir nuestra metodología y el corpus a trabajar.

## IV. METODOLOGÍA Y CORPUS

### a. Metodología

LA PRESENTE TESIS enfoca su investigación desde la perspectiva de la teoría del cine y de la sociología de la cultura, así como también se sirve de reflexiones teóricas sobre la postmodernidad, la globalización, las industrias culturales y la historia del cine, a través del análisis del caso de *HP*.

Para responder a los interrogantes planteados por el presente trabajo, fue fundamental conocer a la realizadora del film y dialogar con ella sobre cine, sobre su film, sobre la realización de cine en América Latina y sobre el cine en Paraguay. Fueron también claves para comprender el proceso que atravesó el proyecto las entrevistas realizadas a Ilse HUGHAN, quien conoció a Paz Encina en el taller de TyPA, donde la realizadora presentaba el proyecto de *HP* y a Lita STANTIC, una de las productoras más prestigiosas de la Argentina, quien estuvo a cargo de la producción ejecutiva del film, ambas productoras con una fuerte preocupación artística.

Asimismo, resulta revelador el material del *making of* incluido en la edición de malba.cine de 2006. A través del mismo sabemos cómo fue el rodaje y la preparación para el mismo. Pensar en la producción del film implica sin lugar a dudas pensar en el INCAA y en el fomento estatal al cine o en la carencia del mismo. En este sentido, nos parece interesante analizar la lista de países que conforman la CAACI<sup>41</sup>, donde podemos encontrar al Paraguay. Aún

<sup>41</sup> Puede consultar la lista completa de países miembros del CAACI en su sitio

si llama la atención que Paraguay no cuente con Instituto ni ley de cine, es más llamativa su participación del programa Ibermedia: el ámbito audiovisual local se esforzó durante años para conseguir la creación de la Dirección del Audiovisual y su participación en el programa, pero aún hoy en día no está clara su continuidad, principalmente por problemas políticos.

Hemos consultado para esta investigación numerosos artículos periodísticos, sitios de festivales de cine, blogs de cine, nos hemos reunido con cineastas y artistas paraguayos, e incluso hemos viajado Paraguay en 2007 a conocer la ciudad de Asunción y a los profesionales del cine de Paraguay.

Por otra parte, indagamos en la historia del cine paraguayo, marcada por la notoria escasez de films y una gran lista de proyectos sin terminar. Como hemos mencionado, en el Paraguay existe muy poca información sobre el audiovisual, tanto a nivel teórico-intelectual como a nivel estadístico-económico, siendo este un factor clave para las preguntas que deseamos responder. No es en vano subrayar que para este trabajo fue fundamental la herramienta central del mundo contemporáneo: internet.

Resulta asimismo interesante contrastar *HP* con los films *Chance*<sup>42</sup>, de Panamá, y *Como Agua Fría de Mar*<sup>43</sup>, de Costa Rica, comparación que nos lleva a entender las diferentes y novedosas formas en las que pueden surgir films nacionales en el contexto actual.

Con estas herramientas nos adentramos en la investigación sobre el surgimiento de esta gran obra cinema-

oficial: <http://www.caaci.int/paises-miembros>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

<sup>42</sup> Ficha completa del film en <http://www.imdb.com/title/tt1264879/>

<sup>43</sup> Ficha completa del film en <http://www.imdb.com/title/tt1156527/>

tográfica, un surgimiento muy particular que podría ser una condición de época marcada por un nuevo giro en el rol de los festivales en la industria del cine.

## b. Corpus

Más allá de la bibliografía mencionada en el marco teórico y el estado de la cuestión de la presente investigación, el corpus de materiales utilizados para la presente tesis consta de films, artículos periodísticos y otras fuentes web y entrevistas a personalidades destacadas del campo cinematográfico. Presentamos en los anexos un inventario del cine paraguayo (Anexo I, p. 128) y otro de sus premios (Anexo II, p. 138), los comentarios del *making of* del film (Anexo III, p. 143), una descripción detallada de *HP* (Anexo IV, p. 147), así como datos de taquilla en Paraguay (Anexo V, p. 161), la biografía de Paz Encina (Anexo VI, p. 162) y las entrevistas a Ilse Hughan y Lita Stantic (Anexo VII, p. 164). Los artículos periodísticos y fuentes web se presentan de modo detallado en la bibliografía de la presente tesis, en la página 178.

## CAPÍTULO 2

### EL O Y EL I

#### I. SOBRE EL TEXTO FÍLMICO

*“Yo quería mostrar esta conjunción de dos tiempos. (...) algo que pasa en Paraguay, es que se está viviendo un pasado y un presente todo el tiempo. Entonces quería que la imagen esté en un tiempo determinado y el sonido en otro. Y que esos tiempos se vayan encontrando cada tanto.”*

PAZ ENCINA,  
*Making of Hamaca paraguaya*

*HAMACA PARAGUAYA* ES un film de 73 minutos, en color, que narra la historia de la espera de una pareja de ancianos campesinos en el interior del Paraguay en junio de 1935, al finalizar la guerra del Chaco que enfrentó a Paraguay con Bolivia. Se trata de un film sobre una espera que, según la directora, es “*el centro del alma paraguaya*”, proveniente de un país que no produjo un film en 35 mm durante más de tres décadas.

La pareja espera por su hijo Máximo, quien ha partido al frente de batalla. La guerra termina de manera oficial el 12 de junio de 1935, pero los soldados, faltos de noticias, pelean dos días más. Cándida y Ramón, nuestros prota-

gonistas — y casi los únicos actores en el film —, también faltos de noticias, esperan dos días más, en un calor que, dicen, puede enloquecer a la gente. La espera no es fácil y la pareja discute por temas irrelevantes, angustiada. Cándida está totalmente desesperanzada, pero Ramón conserva esperanzas. Cándida se preocupa por la perra que dejó Máximo, pero Ramón la quiere dejar morir. Cándida hace que Ramón vaya a curar a la perra. Así, Ramón se entera por Don Jacinto — una suerte de veterinario del pueblo — que la guerra terminó hace dos días, al mismo tiempo que Cándida recibe de un cartero la noticia de que su hijo ha muerto en el frente de batalla. Se produce un cambio de roles, Ramón pierde la esperanza y ahora quiere salvar a la perra. Cándida sabe la trágica noticia aunque le cueste asumirla y no se la cuenta a Ramón. Los dos pierden la tensión y su trato se vuelve más afable en la tristeza, asumiendo de alguna forma la pérdida.

Los protagonistas tardan en recibir noticias de la guerra porque se encuentran alejados de las ciudades, en el interior del Paraguay. Allí, los personajes sólo podían hablar en guaraní<sup>44</sup>. Encina no habla suficiente guaraní, por ello el guión fue escrito en español, luego traducido al guaraní y trabajado a nivel poético con expertos en dicha lengua. Finalmente, para poder subtitar el film, los diálogos debieron ser retraducidos al español<sup>45</sup>, y del español a otros idiomas.

<sup>44</sup> *“Yo quería que sean dos personas que estén en el fin del mundo esperando un hijo. Quería que sean dos personas que ya no le importan a nadie, que no tienen comunicación con nada, entonces necesitaba que esos personajes estén en el interior del Paraguay, lejos de todo, y en ese lugar solamente podían hablar guaraní.”* Encina, P. *Making of Hamaca paraguaya*, Edición malba.cine.

<sup>45</sup> *“En guaraní se piensa de una manera diferente, es mucho más aglutinante. Era todo distinto. Yo realmente no buscaba nada antropológico con esta película. ¿Pero qué pasa? El guaraní también es nuestra lengua oficial. Y yo escribí todo el guión en español. Pero*

El film está construido con muy pocos elementos: dos protagonistas, escasos actores secundarios, cinco locaciones, once escenas, treinta y un planos, escasos tópicos en los diálogos e incluso pocos elementos sonoros en los ambientes. “*Menos es más*” era la consigna de trabajo que la directora le dio a su equipo. El film está anclado sobre esos pocos planos donde suceden unas pocas acciones, pequeñas y cotidianas (cortar cañas, colgar una hamaca, pelar mandioca, etcétera), realizadas con gran parsimonia; el tiempo acompaña a esa parsimonia con planos de extensa duración. Es decir, las acciones no son relevantes en tanto narración, sino que adquieren un sentido particular y simbólico en el marco del sistema narrativo planteado por Encina.

#### a. Imágenes minimalistas

La imagen del film está construida sobre locaciones que actúan como fondos fijos, casi teatrales, en los cuales hay dos planos predominantes: suelo y fondo. Sobre esos fondos se mueven las figuras. La distancia de los personajes a cámara es grande en casi todo el film, no podemos distinguir detalles, salvo en un par de planos.

El plano visual del film está construido para generar una visión *incómoda*, una visión que necesariamente abre un espacio para que como espectadores nos cuestionemos lo que vemos, ya que los tiempos contrastan fuertemente con los lenguajes audiovisuales a los que nuestros sentidos están acostumbrados. Según relata Carlos Spatuzza,

*después tuve que hacer una versión en guaraní y retraducirla devuelta. Y eso me llevó mucho tiempo. Porque yo quería que la matriz de todo fuera el guaraní, porque es distinto, realmente me quedó otro guión. Para mí ganó mucho el guión al hacer la versión en guaraní.”* Encina, P. *Making of Hamaca paraguaya*, Edición malba.cine.

el director de arte del film<sup>46</sup>, el guión requería de una síntesis, por lo cual los elementos que se utilizaron también fueron los mínimos, y un mismo elemento cumple muchas funciones, como el pañuelo de Cándida, la hamaca o el cuenco de madera. También el trabajo con la escala de los personajes en relación a su fondo hace a la atmósfera, una atmósfera que pretende más que contar, mostrarnos a esos personajes suspendidos en el tiempo de su intimidad. El vestuario, por otra parte, pertenecía a pobladores locales.

La síntesis temporal lograda por Encina es que el film se desarrolla en un sólo día, empieza con la oscuridad de un amanecer y termina con la oscuridad de un atardecer, simbolizando también que la historia del Paraguay está dada por dos grandes eventos trágicos (la guerra de la Triple Alianza y la dictadura de Stroessner). Entre esos dos eventos tuvo lugar la guerra del Chaco, la que ganó Paraguay. Sin embargo, una guerra siempre es trágica y la elección de la única guerra ganada por el Paraguay adquiere un simbolismo contundente al hablar concretamente de la muerte de un hijo. Ese día es en gran medida simbólico, ya que la temporalidad lineal está estallada y conducida a ese doble relato temporal. Según relata Willi Bensich, el DF del film, el concepto lumínico fue utilizar únicamente luz natural. Para ello, se esperaron las condiciones ideales de días nublados con luz difusa, y el objetivo era que, al ser los planos de larga duración, la variación natural de la luz se captara dentro de los planos, especialmente en los de apertura y cierre del film.

<sup>46</sup> Making of. Hamaca paraguaya. Colección malba.cine.

## b. Sonido desdoblado

Enfoquémonos ahora al plano sonoro del film, ya que la verdadera acción dramática del film sucede en el *off*, en el fuera de campo, en sus poéticos diálogos en guaraní, y en esa capa densa que es el ambiente sonoro del film. Los diálogos son mayormente entre los dos protagonistas, o con dos personajes que nunca vemos. A nivel musical, el film sólo tiene una canción al final, que acompaña a la secuencia de títulos. Durante el resto del film, lo que oímos en primer plano y que nos envuelve y transporta a la hamaca, al interior del Paraguay, es el ambiente sonoro.

Ramón y Cándida hablan sobre los principales elementos dramáticos del fuera de campo, que se repiten y recombinan: la perra que no para de ladrar, la lluvia que no llega y los pájaros, sonidos que fueron tomados en el interior del Paraguay. Notemos que en el sonido ambiente los elementos también son pocos y cumplen varias funciones. La perra, enferma, representa el recuerdo del hijo, siempre presente y lleno de dolor. La tormenta, que nunca llega, representa esa doble espera, de Cándida y Ramón por un lado, y del Paraguay por el otro. Los pájaros son en un punto los malos augurios sobre el destino del hijo. Los grillos y las ranas son quizás el único elemento continuo y no puntual, que trabaja en función del tiempo circular y no del presente.

Por sobre ese colchón sonoro, el guaraní nos envuelve y contribuye a transportarnos al interior paraguayo. Para poder comprender los diálogos, sin embargo, debemos anclarnos en el plano visual y leer los subtítulos.

La música como forma de componer y el sonido son elementos fundamentales para Encina, aunque aún más

relevante es para ella el *silencio*. El silencio no como falta de sonido, sino como lo que no se dice. Encina ha trabajado en profundidad sobre los *opsignos* y *sonosignos*<sup>47</sup> y especialmente sobre el silencio en la cinematografía de Yazuhiro Ozu en su tesis de licenciatura de la Universidad del Cine, titulada *Los Ecos del Silencio*. En dicho trabajo, Encina remarca que el cine de Ozu deja espacios abiertos para que el espectador los complete activamente, proponiendo una historia más que contándola. Estos espacios son silencios, donde lo importante es lo que no está dicho o narrado. El silencio es entonces una ruptura, donde se instala la memoria, ya que el silencio implica un retorno hacia el interior de cada uno para poder llenar ese vacío. En este sentido, para Encina la gran constante de la filmografía de Ozu es la nostálgica mirada hacia el tiempo presente que se fuga, que es siempre efímero y donde surge una melancolía por aquello que se pierde. En ese movimiento surge la importancia de la memoria y lo ominoso, ya que para Ozu “*A lo nuevo y familiar hay que agregarle algo que lo vuelva ominoso*”<sup>48</sup>, para ofrecer un espacio para la relación mental entre el autor y el espectador. Esto es precisamente lo que hace Encina en *HP*, trabajando el silencio —lo no dicho— y el fuera de campo: llamar a los espectadores a participar activamente de la construcción del relato. Además, al establecer este vínculo directo con un reconocido director oriental en la construcción de su film, Encina conecta a su obra con la tradición cinematográfica, y la enmarca en un contexto

<sup>47</sup> *Opsignos y sonosignos*: imágenes ópticas y sonoras puras que presentan “un poco de tiempo en estado puro”, conceptos acuñados por Gilles Deleuze en *La Imagen Tiempo*.

<sup>48</sup> Visto en Encina, P. Tesis de Licenciatura, Universidad del Cine, 2004. Pág 193.

no sólo de creación autoral, sino también de discusión académica.

El film es, por otra parte, un réquiem para un soldado, el soldado Máximo Ramón Caballero, el hijo de Ramón y Cándida, pero al mismo tiempo un réquiem para todos los hijos perdidos del Paraguay. De hecho, el film fue seleccionado para el festival *New Crowned Hope*, organizado en Austria con motivo del 250° aniversario del fallecimiento de Mozart. En el catálogo del festival, *HP* está presentada como un *réquiem lírico contemporáneo*. Encina cuenta que en relación al texto que escribió para dicho catálogo, descubrió que en su primera infancia su madre le hizo tomar clases de guitarra, y por ello aprendió a leer y escribir con notas musicales antes que con letras y palabras, y que siente que escribió *HP* con esa conciencia musical. Por otro lado, Encina cuenta que para ella

*“Ramón y Cándida están en una misa inútil, porque uno en la misa hace todos esos rituales, se arrodilla, se para, etcétera, y no se entrega nunca, está tenso, siempre pendiente de lo que tiene que hacer. Ellos se levantan, ponen la hamaca, se van, y llega un momento en que ella le propone rezar y él le dice no, para qué, ya no hay Dios. Es muy paraguayo, sí, pero también hay algo sobre la tristeza y sobre la muerte, y eso es algo a lo que nadie escapa”*<sup>49</sup>.

Jorge La Ferla profundiza la relación del film con el *Réquiem* de Mozart<sup>50</sup>. Para este autor, la guerra y la ausencia/muerte del hijo es lo que no se ve aunque se comprende como parte de la construcción del universo diegético que

<sup>49</sup> Encina, P. en *Esperando el Milagro*. Página/12, Radar. Domingo 29 de Octubre de 2006.

<sup>50</sup> La Ferla, J. *El Requiem de Mozart y Hamaca paraguaya*, en el Catálogo del New Crowned Hope Festival 2006, Austria

de manera fulgurante maneja Encina. Un proceso de puesta en escena en abismo similar a las maneras en que las voces cantadas mencionan la muerte en la obra de Mozart, sin ser nunca escenificadas por acciones concretas.

### c. Doble temporalidad

*Hamaca paraguaya* es un film sobre la espera. Una suerte de *Esperando a Godot* en clave de tragedia. Sus planos son largos y fijos. Si la imagen está en el centro de la percepción sensorial en el mundo de hoy, la visión es el sentido alrededor del cual se conforma nuestra visión del mundo. Pero este film nos propone centrarnos en el sonido, y el sonido tiene una relación diferente con el espacio, ya que en su percepción tenemos otra conexión con él; en contraste con la visión, la percepción sonora es de trescientos sesenta grados. Al mismo tiempo, centrando nuestra percepción del mundo en el sentido de la vista, vemos siempre hacia adelante y hacia allí proyectamos el futuro, pensando el pasado hacia atrás. Para una civilización centrada en la transmisión oral como la guaraní, la percepción del tiempo era menos lineal. En palabras de Lucrecia Martel, "*La relatividad del tiempo ha afectado enormemente a la física del último siglo, pero no ha aún afectado a la narrativa*"<sup>51</sup>.

Encina quería que la imagen esté en un tiempo determinado y el sonido en otro, por ello los diálogos no están sincronizados con el movimiento de las bocas de los personajes. Esto genera cierta extrañeza y la necesidad de una escucha diferente por parte de los espectadores,

<sup>51</sup> Lucrecia Martel. *Phonurgia*. Taller dictado en el marco de la Bienal de Arte Joven 2013. Notas personales.

quienes además deben hacer el mencionado doble ejercicio de leer los diálogos en español y sumergirse en la sonoridad única del guaraní. De hecho, los personajes no mueven las bocas en todo el film, lo cual produce también con este efecto de negación de la sincronización una doble temporalidad o una suerte de esquizofrenia temporal, que es por un lado ese día en 1935 y a la vez todos los días que Ramón y Cándida llevan esperando a su hijo, días en los que los diálogos se repiten con pequeñas variaciones. Es decir, el juego que hace Encina es borrar la referencia más directa del sonido, que es la del habla aquí y ahora, cuando lo veo. Las referencias del sonido, incluso cuando el objeto emisor está en cuadro, son aproximadas y no directas como en la imagen.

*“No hablan pero es como si estuvieran hablando, porque los diálogos son los que tuvieron todos los días desde que su hijo se marchó” y “al estar en off es como que ellos viven estos diálogos todos los días, todo el día, todos los años desde que esto pasó”, dice Encina<sup>52</sup>. A la vez, no existen en el film marcas visuales de un tiempo histórico concreto, contribuyendo a ese limbo temporal que se busca retratar. El film muestra asimismo ese contraste entre una parsimonia exterior, esa calma chicha, y un universo interior muy intenso, en pleno conflicto, atormentado.*

El momento en el que los dos tiempos están más unidos en el film es alrededor de la noticia de la muerte de Máximo, que Cándida recibe y Ramón sospecha por la noticia del fin de la guerra. En esos momentos tenemos los únicos primeros planos del film. Sumada a esa cercanía de la imagen tenemos al ambiente sonoro que

<sup>52</sup> Encina, Paz en Kairuz, M. *Esperando el Milagro*. Página/12, Radar. Domingo 29 de Octubre de 2006.

continúa en primer plano. En esos momentos, las acciones de Cándida y Ramón parecen estar en presente porque podemos asociar claramente su imagen con un sonido, como la mariposa premonitoria que Cándida quema en el horno de barro.

En este sentido, y según los conceptos elaborados por Fredric Jameson en *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* podemos decir que así como en la arquitectura posmoderna se hace uso del hiperespacio abrumador que representa el *Zeitgeist* espacial, *HP* hace gala de un letargo sostenido voluntariamente en contra de la narrativa hollywoodense imperante y los abrumadores flujos de datos contemporáneos, con una escritura esquizofrénica que desenaja el presente y el pasado, borrando las marcas temporales a nivel visual y sonoro, y nos descoloca en un cuasi presente en el que los protagonistas hablan en un fuera de sincro sutil pero permanente. A nivel espacial, en la postmodernidad el mundo se conecta en un hiperespacio estallado en todas las direcciones en las que se comercian las mercancías y perdemos la referencia, la capacidad de cartografiar el mundo en el que vivimos. En *HP* el anclaje temporal está sutilmente construido, y más allá de que es históricamente fidedigna, podría suceder en casi cualquier momento histórico ya que su ubicación temporal está narrada con algunas pistas sutiles. En ese sentido, el letargo de *HP* trabaja en pos de un espectador que debe perder necesariamente su pasividad, y debe poner algo de sí mismo para completar la cartografía temporal de la obra, trabajando a la vez con la falsedad y la verdad en ese tiempo dual que plantea. Si en la era contemporánea los individuos tienen dificultades

para cartografiar mentalmente su posición en el mundo, *HP* propone el ejercicio de reconstituir un espacio social a partir de un texto esquizofrénico.

Desde otra perspectiva analítica, *HP* trabaja con el universo del ámbito rural y los agricultores como símbolo de la identidad paraguaya, considerando que el objetivo de Encina era retratar algo del ser paraguayo. De hecho, el cine paraguayo que ha surgido en la última década le ha dedicado gran interés a representar la identidad paraguaya a través de la figura del campesino. Esto sigue de la hipótesis presentada en el ya mencionado trabajo<sup>53</sup> de Karene Romero en el cual la autora analiza cómo las elecciones formales específicas del film en relación a la *temporalidad* hacen que el film sea un lugar potencial de resistencia, al mismo tiempo que muestra cómo el orden mundial está presente en el film y no puede borrarse completamente del mismo. Se refiere en concreto a dos elecciones temporales: en primer lugar, a su relato falto de acción o trama, que produce un tiempo contrastantemente lento en relación a la narrativa imperante; en segundo lugar, al hecho de representar dos temporalidades en simultáneo, una lineal y tradicional, la otra más simbólica y circular.

En este sentido, para Romero, esta temporalidad puede leerse como un intento de romper con la narrativa imperante que es congruente con la economía capitalista. El hecho de que los diálogos no correspondan con los movimientos de las bocas de los personajes habla de esa temporalidad disociada. De la misma forma, los personajes cruciales que no aparecen más que en el fuera de

<sup>53</sup> Romero, K. *Hamaca paraguaya: Temporal Resistance and its Impossibility*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies. Volume 16, 2012.

cuadro (Máximo, el hijo; el veterinario que anuncia el fin de la guerra; el soldado que viene a informar de la muerte del hijo), suman negatividades a la composición del film que subvierten los códigos establecidos por la narrativa imperante. Más aún, el tópico del habla/no-habla se relaciona directamente con el tópico de presencia/ausencia alrededor del cual se construye formalmente el film.

Para muchos espectadores, *HP* es un film insoportablemente lento, aunque no sea necesariamente un film en el que pasen pocas cosas. Es más bien un film que se concentra en lo que Karl Schoonover denomina *microeventos cotidianos*, relacionados a una forma de relato que nos hace cuestionar el valor que les asignamos a las cosas, a lo que hacemos y nos sucede en nuestras vidas<sup>54</sup>. Esto está directamente relacionado con aquello que Encina estudia en su tesis de licenciatura, esa apertura de un espacio para la participación activa del espectador en la construcción del film.

Más allá del análisis que hace del texto fílmico y sus implicancias históricas, Romero señala que ningún film puede evitar ser el producto de negociaciones de poder entre identidades locales y nacionales y prácticas internacionales a los niveles de producción y consumo. En este sentido, Romero señala que los realizadores locales saben que debido a la falta de recursos internos, si quieren triunfar deben seguir una “*fórmula*” que pueda triunfar en los festivales de cine Europeos.

Ahora bien, en primer lugar, ante la inexistencia de recursos locales para conseguir filmar, una coproducción

<sup>54</sup> Schoonover, K. *Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, The Political Spectator, and Queer*. Framework, Vol.53 (No.1). pp. 65-78. ISSN 0306-7661. Visto en Romero, E. Op. cit. pág. 314.

internacional se convierte en la única forma de financiar un film con cierta estructura. De hecho, uno de los factores de originalidad de *HP* fue la capacidad de Encina de comprender este factor clave y el camino que optó seguir en consecuencia para llegar a rodar el film. Buscaremos entonces analizar cómo llegó a realizarse este film que a priori surgió de un *silencio* audiovisual. Para ello, a continuación ubicaremos en primer lugar al Paraguay en su contexto cinematográfico latinoamericano, y luego ubicaremos a *HP* dentro de su contexto histórico/cinematográfico nacional.

## II. SOBRE EL CONTEXTO REGIONAL

*“En los países de menor desarrollo cinematográfico existen, a veces, normas legales destinadas a impulsar diversas actividades en el campo del cine y el audiovisual. Ellas son resultado de la capacidad de gestión que demuestren los cineastas y videastas, y del interés o la visión que tienen los gobiernos respecto de la cultura nacional y el cine.”*

OCTAVIO GETINO

*Cine y Televisión en América Latina*

Para poder describir la situación del audiovisual en Paraguay, debemos primero ubicarlo en el contexto de la producción en los países de la región y contrastar su situación con la de sus pares. A priori, la falta de datos estadísticos e históricos nos habla de una laguna audiovisual de difícil acceso. En el presente capítulo expondremos toda la información compilada sobre su entorno, su historia y su contexto.

En América Latina (y en el mundo) existen diferentes corrientes cinematográficas, no sólo en términos estéticos, sino también en las diversas formas de producir cine. En relación a lo planteado por Getino<sup>55</sup> consideramos que los films son relevantes para cada sociedad en tanto productos culturales que contribuyen al desarrollo y difusión de su propia cultura, y al mismo tiempo fomentan el intercambio entre diferentes culturas. En este sentido, cada sociedad tiene una capacidad única para producir

<sup>55</sup> Véase Getino, O. *Cine y Televisión en América Latina. Producción y mercados*. Ed. Ciccus. Buenos Aires, octubre 1998. Introducción, páginas 5 y 6.

imágenes propias que varía entre una industria audiovisual propiamente dicha en un extremo y actividades productivas de carácter episódico o semi-artesanal por el otro. Este nivel de desarrollo está directamente relacionado con el nivel de desarrollo de cada país, que define la dimensión de cada mercado y de sus posibilidades productivas, y por otra parte con las políticas implementadas por cada gobierno para el sector.

En el caso de la mayoría de los países latinoamericanos, al ser naciones emergentes que no cuentan con las estructuras industriales y comerciales necesarias para una producción cinematográfica o audiovisual de escala industrial, los gobiernos suelen impulsar políticas estatales “*culturalistas*” más que “*industrialistas*”. En el caso del Paraguay no hay siquiera una política oficial para el desarrollo del audiovisual. Sin embargo, el futuro del cine en particular y el audiovisual en líneas más generales está ligado a las posibilidades de constituirse en verdaderas industrias a diferentes niveles (nacional, sub-regional o regional), sin lo cual será cada vez más difícil competir a nivel internacional con los países desarrollados audiovisualmente. Para que un país cuente con una verdadera industria audiovisual, deben desarrollarse sus dos pilares: el cine y la televisión, aunque con crecientes interrelaciones con las industrias dedicadas a la cultura, la web, y el entretenimiento.

En el campo de la exhibición cinematográfica, dominado por las producciones de Hollywood, las películas latinoamericanas de otros países de la región sólo ocupan entre el 1 y el 2 por ciento de la cuota de pantalla de cada país<sup>56</sup>. Las películas latinoamericanas difícilmente

<sup>56</sup> Véase Flomenbaum, E. & Campos, P. en *Introducción al Panorama de cine Latinoamericano*. Diario del 27 Festival de Mar del Plata, 2012.

se difunden de un país a otro, y en sus propios mercados tienen un estrecho margen de permanencia en sala que limita su rentabilidad.

En términos de números históricos de taquilla a nivel mundial, parecería que el cine latinoamericano prácticamente no ha existido. Flomenbaum y Campos nos indican que a esa conclusión llega un análisis del comercio de servicios latinoamericano publicado por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL)<sup>57</sup>, donde se revisan mecanismos de ayuda al comercio internacional audiovisual de México y Brasil. Allí, el economista Francisco Prieto remite a la página [worldwideboxoffice.com](http://worldwideboxoffice.com), que contiene una amplia base de datos sobre recaudación de taquilla a nivel mundial, donde, *“entre los primeros dos mil films registrados de 1900 a 2003, solamente había dos mexicanos: Como agua para chocolate en el lugar 1.735 (2.975 en 2012), y Amores perros, en el 1.870 (3.158 en 2012). Por su parte, la brasileña Estación central (1998) logró ubicarse en el lugar 2.025 (3.372 en 2012) entre las 2.250 películas más taquilleras del mundo en el mismo periodo. Si analizamos los datos existentes para el mercado de distribución en el subcontinente, observamos que el 90% del mismo está dedicado a la producción estadounidense, y las producciones nacionales deben sobrevivir con el 10% restante del mercado.”*<sup>58</sup> En este sentido, queda clara la importancia del rol que los festivales han adquirido en las últimas décadas como ventana alternativa de contenidos.

<sup>57</sup> Prieto, F. *Fomento y diversificación de las exportaciones de servicios*. CEPAL, División de Comercio Internacional e Integración. Serie Comercio Internacional. Santiago de Chile, 2003.

<sup>58</sup> Flomenbaum, E. & Campos, P., Op. cit.

La tecnología digital desembarcó en la fabricación de cámaras y dispositivos audiovisuales a fines del segundo milenio, y trajo aparejada la sensación de que había llegado para poner al alcance de un mayor número de personas los medios de producción necesarios para democratizar el cine, generando una enorme expectativa, tal como sucedió anteriormente con la llegada del 16 mm en los años '20 o del Súper 8 en los '60. Si bien es innegable que el digital democratiza cada día más el acceso a cámaras (siendo éstas año a año de mejor calidad), a la hora de exhibir los productos realizados, el sistema de distribución en el mundo se mostró en gran medida impermeable a las nuevas producciones.

Estas nuevas producciones digitales son en su mayoría films independientes, hechos con cámaras cada vez más pequeñas. Lo que permitió el digital es que muchas personas lograran filmar con el control absoluto del corte final y con un nivel de recursos muy inferior al básico del cine industrial. Sin embargo, el cine de autor ya existía en la región antes de la llegada del digital, y es menester revisar brevemente su historia.

### a. El cine de autor en la región

Históricamente, en América Latina, tres países destacan por la cantidad de films realizados y el nivel industrial alcanzado: México, Brasil y Argentina. Sin embargo y según lo explica Oubiña<sup>59</sup>, el cine de autor no fue concebido como tal en el mundo hasta que la teoría del autor asociara definitivamente el concepto de autor al de director

<sup>59</sup> Oubiña, D. *Construcción sobre los márgenes: itinerario del nuevo cine independiente en América Latina*, en *Hacer Cine. Producción audiovisual en América Latina*. Editado por Russo, E. Editorial Paidós/Fundación TyPA, 2010.

cinematográfico en la década de 1950. En América Latina ésto se vio reflejado en los movimientos de los '50 y '60, como el *Cinema Novo* en Brasil y la *Generación del '60* en Argentina, movimientos que, además de nuevas miradas, incluyeron en el campo cinematográfico a nuevos directores, actores, periodistas, productores y críticos.

Estas nuevas corrientes cinematográficas se oponían al cine espectáculo de los grandes estudios con un nuevo lenguaje que iba de la mano del arte y la literatura modernas, rompiendo con los parámetros de la industria, prisionera del mercado y acartonada en un lenguaje que comenzó a ser percibido como un modo de representación traído desde afuera. Sin embargo, la renovación que trajeron estas corrientes fue breve.

*“En América latina, el programa de cine independiente estuvo frecuentemente asociado con la afirmación de la identidad nacional, por un lado, y una estética de la ruptura y modos alternativos de producción por el otro. Debido a que sus niveles básicos son industriales, el cine tiende a desarrollarse más rápido en sociedades desarrolladas. Por esta razón, el surgimiento del cine nacional en América Latina significó el inicio de un proceso que debería haber conducido a un nuevo sistema de producción y circulación de films. Este proceso, sin embargo, varió de país a país.”*<sup>60</sup>

Lo que sí quedó claro desde aquella época es que para quienes hacen un cine más personal, la forma de la producción y la estética del film van juntos como parte del sistema de creación, y uno se define en relación al otro. En cuanto a la circulación de los films de autor, los cambios que se han sucedido en el mundo desde entonces

<sup>60</sup> Oubiña, D. Op. cit. Pág. 34.

involucran desde la web hasta los festivales de cine, entre otras cosas, temas que serán tratados en el capítulo tres del presente trabajo.

Oubiña nos recuerda que durante la década de los 60 el contexto sociopolítico había cambiado tanto que el panorama cinematográfico estaba muy fragmentado. Surgieron entonces el cine experimental y el cine político como nuevos espacios creativos que rompieron con las tendencias anteriores. El cine experimental planteado como un cine diferente, el cine político enfocado en una *misión* diferente del cine. Las cinematografías políticas de la región podrían ser descritas como lo que Solanas y Getino llamaron el *Tercer Cine*<sup>61</sup>: ni cine de estudio, que copia al modelo de Hollywood, ni cine de autor, que se acerca a un modelo burgués independiente, sino un cine de *descolonización* estética e ideológica. El cine experimental, por su parte, le dio la espalda a todo tipo de cine convencional, como si fueran actividades incompatibles que no tuvieran nada en común más que su medio. Esta tensión entre cine político y experimental es interrumpida por las dictaduras militares de los años '70, durante las cuales se terminaron de dismantelar los últimos vestigios de la industria, se ejerció activamente la censura cinematográfica y hubo realizadores perseguidos, exiliados e incluso asesinados.

Esta época oscura termina con la vuelta de las democracias en los comienzos de la década de los '80. En Paraguay llegaría un poco más tarde, en 1989. Se inicia una década en la cual muchos profesionales adquieren su

<sup>61</sup> Getino, O. y Solanas, F. *Hacia un tercer cine: Apuntes y Experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, en *Tricontinental* (la Habana) n° 13, octubre.

experiencia filmando comerciales y el campo audiovisual se ve dominado por la idea de especialización profesional. En este contexto, el cineasta se convierte en un experto en un *métier* que emplea estrategias de comunicación más que en un artista que emplea recursos estéticos.

A mediados de la década de 1990 hubo un nuevo cambio de escenario. En Argentina este cambio estuvo relacionado a la creación de diferentes escuelas de cine y al surgimiento de una nueva generación de críticos, lo que generó un contexto favorable para el desarrollo de los nuevos realizadores, quienes se lanzaron a hacer films con riesgos formales y que no necesitaban de las grandes inversiones del cine de industria. Surgió en ese momento lo que posteriormente se llamó el *Nuevo Cine Argentino*, una oleada de creatividad y producción que llevó a los nuevos realizadores argentinos a los grandes festivales, obteniendo legitimidad artística mundial a través de las críticas y los premios recibidos. Esta oleada de renovación fue expandiéndose por el continente.

## b. Medios de financiación

Es necesario señalar que más allá de la existencia del INCAA este tipo de cine no podría haber existido si no fuera por los medios alternativos de financiación que se pusieron en juego:

*“Muchos (probablemente la mayoría) de los nuevos films de los 90 recibieron subsidios de diferentes fundaciones e instituciones: el Centro de Capacitación Cinematográfica (México), el Göteborg Film Festival Fund (Suecia), el Hubert Bals Fund y el Jan Vrijman Fund<sup>62</sup> – el fondo para documentales del IDFA*

<sup>62</sup> Hoy llamado Bertha Fund.

(ambos de Holanda), el Fond Sud (Francia), las fundaciones Rockefeller y MacArthur (Estados Unidos), el Programa Ibermedia (España), Cinergia, Fondo de fomento del audiovisual de Centroamérica y Cuba (Costa Rica), Fundación Vitae (Brasil), Fundación Antorchas y Fundación TyPA (Argentina), entre otras.”<sup>63</sup>

La existencia de dichos medios alternativos de financiación es un asunto central para la producción de *HP* así como para otros films de la región. Nos detendremos en este tema en el tercer capítulo de este trabajo.

Asimismo, hay que subrayar la importancia que tuvo el INCAA en el surgimiento de esta nueva camada de directores, a través del ya mentado concurso *Historias Breves y*, claro está, a través de los créditos y subsidios otorgados, siendo el medio principal de financiación para el cine de autor. Más allá de las válidas discusiones sobre las diferentes carencias de lo que vendría a constituir una política cinematográfica del Estado<sup>64</sup> — siendo actualmente las carencias más notorias en materia de exhibición y distribución —, es innegable que el INCAA ha sido fundamental para el desarrollo del cine argentino. Más aún, pareciera que en los únicos países en el mundo en los que es posible una industria cinematográfica independiente del Estado es en Estados Unidos y en la India (y quizás en Nigeria). Incluso en estos países, el Estado aporta desde el marco legal, aún si es sólo en términos de exenciones impositivas.

<sup>63</sup> Oubiña, D. Op. cit. Página 37.

<sup>64</sup> Dichas carencias son analizadas en detalle por Agustín Campero en su texto *Supongamos que existe una política cinematográfica. Estéticas de la Producción*. Bafici, 11, 2009.

El programa *Ibermedia* nos permite echar luz sobre el estado institucional que el cine tiene en cada país de la región a través de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI), ya que ésta nuclea a las máximas autoridades oficiales en relación al campo cinematográfico de todos los países de la región<sup>65</sup>. Al analizar las autoridades de los diversos países, observamos que en el caso específico de Paraguay la máxima autoridad a nivel estatal para el audiovisual es la Dirección del Audiovisual de la Secretaría Nacional de Cultura<sup>66</sup> –Secretaría de la cual depende el FONDEC, único organismo estatal que le concedió un apoyo económico a *HP* para su desarrollo. En contraste con la envergadura y las funciones ejercidas por las autoridades de los otros países de la región, es notorio que Paraguay tenga una institución de menor envergadura que el resto. Según palabras de Encina:

*“A la fecha, somos el único país en América del Sur que no cuenta con un Instituto de Cinematografía, Ecuador lo tiene desde el 18 de octubre del 2006, y desde ese momento, nos constituimos en los únicos. O los últimos. Y siempre pienso que todo este silencio es como un gran síntoma de nuestra historia, y yo quería retratarlo .¿Cómo retratar el silencio? ¿Cómo hacer que lo fugaz no sea fugaz?”*<sup>67</sup>

Al día de hoy<sup>68</sup>, Paraguay no cuenta aún con Instituto de Cine ni una ley para apoyar a la industria. Sin embargo, hace algunos años que circula en Paraguay y en la región

<sup>65</sup> Para saber más sobre el CACI visite su página web: <http://www.caaci.int/paises-miembros>

<sup>66</sup> El sitio web oficial de la Dirección es: [www.cultura.gov.py](http://www.cultura.gov.py)

<sup>67</sup> Encina, P. *Arrastrando la Tormenta*, en Russo, E. (comp.).

<sup>68</sup> Junio 2014.

un proyecto de ley de cine<sup>69</sup> escrito por profesionales paraguayos, el cual toma elementos de las leyes de cine de Argentina, Brasil y Chile. Dicho proyecto fue tratado en la RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur), un organismo de la esfera del Mercosur, el mercado regional que es necesario mapear para comprender el contexto en el cual surge *HP*.

### c. El mercado audiovisual del Mercosur

Este mercado común reúne a dos de los mercados televisivos más importantes de América Latina (Brasil y Argentina) y cuenta con una extensa tradición en cine nacional. A diferencia de lo que sucede con el cine, el contenido televisivo sí circula entre los países del bloque, la región y otros mercados internacionales. Veamos los datos disponibles para 2005, el año en que se produjo *HP*, sobre el mercado audiovisual del bloque (Tabla 1)<sup>70</sup>.

<sup>69</sup> El texto completo del pre-proyecto puede consultarse online. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: [http://www.recam.org/\\_files/documents/pre\\_proyecto\\_ley\\_de\\_cine.doc.pdf](http://www.recam.org/_files/documents/pre_proyecto_ley_de_cine.doc.pdf).

<sup>70</sup> Cursafon, C. Op. cit., página 4.

TABLA 1. MERCADO AUDIOVISUAL DEL MERCOSUR (2005)

Producción media anual de películas de largometraje	120/130 películas
Salas de cine	3.500 pantallas
Volumen medio anual de espectadores a las salas	190/200 millones
Recaudación bruta anual media de las salas	US\$420/460 millones
Hogares con TV	55/60 millones
Cadenas de TV Abierta	350
Facturación publicitaria estimada TV Abierta	US\$4.000 / 5.000 millones
Canales de TV de pago	2.000 / 2500
Nº Hogares suscritos a la TV de pago	25 / 30 millones
Nº Hogares con equipos de video/DVD	35 / 40 millones
Nº Videoclubs	12.000 / 15.000
Facturación estimada alquiler y venta videos	US\$ 800 / 900 millones

Fuente: *Observatorio Audiovisual del Mercosur, 2007.*  
*Visto en Cursafon, C. Op. Cit. Pág 4.*

Los datos presentados hablan de un mercado televisivo muy activo, más aún si se contrastan con la población total del bloque estimada para 2005 de doscientos veintitrés millones de personas. La cantidad de pantallas de cine en relación a la población habla de un público reducido y concentrado en las grandes ciudades. Veamos ahora la información detallada por países del mercado cinematográfico (Tabla 2).

TABLA 2. MERCADO CINEMATOGRAFICO  
MERCOSUR AMPLIADO (2007)

Indicadores	Argentina	Brasil	Paraguay (*)	Uruguay	Subtotal A	Venezuela (#)	Subtotal B	Bolivia	Chile	Subtotal C
Total de películas estrenadas	281	333	109	155	878	158	1.036	60	182	1.278
Total de películas nacionales estrenadas	90	78	2	4	174	14	188	4	12	204
% Estrenos nacionales	32,0%	23,4%	1,8%	2,6%	19,8%	8,9%	18,1%	6,7%	6,6%	16,0%
Total de espectadores de cine (en miles)	31.847	88.586	500	2.500	123.434	23.272	146.706	1.500	11.181	159.387
Total de espectadores de cine nacional (en miles)	3.150	10.311	s/d	133	13.594	1.300	14.894	s/d	936	15.830
% Espectadores de cine nacional	9,89%	11,64%	s/d	5,32%	11,01%	5,59%	10,15%	s/d	8,37%	9,93%
Cantidad de pantallas	978	2.159	26	87	3.250	405	3.655	49	273	3.977
Recaudación total (en miles de U\$S)	97.747	399.688	s/d	s/d	497.435	88.978	586.413	s/d	53.943,9	640.357
Concurrencia entradas/población	0,81	0,46	0,08	0,71		0,85		0,15	0,67	

Fuente: *Observatorio Mercosur Audiovisual (OMA)*. (\*) Cifras 2006 para Indicadores cinematográficos (#) Cifras preliminares Estimado.  
Visto en *Cursafon, C. Op. Cit. Pág 4.*

Los datos sobre producción de films también hablan de un mercado activo en la región. Resulta notorio que en Paraguay no existe información estadística para este mercado para dicho período. Sin embargo, en 2011, la consultora de taquilla argentina *Ultracine* comenzó a medir la venta de entradas en el Paraguay, sumando un país más

de la región a su campo de trabajo<sup>71</sup>. Asimismo, es notorio que los datos para este país sean los del año anterior al resto (2006). Por otra parte, más allá de la producción local y por fuera del mercado de los grandes complejos de salas de cine, resulta muy ilustrador observar la cantidad de festivales audiovisuales que se multiplican en la región como un indicador del acceso de los públicos latinoamericanos a contenidos alternativos a Hollywood. Encontramos que Paraguay se encuentra entre los países de la región con menos festivales, contando con apenas 2 (el Festival Internacional de Asunción y el FestiDoc Paraguay).

TABLA 3. PARTICIPACIÓN POR PAÍS EN CIRCUITO FESTIVALES

País	Cant. festivales	% Región
Brasil	132	43,0 %
Argentina	62	20,2 %
Colombia	36	11,7 %
Chile	26	8,5%
Venezuela	13	4,2%
Ecuador	11	3,6%
Uruguay	10	3,3%
Perú	7	2,3%
Bolivia	5	1,6%
Paraguay	2	0.65 %
Surinam	2	0.65 %
Guyana	1	0.3 %
Total	307	100 %

<sup>71</sup> En su página se puede consultar el público por año, entre otros datos: [http://www.ultracine.com/index.php/graficos/publico\\_anual](http://www.ultracine.com/index.php/graficos/publico_anual)



*Fuente: Nogueira, J. Film and Video Festivals in South America: A Contemporary Analysis of Flourishing Cultural Phenomena*

Luego de este mapeo general del audiovisual en América Latina en términos cuantitativos, nos adentramos en el caso particular del Paraguay e indagamos en el contexto en el cual surgió *HP*.

### III. SOBRE EL PARAGUAY

#### a. Sobre el contexto nacional

*“Es innegable que, desde un punto de vista cultural y lingüístico, Paraguay constituye un caso poco común en América Latina. Se trata de un país cuya población, en su mayor parte, habla una variante de la lengua guaraní sin reconocerse mayoritariamente como indígena.”*

ANA COUCHONNAL Y WILLERMO WILDE  
*Reflexiones mediterráneas*<sup>72</sup>

Paraguay ocupa 406.752 km<sup>2</sup>. de tierras subtropicales en el centro-sudeste de América del Sur, delimitados por los ríos Paraguay y Pilcomayo en sus fronteras sur y este. Se estima que su población suma hoy en día alrededor de seis millones ochocientos mil personas, de las cuales el 95% presenta algún grado mestizaje entre europeos y diferentes tribus originarias. Alrededor del 90% de la población es católica, y un 6% es evangelista. Su forma gobierno es una República presidencialista constitucional. Los idiomas oficiales del país son el español y el guaraní (este último lo es sólo desde la adopción de la constitución de 1992). Existe también un dialecto que mezcla el guaraní y el español, predominante en las ciudades, llamado *yo-pará*. Hoy en día, los monolingües guaraníes son el grupo

<sup>72</sup> *Papeles de trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 3, n° 6, Buenos Aires, agosto de 2010. Dossier: “Paraguay: reflexiones mediterráneas”. Fuente en Internet: <http://www.idaes.edu.ar>

menos desarrollado y más explotado económicamente en el Paraguay<sup>73</sup>.

*“Ciertamente, las implicancias del factor lingüístico atacan el núcleo mismo de la constitución identitaria del país, fenómeno marcado por la paradoja: la conservación misma de la lengua está vinculada a la desaparición del componente indígena (de los nombres), a su absorción, a fines del siglo XIX en el campesinado regional; la sociedad paraguaya es “guaranizada” desde un punto de vista lingüístico e incluso cultural, al tiempo que pierde la especificidad indígena en procesos de larga duración.”*<sup>74</sup>

A pesar de que el guaraní se habla en todo el país, los monolingües guaraníes se encuentran en su gran mayoría en las zonas rurales. Los trabajadores rurales son una pieza clave de la economía nacional, ya que más del 50% de la economía paraguaya corresponde a actividades agrícola-ganaderas. El país tiene un PBI *per capita* de 6.788 dolares (ubicándose en el puesto 115 a nivel mundial, según el Banco Mundial), mientras que los índices de desigualdad son los más altos en Sudamérica, igualando a los de Haití (su coeficiente de Gini fue de 53,2 en 2009, ubicando a Paraguay como la 15ª nación más desigual del mundo). Su economía es una de las más pequeñas de América del Sur y su PBI *per capita* es el segundo menor del subcontinente, superando únicamente al de Bolivia. Cuenta con la tercera mayor zona de libre comercio del mundo, posicionada después de Hong Kong y Miami: Ciudad del Este. Es también cierto que Paraguay ha crecido a nivel macroeconómico en

<sup>73</sup> Zarratea, T. en Última Hora, visto en Romero, E. *Hamaca paraguaya* (2006): *Temporal Resistance and its Impossibility*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 2013. Página 320.

<sup>74</sup> (Whigham y Cooney 1996; Telesca 2009; Wilde 2009). *Papeles de trabajo. Reflexiones mediterráneas*. Op. cit.

la última década y ésto le ha permitido convertirse en la nación con menor nivel de deuda de Sudamérica, viviendo un alza pronunciada en el PBI debido principalmente a las exportaciones de soja. Sin embargo, el desempleo ha crecido (afectando a alrededor de un 20% de la población), y el nivel de los salarios no ha acompañado al incremento de precios. Como consecuencia, entre 2001 y 2007, unos 280.000 paraguayos emigraron<sup>75</sup>.

Parte de su tradición rural —especialmente algunos cultivos como la yerba mate y la mandioca— proviene de antes del virreinato, cuando el territorio estaba poblado por etnias amazónicas (los guaraníes avá) y pámpidas y lágidas. Los guaraníes predominaron en número, ya que tenían una agricultura más desarrollada que les permitió expandirse. No poseían escritura, pero sí una rica cultura de transmisión oral y una organización social compleja.

Los guaraníes eran un grupo de tribus de origen amazónico que migraron al sur y se establecieron en las cuencas de los ríos Paraguay, Paraná y Uruguay y en las lagunas de la zona. Prefirieron los terrenos ubicados sobre riberas ya que eran los sitios más propicios para la pesca, la caza y la recolección de arcilla para cerámica, así como para labores hortícolas. De la selva cercana obtenían frutas silvestres y abundantes y variadas maderas para construir canoas y viviendas. Los guaraníes conocían a las tribus nómades cazadoras-recolectoras que habitaban en las cercanías de sus territorios así como al imperio incaico, hasta cuyos límites habían llegado.

Las tribus guaraníes residían en aldeas llamadas *Táva* que consistían en un grupo de tres o cuatro casas comu-

<sup>75</sup> Romero, E. *Hamaca paraguaya* (2006): *Temporal Resistance and its Impossibility*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 2013. Páginas 317 y 318.

nales donde convivían todos los habitantes que tenían el mismo parentesco, llegando a vivir más de una centena de personas en una vivienda. Muchas de dichas aldeas estaban interconectadas por una red de caminos, ya que entre ellas mantenían vínculos familiares o bien alianzas defensivas u ofensivas.

Una figura central en las aldeas era el *Paje*, conocedor de los atributos de plantas, hierbas y hongos, era una suerte de médico y guía espiritual que utilizaba hongos alucinógenos para conducir experiencias místicas. A diferencia del cacique o jefe de la tribu, que tenían poderes hereditarios, los *pajes* tenían otro tipo de influencia sobre la población: eran los encargados de distribuir el trabajo y los bienes de consumo. La mayoría de los bienes eran considerados comunes, sólo algunos podían tener status de pertenencia personal, como las hamacas o las armas<sup>76</sup>.

Los guaraníes eran un pueblo profundamente religioso y espiritual. Sin embargo, no construían monumentos ni templos para honrar a sus dioses. Asimismo, como no poseían escritura, todos sus mitos y leyendas eran transmitidos oralmente, y por eso también se encuentran variantes en diferentes regiones<sup>77</sup>. Politeístas, los elementos y las fuerzas de la naturaleza eran centrales en su cosmogonía. Creían que en el comienzo de los tiempos había reinado el caos, formado por una neblina primigenia y vientos originarios, del cual surgía el primer dios, creándose a sí mismo como una planta que crece. Un dios central y el creador de los humanos fue *Tupã*, el dios del trueno.

<sup>76</sup> Hednis, Tadeo Xavier: *Jardín de flores paracuaria*.

<sup>77</sup> Ibarra Grasso, D.E. *Sudamérica Indígena*, ed. Tea. 1994, pág. 634.

Creían también en la existencia de una Tierra sin Mal, donde no había dolores ni enfermedades.

El territorio ocupado por los guaraníes fue luego conquistado por los españoles y la numerosa población indígena diezmada. El Paraguay fue parte del Virreinato del Río de la Plata hasta las independencias sudamericanas.

Durante el virreinato, fue destacada la presencia de la orden de los Jesuitas, orden religiosa que ejerció una forma de dominación por asimilación, utilizando elementos de la religión guaraní como el dios *Tupã* y el concepto de Tierra sin Mal para asociarlos a los conceptos cristianos de Dios y Paraíso. Los jesuitas, a cambio de esta adaptación les brindaron abrigo legal y frenaron la matanza de las tribus que decidieron estratégicamente asociarse a ellos. Sin embargo, posteriormente, con la expulsión de los jesuitas del virreinato, los indios que vivían en las órdenes fueron atacados y algunos regresaron a la selva, mientras la división entre las diferentes tribus guaraníes surgidas ante la presencia de los jesuitas contribuyó a las luchas internas y en definitiva al dominio español. Llegaron a formar parte de esta coexistencia en las órdenes jesuíticas más de un cuarto de millón de aborígenes, a quienes les enseñaban las formas occidentales de religión, agricultura, artesanía y pequeñas industrias. La convivencia en este período permitió una cierta hibridación de la cultura guaraní con la importada de España, dándole desde entonces un carácter único y distintivo a la población de lo que es hoy Paraguay.

Retomamos aquí a Benedict Anderson y su idea de que las nacionalidades son constructos culturales de un tipo particular –idea condensada en el concepto de comunidades imaginadas, un concepto modular que

pudo ser trasplantado a una gran variedad de terrenos sociales y con la capacidad de fundirse con diferentes ideologías —, imaginadas porque los miembros de dicha comunidad podrán no conocer nunca a la mayoría de los otros miembros de su comunidad, pero aún así tendrán en su mente la imagen de una comunión. En el caso del Paraguay, el guaraní ha sido un aglutinante social.

Por otra parte, Homi Bhabha subraya el rol que cumple la narrativa para legitimar al concepto, pero también, al mismo tiempo, para cuestionarlo. Es decir, busca demostrar los esfuerzos que se han hecho para respaldar la invención de la nación, en la que hay siempre una alternancia —y a veces una superposición— entre la insistencia por construir una identidad colectiva y la resignación frente a la imposibilidad de ese intento.

Después de declarada su independencia el 15 de mayo de 1811, el Paraguay es gobernado por el dictador José Francia hasta su muerte en 1840 y durante su gobierno no se reunió ningún Congreso (Francia fue declarado *Dictador Perpetuo “con calidad de ser sin ejemplar”*). El gobierno de Francia aisló en cierta medida al país.

Posteriormente, Carlos López es declarado presidente y gobierna hasta 1862, trayendo signos de progreso al país y negociando el reconocimiento de su independencia con el argentino Juan Manuel de Rosas, quien aún tenía aspiraciones sobre el territorio guaraní. Tras su muerte, su hijo es elegido presidente. El mismo había estado un año y medio en Europa como embajador de su padre, buscando el reconocimiento de la independencia del Paraguay y gestionando el apoyo británico que llevó el “progreso” del siglo XIX al país. Existían entre el Paraguay

y Brasil y Argentina tensiones por reclamos territoriales que llevaron a la formación de la Triple Alianza entre Argentina, Brasil y Uruguay, declarándole la guerra al Paraguay en 1865, con el fin de derrocar a López y establecer los límites territoriales deseados por los aliados. La guerra fue atroz, devastó y aisló aún más al país y le costó dos tercios de su población de hombres adultos y gran parte de su territorio. Las consecuencias de dicha guerra repercuten aún hoy, y la mencionada feminización de la población del país ha marcado a su sociedad.

Los aliados formaron un gobierno provisorio en Paraguay en 1869 y en 1870 se sancionó la primera constitución, inspirada en la argentina de 1853. Este fue un período inestable en el que se sucedieron varios gobiernos y tratados limítrofes hasta que en 1880 asume Bernardino Caballero y lleva orden y obras al país, proceso continuado por Patricio Escobar, quien funda la Universidad Nacional de Asunción. Sus opositores crean el Partido Liberal, y al poco tiempo Caballero y los seguidores del gobierno forman el Partido Colorado, los dos partidos principales del país hasta hoy. El Partido Colorado, que reivindicaba la tradición nacionalista y la actuación del país en la guerra, gobernó el Paraguay hasta el fin del siglo. Aún sin lograr estabilidad política, la economía continuó creciendo durante esos años.

Durante los primeros años del siglo XX, el país fue gobernado por el Partido Liberal, y continuó la inestabilidad política. Por esos años, aparece en el mundo el invento del cine, y no tarda en llegar al Paraguay. En la siguiente sección analizaremos la historia cinematográfica del país que comienza aquí y que es la que nos concierne en esta investigación.

## b. Sobre el cine nacional

*“El cine en Paraguay es escaso, inconstante,  
casi inexistente”*

PAZ ENCINA

*Arrastrando la tormenta*

Para comprender el contexto en el que *HP* fue producida y cómo llegó a gestarse, debemos indagar antes que nada en la historia de la cinematografía del Paraguay. De la misma manera, es necesario llegar hasta la historia reciente para estimar con qué recursos contaba localmente y qué corpus de experiencia profesional cinematográfica existía en Paraguay.

Para ello, nos centraremos en los textos de Cuenca<sup>78</sup>, Salinas<sup>79</sup> y Gamarra<sup>80</sup>, en el texto curatorial de las muestras de videoarte *Ahechá*<sup>81</sup> y *Asuanima*<sup>82</sup> y en el apartado dedicado a Paraguay del libro *Cine Iberoamericano* de Getino<sup>83</sup>. El texto de Cuenca es el más extenso y metódico y será nuestra fuente principal. Mientras que el texto de Salinas es más breve pero contiene algunos datos dignos de mención, el texto de Gamarra se centra

<sup>78</sup> Cuenca, M. *El Cine en Paraguay*. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: [http://www.recam.org/\\_files/documents/historia\\_de\\_cine\\_paraguayo.doc.pdf](http://www.recam.org/_files/documents/historia_de_cine_paraguayo.doc.pdf)

<sup>79</sup> Salinas Aguirre, J.M. *El Cine en Paraguay*. Recuperado el 18 de Febrero de 2011 de: [http://www.paraguaycine.com/cine\\_nacional.html#3](http://www.paraguaycine.com/cine_nacional.html#3)

<sup>80</sup> Gamarra, H. *A la espera del cine Paraguayo*. Cinemas d' Amerique latine 14. Francia, 2006. Pág. 144.

<sup>81</sup> Textos curatoriales de la muestra. Recuperados el 1º de junio de 2014 de: [http://videarteparaguay.blogspot.com.ar/2007\\_06\\_01\\_archive.html](http://videarteparaguay.blogspot.com.ar/2007_06_01_archive.html).

<sup>82</sup> Para más información sobre la muestra visitar su página oficial: <http://www.ausanima.net>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

<sup>83</sup> Getino, O. *Cine Iberoamericano: Los desafíos del Nuevo siglo*. INCAA, Ed. Ciccus. Buenos Aires, mayo de 2007. Págs 140-143.

en los años más recientes del audiovisual guaraní. Los textos curatoriales de ambas muestras de video aportan información sobre el estado general del audiovisual desde la llegada del video. Por otra parte, presentamos en anexo un inventario del cine paraguayo (Anexo I, p. 128) así como un registro de los premios obtenidos por dichas obras audiovisuales (Anexo II, p. 138). A partir de estas fuentes, hemos escrito una breve historia del cine paraguayo, intentando dar cuenta de diferentes períodos que condensaron ciertas características, citando algunas obras paradigmáticas de cada período pero centrándonos en el contexto general.

1900

La primera proyección en los agitados comienzos del siglo XX

Cuenca sitúa la primera proyección en el país en 1900 en el Teatro Nacional (hoy teatro municipal), en un momento en el que el país se enfrentaba a una inestabilidad interna debida en gran medida a las divisiones del gobernante partido Liberal. La fecha de la primera proyección, sin embargo, no es muy distante de la primera proyección de los hermanos Lumière, y fue realizada con el proyector de un argentino – un dato curioso que sirve para ejemplificar cómo el cine en Paraguay estuvo desde sus orígenes interconectado con la Argentina.

1905-1925

Extranjeros filman en un Paraguay próspero

Entre 1905, año en que se realizan las primeras filmaciones en el país y 1925, Cuenca establece un período durante el cual extranjeros filman en el país. A nivel político, Eduardo Schaerer gobernó entre 1912 y 1916, siendo el primer gobierno estable en varias décadas. El país vivió un gran crecimiento económico propiciado por las ventajas comerciales que generó la Primera Guerra Mundial. Vuelve luego la inestabilidad política, llegando incluso a una guerra civil desatada por los colorados en 1922. Estos fueron derrotados y a partir de 1924 se inicia un nuevo período de estabilidad en el que se suceden tres presidentes.

Cuenca destaca entre las filmaciones de aquellos años a algunos argentinos y al británico Grupp, quien filma *Los lenguas, primera tribu evangelizada del Chaco*, siendo ésta la filmación más antigua que se conserva hoy en Paraguay.

1925-1931

Los primeros films hechos por paraguayos.

La preguerra

El primer largometraje paraguayo, el documental *Alma Paraguaya*, llegaría en 1925, mostrando la peregrinación a Caacupé. Dirigido por Hipólito Carron y con la asistencia de Agustín Carron Quell, el film recorrió la vía férrea que conectaba Argentina con Paraguay recaudando fondos para los damnificados por un tornado en Encarnación, constituyendo el primer cine móvil de la región.

Dicho período termina con el desencadenamiento de la Guerra del Chaco con Bolivia, iniciada por el conflicto fronterizo con el país vecino (guerra durante la cual transcurre la historia narrada en *HP*) en 1933 y finalizada en 1935.

1932-1935

Cine y Guerra del Chaco

Existen durante este período films que muestran la guerra con Bolivia del lado paraguayo, y algunos que incluso hacen propaganda de la guerra. Según Salinas, uno de los trabajos más recordados es el de las imágenes de los prisioneros bolivianos durante la guerra del Chaco. También se destaca en este período el documental *En el infierno del Chaco*, de cincuenta y dos minutos, dirigida por un argentino. En 1935, la compañía alemana UFA filma el *Desfile de la Victoria*, contando además con la presencia de otros corresponsales extranjeros.

1937-1945

Cine de posguerra

Se realizarían únicamente documentales hasta 1937, cuando se produce la ficción *Paraguay, tierra de promisión*, dirigida por un alemán exiliado en Argentina, con una estrella también argentina, aunque el film no llegó a concluirse.

La dupla Carron-Quell filma un documental sobre la Eucaristía en 1938, y durante 1939 Max Boettner filma documentales en 8 mm.

Durante la década del 40 el argentino Juan Manuel Costas Rodríguez filma diferentes imágenes documenta-

les del Paraguay, y existen a su vez registros fílmicos de campañas políticas de autores desconocidos.

Entre 1940 y 1948 se impone el gobierno de facto de Higinio Moríngio, aunque en 1947 el país se sume nuevamente en una guerra civil. Como resultado de la misma, el Partido Colorado se impone como único partido legal entre 1947 y 1962.

1947

Llegada del sonido y el color. La guerra civil

Curiosamente, el sonido llega al cine en Paraguay en 1947, año en el que estalla una la guerra civil entre el Partido Colorado y sus opositores. El primer film sonoro fue un documental sobre exploraciones petrolíferas, llamado *Pure Oil*. Agustín Quell inicia también un noticiero que debe abandonar por falta de apoyos. También en 1947, Quell filma una cirugía en la que le extraen un tumor de 16kgs a una mujer.

Es también en 1947 cuando se realiza la primera filmación a color, *Auto Nuevo*, de Max Boettner, y otras tomas en Asunción, el Río Paraguay y Villa Hayes. Durante los '50 se filman las colonias menonitas que ya estaban establecidas en el interior del país.

1954

La primera coproducción. El ascenso de Stroessner

En 1954, Stroessner da un golpe de Estado con el fin de "mantener el orden", iniciado la segunda dictadura personalista más larga de América Latina. En los comienzos de su gobierno, disolvió la Cámara de Representantes

e inició un sistema de *pluralismo restringido* (o un falso pluralismo). Stroessner fue reelecto en numerosas oportunidades, llegando incluso a modificar la constitución para poder ser reelecto de forma indefinida y vitalicia.

Existen imágenes documentales en blanco y negro de ejercicios militares, de ese año que constituyen una apología de Stroessner (quien subió al poder durante el montaje de ese material).

La primera co-producción paraguayo-argentina llegó también en el '54. Se llamó *Codicia*, fue dirigida por Catrano Catrani, contó con estrellas del cine argentino e incluyó diálogos en guaraní. Fue filmada en 35 mm en blanco y negro.

Con el gobierno Stroessnerista se retoma el *Noticioso Nacional* a mediados de la década de 1950. Es realizado en 35 milímetros, blanco y negro y con sonido óptico. Se exhibe obligatoriamente en todos los cines antes de la película principal, y se convierte en la primera continuidad fílmica en el Paraguay, utilizada como herramienta propagandística para la construcción del Estado.

1957-1965

Bo y Sarli. La consolidación del Stroessnerismo

Llega en el año 1957 la segunda co-producción argentino-paraguaya, *El trueno entre las hojas*, dirigida y protagonizada por Armando Bo. El film fue rodado con una comunidad de aborígenes Maká en la localidad de Fassardi, a orillas del río Paraguay. Contó asimismo con la actuación de varios paraguayos y algunos diálogos en guaraní (subtitulados luego en español). Este film marcó

el debut en cine de la ex Miss Argentina Isabel Sarli, quien apareció con los senos desnudos y generó un revuelo.

Getino explica que estos y otros films realizados en el país en la época, promovidos para fundar la industria cinematográfica nacional, escondían jugosos negociados: algunos empresarios cercanos al gobierno obtenían beneficios impositivos para importar película virgen en cantidades desmesuradas para luego reexportar el excedente a la Argentina, exento de impuestos<sup>84</sup>.

En 1958 la Sociedad Cristiana Misionera de EE.UU. filma en Paraguay el corto argumental *Pequeño hombre se levanta* (16 mm, color). Asimismo, misioneros de la Iglesia Cristiana Discípulos de Cristo realizan filmaciones en 16 mm color.

En ese mismo año, el *Noticioso Nacional* filma su primera edición en 35 mm color, en ocasión del ascenso de Stroessner a su segundo mandato. Ese año también se filma la fundación de la otrora Puerto Stroessner, actual Ciudad del Este.

También se filman las coproducciones argentino-paraguayas *En la vía*, que no llega a estrenarse, y *La Sangre y la Semilla* (1959), hablada en español y guaraní y subtitulada en español.

En 1961, se filma en Paraguay otra de las películas del dúo Armando Bó-Isabel Sarli: *India*. La misma fue rodada en la misma comunidad maká que recibió a su anterior producción, y los pobladores volvieron a participar de un film.

En la misma época, tras idas y vueltas y debido a los crecientes controles que impone la dictadura de

<sup>84</sup> Getino, O. *Cine Iberoamericano: Los desafíos del Nuevo siglo*. Pág 141.

Stroessner, el director argentino Lucas Demare decide no filmar en Paraguay la película *Hijo de Hombre*.

En 1962, Bo dirige otra coproducción titulada *La burrerrita de Ypacarai*, en 35 mm, cinemascope color, protagonizada por Sarli y el paraguayo Luis Alberto del Paraná – quien también se encargó de la música.

También en 1962 se filma en Asunción parte de la producción franco-italiana *Rata de América*, con el famoso actor y cantante francés Charles Aznavour y Mary De Laforet, además de la participación de varios actores paraguayos. La producción local estuvo a cargo de un hombre ligado al gobierno de Stroessner. El film se presentó en el Festival de Cannes en 1963, siendo el primer antecedente de imágenes del Paraguay en dicho festival. En Paraguay, el film fue exhibido en salas comerciales durante apenas cinco días, luego retirado – aparentemente porque no daba una buena imagen del gobierno de Stroessner.

Quien fuera foquista de este último film, el argentino Royg, intentó a comienzos de la década de 1960 rodar un film argumental, aunque diversos problemas técnicos y financieros hicieron fracasar dos proyectos de largometraje: *El amante inoportuno* y *Adiós a mi valle*.

1965-1978

Televisión y clandestinidad.

El primer largo paraguayo

En 1965 llega al Paraguay la televisión abierta con el Canal 9. Se filman noticieros en blanco y negro, en 16 mm pero sin sonido, haciéndose el relato en vivo en el estudio.

También en los años sesenta, el sociólogo francés Dominique François realiza varios documentales con títulos en guaraní, uno sobre una familia y otro sobre un leprosorio. En esa década se abre la Escuela de Medios Modernos de Comunicación de la Universidad Católica, bajo la dirección el Padre jesuita Francisco De Paula Oliva. Se realizaron cortometrajes en 8 mm que eran destruidos luego de su exhibición para evitar que cayeran en manos de la policía de Stroessner. Se anunció asimismo un Festival de Cine Estudiantil, que debió ser cancelado por la creciente represión política.

En estos años y por influencia del nuevo cine argentino y el cine de autor europeo se perfiló un intento de cine independiente nacional, estableciéndose en la clandestinidad el grupo *Cine Arte Experimental*, dirigido por el realizador Carlos Saguier. Este grupo realiza varios cortometrajes, siendo su máximo exponente el mediometraje *El Pueblo* (1969), que obtuvo muy buenas críticas en Europa. Nuevamente, debido a las presiones políticas, las copias debieron ser destruidas y el grupo acabo disolviéndose.

Paralelamente, del lado oficialista, Guillermo Vera (quien había estudiado cine en España) realiza varios documentales con apoyo del gobierno y entes vinculados. El film *Paraguay, tierra de progreso*, da cuenta de su alineamiento con el Stroessnerismo.

Alrededor de 1970, Alberto Lares, realiza el documental *Alto Paraná* (16 mm, color) con la actuación de la cantante ganadora del primer concurso de canto de la televisión paraguaya.

En 1971, un equipo de la televisión italiana (RAI) filma un especial sobre Paraguay (16 mm, blanco y negro), que incluyó una reconstrucción de la batalla de Cerro Corá.

Por esos años interrumpe sus estudios de cine en Córdoba Luis Casco Pane, debido a la represión creciente de la dictadura militar argentina, y regresa al Paraguay, realizando trabajos en 8 y 16 mm, e intentando realizar un largometraje que no logra ser finalizado (*Un día, un niño*).

En el año 1977, en la cátedra de Técnica y Estética de Cine, a cargo del padre Jesús Montero Tirado, se realizan algunos cortometrajes, y otros no logran ser terminados. De entre ellos cabe destacar *Los dos diarios*, de Manuel Cuenca.

En aquella época se gradúan en la escuela de cine de Moscú Augusto Giménez (guionista) y Galia Giménez (realizadora), pero no consiguen regresar al país debido a la situación política.

Es recién en 1978 que se estrena *Cerro Corá*, el primer largometraje de ficción de producción paraguaya realizado en 35 mm, con un presupuesto de 600.000 dólares<sup>85</sup>, dirigida por el oficialista Guillermo Vera, en cuyo equipo técnico del film participaron varios argentinos. Este film es el último film paraguayo en 35 mm realizado hasta *HP*<sup>86</sup>. Según Getino, los medios del país publicitaron al

<sup>85</sup> Salinas Aguirre, J.M. *El Cine en Paraguay*. Recuperado el 18 de Febrero de 2011 de: [http://www.paraguaycine.com/cine\\_nacional.html#3](http://www.paraguaycine.com/cine_nacional.html#3)

<sup>86</sup> "La última película paraguaya que pudo verse con todas las ventajas de la exhibición comercial - recuerda Encina- fue Cerro Corá, un engendro de 1970 financiado por el gobierno de Stroessner. Una película sobre la guerra de la Triple Alianza, que es muy mala, pero a la que todos queremos porque es la película de nuestra infancia. Es la última que se filmó en 35 mm, en Paraguay y con un director paraguayo. Actuaban los hijos de los funcionarios y estaba todo mal hecho." Paz Encina, en *Esperando el Milagro*. Página/12, Radar. Domingo 29 de Octubre de 2006.

film como “la primera película paraguaya de larga duración y en colores”, film que rendía homenaje al segundo reconstructor de la República (Stroessner), siendo el primer reconstructor según dicho tributo el Gral. Solano López, muerto en la guerra de la triple alianza, cuya última batalla daba nombre al film.

También en 1978 se filma *El amante de mi mujer*, una coproducción paraguayo-brasileña.

1979-1989

La última década del Stroessnerismo.

La llegada del video

En 1979 la TV paraguaya deja de utilizar fílmico con la llegada de las primeras cámaras de video, y Alberto Lares dirige el largo documental *Cómo se construye una nación*. Vera filma nuevamente en 1981, esta vez con producción brasileña, el film titulado *Kapanga*.

En esa época, alumnos de la Universidad Católica forman el *Taller Universitario de Cine* (TUC), donde se realizan el cortometraje *El beso* (1982/83) y otras producciones que quedaron inconclusas.

Stroessner fue reelecto en 1983 con un sorprendente 90% de los votos. En ese mismo año, y después de regresar de los Estados Unidos donde realizó estudios de cine, Hugo Gamarra realiza el documental *Peregrinación a Caacupé* (16 mm, color), siendo este el primer caso de intertextualidad del cine paraguayo, tratando sobre la misma peregrinación que el primer largo nacional (*Alma Paraguaya*).

En la década de 1980, se filman en Paraguay unos ocho largometrajes extranjeros, en su mayoría brasile-

ros y argentinos, y también uno español<sup>87</sup>. Se destaca una coproducción Paraguayo-española, llamada *Tupasy Caacupe-Sendero de Esperanza*, de Lázaro Ochoa.

En 1981 se inicia la gran coproducción argentino-española *Zama*. Tras seis meses de espera, el gobierno de Stroessner les otorga el permiso de filmación, aunque el mismo les impide filmar en iglesias y monumentos públicos, lo que lleva a esta producción a la zozobra. Esto también fue un antecedente para que se decida filmar *La Misión* en la Argentina en lugar de en Paraguay.

En 1988, la directora germano-argentina Maria Louise Áleman, dirige un taller en el Instituto Paraguayo-Alemania de Asunción, como resultado del cual se produce el corto *Fabricaciones* (8 mm, color). El corto aludía a la dictadura de Stroessner.

## 1989-2006

Retorno a la democracia. Primeros largos digitales.  
El hito de *Hamaca paraguaya*

El gobierno de Stroessner terminó tras un golpe de Estado en 1989, a partir del cual Paraguay inició la transición hacia la democracia, integrándose al Mercosur en 1991 y adoptando una nueva constitución en 1992. Se sucedieron en democracia los presidentes Wasmosy, Cubas, Macchi y Duarte Frutos, del partido colorado, entre 1989 y 2008.

En 1990 la Fundación Cinemateca Paraguaya inicia el Festival Internacional de Asunción, que continúa hasta la

<sup>87</sup> *República guaraní* de Silvio Back (Brasil, 1981); *Noites paraguaiás* de Aloysio Paulino (Brasil); *La guerra del Paraguai* de Silvio Back (Brasil, 1986); *Los corruptores*, (Brasil -Argentina, 1988); *La bailanta* (Argentina, 1987); *La pantera desnuda* (Brasil) y *Vicios de mujer; Iván, el brujo y Un paraguayo en apuros* (España).

fecha<sup>88</sup>. En su primera edición, convocó a mil setecientos espectadores. En este período se realizan los primeros largos digitales, pero no logran ser ampliados a 35 mm y por consiguiente no se pueden estrenar.

Fredi Casco describe a esta época de la siguiente forma: “El acceso a las nuevas tecnologías ha permitido a unos pocos artistas plásticos la experimentación del videoarte; mientras otros autores, ligados al cine o al diseño, conforman una nueva generación que se expresa con mayor seguridad a través del video, la animación o el net.art.”, y añade que a principios de la década del noventa hubo un “modesto boom del audiovisual [...] con cortometrajes en su mayoría de ficción”<sup>89</sup>.

En 1992 se realiza el film suizo *Desencuentros*, de Leandro Manfrini, y al año siguiente la coproducción paraguayo-sueco-chilena *Miss Ameriguá*, dirigida por el chileno Luis Vera.

En 1993 y gracias a un conjunto de becas gestionado por el propio Roa Bastos, Encina y un grupo de jóvenes realizadores viajan a estudiar a la escuela de San Antonio de los Baños, en Cuba<sup>90</sup>. Entre estos jóvenes realizadores se encontraban además Ramiro Gómez, Augusto Netto Sisa, Claudia Leticia Coronel, Renate Costa, Patricia Aguayo, Malu Vázquez Tande, Marco Gauto, Miguel López, Soledad Duré, Virginia Ferreira y Eduardo Mora.

En Julio de 1994 se crea la OPRAP, organización de profesionales del audiovisual paraguayo, un grupo que nuclea a todo tipo de profesionales del sector y que realiza

88 Para más información sobre el festival: <http://www.pla.net.py/cinefest/>

89 Casco, F. y Moure, F. *Ahechá. Arte y video digital de Paraguay*. Dossier de prensa. Asunción, 2006.

90 Resulta muy esclarecedor en este sentido el relato de la realizadora Renate Costa publicado por el sitio Grupokane, que pueden encontrar en el siguiente link: <http://goo.gl/fqOITL>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

diferentes acciones destinadas a promover y proteger el sector audiovisual<sup>91</sup>.

En 1998 se filma íntegramente en Paraguay la coproducción paraguayo-brasilera *El Toque del oboe*, dirigida por el brasileño Claudio Mc Dowell, que obtiene varios premios y es vista por alrededor de diez mil espectadores en el Paraguay, permaneciendo once semanas en cartel y recorriendo el interior con copias de 16 mm gracias a la ayuda de una fundación holandesa.

Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori realizan el cortometraje *Amor basura* (35 mm). Estos directores realizan dos cortometrajes más en 16 milímetros en la Escuela de Cine de Nueva York, donde también filma un cortometraje Gabriela Zucolillo.

Según un informe elaborado por Hugo Gamarra, de los 296 estrenos realizados entre 1996 y 2001, el 88,1% (261 films) procedieron de los EE.UU. y representaron el 96,9% de las entradas vendidas<sup>92</sup>. Del porcentaje restante podemos deducir que el cine latinoamericano casi no tiene presencia en las salas paraguayas.

Los primeros film digitales paraguayos fueron *El portón de los sueños* (1998), de Hugo Gamarra, un largo de docu-ficción sobre la vida y obra de Augusto Roa Bastos (actuada por el propio Roa Bastos) y *De paso por la vida* (1998), un medimetraje sobre la vida del poeta Alejandro Guanes, dirigida por Carlos Benegas.

Pocos años más tarde llegarían *María Escobar* y *Requiem por un soldado* (ambas del 2002), de Galia Giménez. En el 2002, con la producción de Ramón Aguayo de la empresa

<sup>91</sup> Para más información sobre la organización: <http://www.oprap.com.py/>

<sup>92</sup> Visto en Getino, O. *Cine Iberoamericano: Los desafíos del Nuevo siglo*. INCAA, Ed. Ciccus. Buenos Aires, mayo de 2007. Pág. 140.

“PY Entretenimientos”, Galia Giménez dirige y estrena *María Escobar*, su segundo largometraje. *Réquiem por un Soldado* fue una historia original de Augusto Giménez, producida por Manuel Cuenca durante 2001 y 2002.

En el 2002, Enrique Collar, un pintor paraguayo residente en Holanda, filma *Miramenometokei (Espinass del alma)*, su primer largometraje que estrena en dos salas en mayo de 2003. El film es, además, programado en el Festival Internacional de Asunción y algunos festivales en el exterior.

En 2004, en el marco del Festival Internacional de Asunción, se organiza un foro sobre legislación audiovisual, y posteriormente en 2005 otro sobre coproducciones.

Por otra parte, existe desde el 2004 en el marco del Viceministerio de Cultura la ya mencionada Dirección Nacional del Audiovisual, la primera instancia formal estatal paraguaya para el audiovisual, con impulso del Festival Internacional de Asunción, el grupo *Gente de Cine* —el que tuvo el gran mérito de aglutinar y organizar las fuerzas con una periódica intercomunicación por Internet y convocatorias para reuniones puntuales— y la Cámara Paraguaya de Empresas Productores de Cine y Televisión (CAMPRO), así como el reclamo en materia de necesidad institucional a nivel regional realizado por la RECAM.

En mayo de 2005, un grupo de realizadores se nuclea para promover un proyecto de ley de cine para el Paraguay, basado en las leyes de Argentina, Brasil y Chile, y planteando como medidas centrales la creación del Instituto del Cine y el Audiovisual Paraguayo (ICAP), el Fondo de Fomento Audiovisual y la Cinemateca Nacional, así como la adopción de exenciones tributarias

para los que inviertan en producciones nacionales, tasas especiales para algunos sectores vinculados al rubro y una asignación del presupuesto general de la nación. El proyecto contó con el apoyo de tres diputados nacionales y logró aprobaciones parciales, aunque no se consiguió su adopción — aún al día de hoy — por diferencias con los sectores de publicidad y televisión<sup>93</sup>.

También en 2005 se realiza la primera edición del FESTIDOC Paraguay, festival internacional de documentales que se realiza cada dos años en la capital paraguaya y que incluye un taller para realizadores y encuentros profesionales. En dicha edición se presentaron seis producciones locales realizadas en video. Fue posible gracias al aporte de la Fundación *Jan Vrijman* (hoy Bertha Fund) de Holanda y de las misiones diplomáticas de Francia y Argentina en Paraguay, entre otros.

2006 fue un año bisagra, en el que se realizaron varios largometrajes digitales: *Acople y Derecha - Izquierda* codirigidas por Augusto Netto y Rafael Cohan; *Tierra roja*, de Ramiro Gómez; *Carimea*, de Ray Armele y la coproducción argentino-paraguaya *Cándido López, los campos de batalla*, de José Luis García. En el ámbito institucional, en junio de 2006 se aprobó la Ley Marco de Cultura, propiciada por la *Coalición Paraguaya para la diversidad Cultural*. En su recorrido, el documental de Ramiro Gómez también contribuyó a la visibilidad del audiovisual paraguayo ganando una mención en el festival de Mar del Plata en 2007, además de presentarse en otros prestigiosos festivales, entre los cuales se destaca el de La Habana. La

<sup>93</sup> El texto completo del proyecto de ley se encuentra disponible en la página de la RECAM: [http://www.recam.org/\\_files/documents/pre\\_proyecto\\_ley\\_de\\_cine.doc.pdf](http://www.recam.org/_files/documents/pre_proyecto_ley_de_cine.doc.pdf). Recuperado el 1º de junio de 2014.

muestra de videoarte paraguayo *Ahechá* curada por Fredi Casco y Fernando Moura es exhibida en noviembre en la reunión de la MEACVAD en Buenos Aires.

Es también en mayo de 2006 que *HP* es estrenada y premiada en la prestigiosa sección *Un Certain Regard* en el Festival de Cannes con el premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), colocando por primera vez al cine paraguayo en los más altos niveles, y convirtiéndose en el primer film autoral paraguayo realizado en 35 mm. El film, extrañamente, no es estrenado en el Festival Internacional de Asunción, el evento cinematográfico del año en Paraguay, que para este año ya convocaba a más de 18.000 espectadores.

2006-2012

Entre Hamaca paraguaya y 7 cajas. La presidencia de Lugo, breve interregno del Partido Colorado

Existen en ese momento en Paraguay alrededor de diez empresas productoras independientes con alguna infraestructura agrupadas en la CAMPRO, dedicadas a la producción de publicidad y televisión, de entre las cuales sólo una está especializada en trabajar con 16 mm y 35 mm.

En 2007, Hugo Gamarra estrena *Profesión: cinero* y Gailia Giménez estrena su tercer largo digital, *El invierno de Gunter*, que sucede durante la dictadura stroessnerista.

En 2008 termina con sesenta años de gobierno del Partido Colorado el ex obispo Fernando Lugo. Durante su mandato se creó la TV Pública del Paraguay, que comenzó a comisionar programas para incluir en su grilla de programación.

Ese año, se presenta en el festival de Cannes el cortometraje *Ahendu nde sapukai*, de Pablo Lamar. El mismo año, Ramiro Gómez presenta su segundo largometraje, *Frankfurt*, un documental que presenta a un grupo de jugadores de fútbol de la liga rural y a los jugadores de la selección paraguaya durante el campeonato mundial del 2006; y Gustavo Delgado estrena su largo digital *El Reflejo*, un retrato de la vida urbana de Asunción rodada en 30 jornadas.

Marcelo Martinessi realiza el cortometraje *Karaí Norte* en 2009 y luego, en 2010, realiza *Calle Última*. Con estos cortometrajes Martinessi se destaca en el panorama audiovisual local, y es nombrado director de la recién creada TV pública nacional<sup>94</sup>.

En 2010, Renate Costa estrena *Cuchillo de Palo*, un documental sobre un tío homosexual perseguido por la dictadura, film que fue programado en una gran cantidad de festivales internacionales, obteniendo numerosos premios. Del mismo año es *Universo Servilleta*, largo digital de ficción de Luis Aguirre que retrata la vida de la clase media asunceña. También en 2010 se estrena *18 Cigarrillos y 1/2*, de Marcelo Tolces, film que había generado gran expectativa en Paraguay cuando obtuvo por su guión el premio Tornasol por un monto de 200.000 dólares en el Festival Internacional de Guadalajara en 2006. Ese mismo año, Enrique Collar estrena *Novena*, su segundo largo digital y Darío Cardona estrena su largo *Felipe Canasto*.

En 2011 se estrena el largo documental digital *Tren Paraguay*, de Mauricio Rial, en el cual remonta el trayecto

<sup>94</sup> Stokes, R. *Focus on: Paraguayan Cinema*. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.takeoneciff.com/2012/focus-on-paraguayan-cinema>

del tren que una vez cruzara el país. El film contó con la participación de varios argentinos en su equipo técnico (Rial también estudió en la Universidad del Cine) y obtuvo un premio en el *Student Film Festival* de Londres en 2012. También en 2011, Paz Encina, tras no poder realizarlo como segundo largometraje, estrena *Viento Sur* en forma de cortometraje.

En 2012 Gustavo Delgado estrena su film *Libertad*, un film de época que retrata la independencia paraguaya. El film tuvo buena convocatoria de público en su estreno comercial. También en ese año se organiza *Tesapé*, el primer congreso del audiovisual paraguayo.

Fue asimismo durante 2012 que se estrenó el que sin dudas fue el mayor éxito de público de la historia del cine paraguayo: *7 cajas*. Este largo digital de Tana Schémbori y Juan Carlos Maneglia rompió todos los records de público de la historia del Paraguay y fue más vista que el supertanque *Titanic*<sup>95</sup>.

El mismo 2012, el presidente Lugo fue retirado de su cargo tras una violenta disputa por una tierra que derivó en su juicio político y reemplazo por el interino Federico Franco. Desde el 15 de Agosto de 2013, el presidente es Horacio Cartes, nuevamente del Partido Colorado. A pesar de los progresos observados en los últimos años, Paraguay sigue sin contar con instituto ni ley de cine.

En este sentido, cabe destacar que desde el 11 de Noviembre de 2013, Paraguay cuenta con una Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, armada con ayuda de otras academias, la cual organizará premios anuales

<sup>95</sup> "7 Cajas" recibe distinción por su récord de taquillas. Diario La Nación. Paraguay. 23 de octubre de 2012. Recuperado el 1º de junio de 2014 de <http://www.lanacion.com.py/articulo/96104-7-cajas-recibe-distincion-por-su-record-de-taquilla-.html>

para el cine local e impulsará la participación de los films nacionales en competencias internacionales<sup>96</sup>. También digno de mención es el taller regional *Muâ*, realizado a fines de 2013 por una iniciativa de Renate Costa, el cual contó con Paz Encina, Violeta Bava y Lucrecia Martel como tutoras. Es también importante mencionar que el congreso *Tesapé* celebró en 2013 su segunda edición tras el éxito de la primera. Según datos provistos por *Ultra-cine*, existen actualmente en Paraguay treinta y seis salas comerciales de cine (dos en Encarnación, ocho en San Lorenzo y veintiséis en Asunción, ver detalle en Anexo V, p. 161), un incremento de diez pantallas en relación a los datos del 2006 presentados en la Tabla N° 2, en la página 89 del presente trabajo.

A pesar de que la historia del cine paraguayo es una historia de dificultades que abunda en films que no pudieron ser concluidos y marcada por la primacía de coproducciones y producciones extranjeras sobre escasas producciones nacionales, se pueden rastrear en esa historia ciertos tópicos que definen características propias: el uso del guaraní, la débil relación que tuvo el Estado con el cine, la gran proporción de documentales en relación a los films de ficción, los tópicos de la Guerra de la Triple Alianza y la vida rural, y la propia dificultad de filmar.

Al mismo tiempo, y en yuxtaposición con lo que parecía a priori, existían en el Paraguay una gran cantidad de elementos relativos al quehacer audiovisual antes del surgimiento de *HP*, que fueron cruciales para que se

<sup>96</sup> Cáceres, R. *Paraguay ya tiene su academia de cine que le permitirá competir en los Oscar*. Diario Última Hora. Paraguay. 11 de noviembre de 2013. Recuperado el 1° de junio de 2014 de <http://www.ultimahora.com/paraguay-ya-tiene-su-academia-cine-que-le-permitira-competir-los-oscar-n739494.html>

pueda realizar: la existencia de técnicos de televisión y publicidad, diferentes realizadores que hacían sus films en video o intentaron realizar largos, cortometrajes, videoarte y un festival de cine. Luego de confirmar la existencia de todos estos elementos y profesionales, estamos en condiciones de afirmar que existía en Paraguay un campo audiovisual previo a la aparición de *HP* en el sentido en el que lo define Bourdieu: como un sistema de relaciones objetivas entre posiciones adquiridas, un espacio donde encontramos una lucha competitiva con un desafío específico, el de obtener la autoridad específica de dicho campo<sup>97</sup>.

Por otra parte, es necesario resaltar que la relación histórica del Estado paraguayo con el cine (y posteriormente los medios de comunicación), tal como lo entiende Frodon, es notoriamente única, contrastando una de las dictaduras más extensas del mundo con uno de los más pobres usos del cine como herramienta propagandística. Los únicos dos elementos cinematográficos de los que se sirvió el stroessnerismo fueron el *Noticioso Nacional* proyectado antes de la película principal —que, como ya hemos dicho, cuenta con la mayor continuidad fílmica de la historia del país— y *Cerró Corá*, uno de los escasos films nacionales concluidos. En este sentido, los comentarios de Encina sobre *Cerro Corá* son ilustradores del mal uso que el Estado stroessnerista hizo del cine (ver nota 86, página 108).

Por otra parte, hay que destacar que Frodon no menciona el caso argentino cuando describe brevemente el panorama en América Latina. Considerando que la Ar-

<sup>97</sup> Este tema lo hemos tratado en mayor detalle en el Capítulo 1, páginas 30 y 31.

gentina fue fundamental para la producción de *HP* en el marco estatal a través del INCAA, nos parece importante señalar que la relación del cine con el Estado en este país es compleja y larga, digna de un análisis que excede la presente investigación<sup>98</sup>.

En Paraguay, la exhibición cinematográfica ha aumentado en los últimos años, se han renovado las salas de los complejos en los shoppings y se han abierto algunas salas nuevas (como en Ciudad del Este, después de 6 años sin cine). La implementación de la entrada a mitad de precio (los miércoles todo el día y de lunes a sábado la primera función de la tarde, según el modelo argentino) ha ayudado a convocar a más público a las salas, agotándose con frecuencia las entradas los días miércoles, fenómeno que no sucedía hace décadas. El consumo mayoritario sigue siendo de films hollywoodenses. El mayor consumo audiovisual se realiza en los hogares, por internet o en la pantalla televisiva, con copias piratas en su gran mayoría. En los últimos años se ha sumado la TV pública. Aproximadamente el 87% de la población urbana posee TV<sup>99</sup>.

Luego de señalar las particularidades de este film y su contexto regional y nacional, podemos afirmar que, a pesar de que sí existía en Paraguay un campo audiovisual, no existió antes de *HP* un film de autor realizado en 35 mm, acabado y estrenado, y menos aún premiado en un contexto tan prestigioso como el festival de Cannes, constituyendo este film un innegable hito histórico y una refutación de la imposibilidad del cine paraguayo que tiene que necesariamente haber impactado en la percepción que

<sup>98</sup> En este sentido, encontramos de utilidad el texto de Schmoller, E. *Cuatro tiempos y un epílogo*, en Cine Argentino. Estéticas de la producción. Bafici 11, 2009.

<sup>99</sup> Gamarra, H. Op. Cit. Pág. 144.

los realizadores paraguayos tenían sobre su propia realidad. Prueba de esto es la multiplicidad de films surgidos en los últimos años, algunos de ellos incluso realizados por directores de mayor trayectoria que Encina.

Estamos ahora en condiciones de adentrarnos en los pormenores del derrotero que atravesó el proyecto hasta convertirse en un film y proyectarse en diversos lugares del planeta.



## CAPÍTULO 3 INVENTAR ES RESIGNIFICAR

### I. EL ESPÍRITU DE LA ÉPOCA

TRAS EL ANÁLISIS del contexto nacional y regional en el que surgió *HP*, evaluaremos en este capítulo los pormenores del proyecto que llevó a la realización de este film, desde su estado más embrionario hasta su estreno y recepción por diferentes públicos. Por otro lado, y dado que *HP* es un producto cultural resultado de complejas interacciones a nivel internacional, describiremos la historia y el estado actual de la multiplicidad de festivales de cine que operan como incubadoras de proyectos, circuito de estreno y exhibición, y red de profesionales de la industria. Este film surgió apoyado por una serie de organizaciones y festivales, pasó por algunos mercados de coproducción, y además fue proyectado en más de una veintena de festivales alrededor del mundo. Resulta entonces conveniente analizar en primer lugar el estado actual de los festivales para comprender el contexto en el que se inserta *HP*.

## a. La galaxia de los festivales

*“[...] qué raro que durante los festivales la gente hace fila y no para de ver películas, y cuando se termina el festival, se acabó. Es un fenómeno cultural un tanto inexplicable. El festival es espectacular y después, parece que es eso, que en esta era lo espectacular, el brillo, se lleva todo.”*

ILSE HUGHAN

*Entrevista personal*

## i. Surgimiento

Existen hoy en día más de mil festivales audiovisuales en el mundo. Cada festival tiene su personalidad, e incluso encontramos diferentes personalidades dentro de las diferentes secciones en los grandes festivales, o en un mismo festival a lo largo de los años, según quién sea el director artístico del festival y cuál sea su predilección artística.

Los festivales de cine nacieron como vidrieras de lanzamiento para estrenos de grandes películas de industria. Esta historia se remonta a 1932, cuando se organiza el primer festival de cine en Venecia. En los años siguientes, se crearon otros festivales de cine en ciudades como Moscú (1935), Cannes (1946), Edimburgo (1947) y Berlín (1951). Pero, según Julian Stringer<sup>100</sup>, durante muchos años el circuito de festivales contó con menos de una decena de eventos. Esto fue así hasta entrada la década de 1980,

<sup>100</sup> Stringer, J. (2001). *Global cities and the international film festival economy*. En M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the city: film and urban societies in a global context* (pp. 134-146). Oxford, UK; Malden, Mass.: Blackwell Publishers. Visto en Nogueira, J., Op. cit. Stringer es Profesor Adjunto de Estudios Cinematográficos en la Escuela de Estudios Estadounidenses y Canadienses.

cuando otras ciudades vieron la necesidad de tener este tipo de eventos, incrementando el número de festivales a más de 500, con eventos siendo creados mes a mes, principalmente en los EE.UU<sup>101</sup>.

Los festivales más importantes se denominan (o denominaban) *clase A*<sup>102</sup> y cumplen con ciertos criterios establecidos por la FIAPF (Federación Internacional de Productores de Cine)<sup>103</sup>, a saber: “ [...] *organización existente durante todo el año y dotada de recursos; selección genuina de cintas y jurado; instalaciones apropiadas para prensa internacional; medidas para evitar robo o copiado de films; evidencias de apoyo de la industria de cine local; tipo de seguro contra robo, pérdida o daño de los films; altos estándares para la publicación de publicaciones y gestión de la información*”. Sin embargo, esta categoría ha perdido relevancia en el mundo — si bien supo ser una marca de prestigio, que implicaba además alfombra roja y una cuota de glamour obligatoria — más notoriamente desde la década de 1980, cuando comenzaron a proliferar nuevos festivales en diferentes partes del mundo.

Quintín, director del BAFICI durante varios años, describe en su artículo sobre el futuro de los festivales de cine<sup>104</sup> el pasado de algunos de los festivales más im-

<sup>101</sup> Gore. Visto en Nogueira, J. Op. Cit. Pág 9.

<sup>102</sup> Los festivales que se cuentan en esta categoría son: Berlín (Alemania, febrero), Cannes (Francia, mayo), Shanghái (China, junio), Moscú (Rusia, junio), Karlovy Vary (Rep. Checa, julio), Locarno (Suiza, agosto), Montreal (Canadá, agosto-septiembre), Venecia (Italia, agosto-septiembre), San Sebastián (España, septiembre), Tokio (Japón, octubre), Varsovia (Polonia, octubre), Goa (India, noviembre), Mar del Plata (Argentina, noviembre), El Cairo (Egipto, noviembre-diciembre).

<sup>103</sup> Para más información sobre la Federación: <http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>

<sup>104</sup> Quintín. *Isabel y Hugo van al festival*, en *Notas sobre el futuro del cine*. BAFICI, 2012.

portantes. Analizando la historia de la exhibición a través del film *Hugo*, de Martin Scorsese, el autor señala que Scorsese quiere poner en evidencia que el cine, “[...] *aún el que no se vende como novedad, debe ser mostrado en alguna parte*”. A Scorsese le interesan “[...] *los archivos, museos y filmotecas, pero la evolución de los festivales de cine convirtió a estos en eventos que también quiebran la rutina habitual de los espectadores, ya sea para ofrecer lo que el mundo todavía no ha contemplado como para rescatar lo olvidado y lo perdido. Así, entre lo arcaico y lo flamante, le aseguran una trinchera a lo que nunca será masivo.*”<sup>105</sup>

Quintín nos revela además que fue Benito Mussolini quien tuvo la idea de incorporar el cine a la Bienal de Arte de Venecia, de donde luego surgió el festival de cine de Venecia<sup>106</sup>, dándole jerarquía de arte al cine y descubriendo su utilidad como instrumento de propaganda para su gobierno. El formato de festival también le servía de plataforma a los países invitados para demostrar el nivel de su arte y la potencia económica de su industria, ya que se supone que un país con un cine importante ha de ser importante en otros aspectos. Este formato de festival nacido en Venecia de la mano de Mussolini combinando lujo, encuentro internacional y competencia propagandística marcó al circuito de festivales durante varias décadas (el Festival de Mar del Plata, creado en 1954 bajo la presidencia de Juan D. Perón, fue un buen ejemplo). Este fue el escenario hasta 1972, cuando se produjeron dos acontecimientos importantes que desencadenaron una ola de cambios.

<sup>105</sup> Quintín, Op. cit, pág. 30.

<sup>106</sup> Véase Quintín, Op. cit, pág. 30.

## ii. Las primeras mutaciones

El primer acontecimiento a destacar fue que el festival de Cannes decidió en 1972 que las películas de la sección oficial serían elegidas por un comité designado por el propio festival y no por los países participantes, dotando de una credibilidad diferente a la selección ya que el comité se componía de gente de la industria y no de los gobiernos. Si bien la política y la promoción nacionalista se atenuaron gradualmente a partir de ese momento, no lo hicieron la idea del lujo y el glamour asociados a la alfombra roja, las actrices y los yates en el Mediterráneo. Esta idea de ostentación sigue flotando hoy alrededor de algunos festivales.

Por otra parte, Quintín nos recuerda que también en 1972 se fundó el festival de Rotterdam, creado por Hubert Bals, un bohemio audaz que llegó a la escena cinematográfica en defensa del cine independiente, afirmando que el futuro del cine estaba en lo que se denomina “el tercer mundo”. Según Quintín, Bals fue un ejemplo consecuente de calidad e internacionalismo, y hubo años en los que se negó a mostrar películas holandesas justificándose en el hecho de que eran muy malas, y que el sólo hecho de ser holandesas no las hacía aptas para el festival. El *IFFR (International Film Festival Rotterdam)* sigue siendo uno de los festivales más importantes del mundo, además de una fuente de ayuda para muchos realizadores nóveles del tercer mundo a través del *Hubert Bals Fund*.

Unos años más tarde surgió el festival de Toronto, en Canadá (1976) como una muestra de cinefilia independiente que se sumaba a los festivales con un perfil diferente. Sin embargo, el festival ha crecido hasta convertirse

en uno de los más grandes del mundo, y ha transformado su perfil, ya que cada vez son más comunes las galas y limusinas, y hasta se construyó una suntuosa sede para el festival con departamentos y suites incluidas.

Por otra parte, estos festivales contaban con el antecedente del festival de Locarno, Suiza, otro hito destacado en el calendario anual de festivales que tiene una fuerte impronta autoral e internacionalista, sección competitiva y premios, y es uno de los festivales orientados al cine de autor más antiguos, datando de 1946.

En 1978 surge el festival de *Sundance*, en Utah, en los Estados Unidos, promocionado por Robert Redford y su productora. El mismo se instala como el festival de cine de autor más importante de Norteamérica, dado que los films de autor estadounidenses tenían poco lugar en su propio país. El festival dio rápidamente lugar al *Instituto Sundance*, que en forma paralela al festival organiza concursos, un laboratorio para guionistas y otro para directores. Sin embargo, el festival no pudo evitar la proliferación de celebridades de Hollywood y el fervor periodístico que éstas traen aparejado, y por ello lanzó en 2007 una campaña para que el foco se mantenga en los films allí presentados.

Aunque sepamos que son más de mil en la actualidad, el número total y exacto de festivales a nivel mundial en la actualidad no se ha calculado oficialmente. Algunos de los festivales más célebres — como Venecia, Cannes y Locarno — suceden en ciudades que compiten por el turismo cultural, por lo que son organizados en el mejor momento de la estación turística. Diego Lerer también resalta el factor turístico de los festivales en su artículo

sobre el futuro de los mismos, cuando nos recuerda que hay festivales que incluso surgieron de diferentes ministerios de turismo<sup>107</sup>.

En Argentina, el festival de Mar del Plata como festival clase A internacional cayó en decadencia con los años, en paralelo a la decadencia del cine argentino como industria. El festival sigue siendo importante a nivel local y regional, y fue revitalizado y transferido al ámbito de la Provincia de Buenos Aires en los años 2000, con un nuevo perfil (antes dependía del INCAA). En 1999 surgió el BAFICI, focalizado en el cine independiente y alternativo, para mostrarle al extenso público cinéfilo de la ciudad (antes de que existieran los DVDs y las descargas por internet) el cine que no llegaba a las salas comerciales. El BAFICI trajo grandes invitados a la ciudad y ayudó a colocar a Buenos Aires en el mapa del cine internacional. Además, el BAFICI se planteaba el objetivo de promover el nuevo cine independiente argentino, opuesta a la cara y anquilosada producción del INCAA de ese momento. Sin embargo, la proporción de películas argentinas mostradas en las primeras ediciones fue baja, y hoy en día el festival sería impensable sin la enorme cantidad de estrenos nacionales programados. El festival también está fuertemente asociado a la existencia del BAL, el foro de coproducción en el que los nuevos proyectos de la región buscan apoyo financiero internacional.

El BAFICI fue uno de los nodos de una nueva red de festivales que proliferó durante la década del 2000<sup>108</sup>. Fueron los años del apogeo de los *festivales independientes*, que

<sup>107</sup> Lerer, D. *¿Los festivales de cine del futuro serán virtuales?* en *Notas sobre el futuro del cine*. BAFICI, 2012. Página 39.

<sup>108</sup> Festivales como Thessaloniki, FICCO, Roma, Sarajevo, etcétera.

servieron para hacer circular el cine que quedaba fuera del *mainstream* de los distintos países. Es en este contexto general que *HP* se inserta en la *galaxia de festivales*. Si bien no fue programada en el BAFICI debido a su estreno comercial en argentina, sí fue programada en diversos festivales a los cuales nos referiremos a continuación.

### iii. “Hamaca paraguaya” en la galaxia de festivales

Es en este panorama de los festivales que surge *HP*, reconocido por instituciones de apoyo y programado en numerosos de festivales importantes. Lo que es notorio es que los festivales que en su comienzo fueron una ventana de exhibición para la tradición cinéfila del cine arte, terminaron convirtiéndose en un nuevo mercado para este tipo de films. La propia Encina dice:

*“Nunca pensé la película en términos de mercado. En ese sentido soy radical. Voy a todo o nada. Sé que no será un éxito de taquilla y que está destinada al circuito de festivales. O quizás me equivoque y pase como con El sabor de la cereza, que comenzó como una rareza. Uno nunca sabe. En estos casos, es lindo no saber.”*<sup>109</sup>

El film fue programado en más de 20 festivales. En primer lugar, fue estrenado en *Un Certain Regard*, sección oficial paralela del festival de Cannes que existe desde 1978 pero se convirtió en competitiva en 1998. Además de en Cannes, *HP* fue programada en al menos doce festivales europeos destacados, entre los que se encuentran San Sebastián, Varsovia, Hamburgo, Rotterdam, Goteburgo, *Camerimages* (Polonia), Huelva, Tesalónica, Sarajevo,

<sup>109</sup> Jemio, D. *Entrevista a la cineasta Paz Encina*. *Dirario Clarín*, 31 de octubre de 2006. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://edant.clarin.com/diario/2006/10/31/espectaculos/c-00403.htm>

Gent, Cinema Novo (Bélgica) y Granada. Obtuvo en Huelva el premio *Luis Buñuel* otorgado a la mejor producción Iberoamericana y el premio *Age d'Or/Ciné-découvertes*, otorgado por la cinemateca nacional de Bélgica a films que destacan por su estilo propio.

En Asia, fue programada en los festivales de Estambul, Jerusalén, Pusan (Corea del Sur) y Tokio. Además fue programada en el festival australiano de Adelaida.

De este lado del Océano Atlántico, fue programada en al menos cinco festivales norteamericanos: Toronto, Nueva York, Vancouver, Miami y Washington. En su propia región se presentó en al menos nueve festivales destacados, entre los que se cuentan el FICCO (México D.F.), el de Lima, San Pablo, La Habana, Montevideo, Santo Domingo, Ecuador, Valdivia y el Festival de Cine de los Pueblos del Sur (Venezuela). En estos festivales obtuvo el premio de la crítica de la *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* y varios premios en el festival de Lima, incluyendo una mención como mejor Ópera Prima.

Cabe destacar aquí que para proyectarse en un festival, hoy en día un film debe ser *programado*, lo que equivale a ser *curado* en el campo del arte contemporáneo. Este proceso de selección de films lo realizan justamente los *programadores* de los festivales, muchos de los cuales viajan a otros festivales para elegir films e interactuar con colegas de la industria. Es probable que muchos de los programadores que eligieron a *HP* para sus festivales hayan visto el film en Cannes o hayan tenido acceso al film a través de las críticas publicadas tras su proyección en el festival de la Riviera francesa. Este proceso de selección implica un movimiento de personas a través de la galaxia

de festivales, los programadores, que son los que hacen circular a los films.

Podemos conjeturar entonces que el circuito de los festivales es un circuito en sí, separado de la taquilla y con un funcionamiento propio y diferenciado. Para Quintín, la prueba fehaciente de que la galaxia de festivales constituye un mercado en sí misma es que los distribuidores internacionales o agentes de venta solían mandar las copias de sus películas a los festivales remotos en forma gratuita como un mecanismo de promoción de sus films y para venderlas en esos territorios, pero actualmente cobran elevados derechos de proyección (*screening fees*) y los festivales son su principal fuente de ingresos. Por otra parte y si bien la mayoría de los festivales del mundo paga cuotas para proyectar los films, éstas suelen ser tarifas bajas o promocionales. Ilse Hughan, ante la pregunta de si es posible la viabilidad económica de un film destinado exclusivamente a los festivales, responde: *“Lamentablemente no [...] respecto al factor económico [...]. Económicamente es un desastre. Pero los festivales son algo genial, quieren ver otras películas, y tantas cosas más. Si hacés un cálculo de todos los festivales, todas las proyecciones de HP, es un montón de gente.”*<sup>110</sup>

Por otro lado, el sistema económico de los festivales está muy alejado del sistema de taquilla convencional. Quintín dice: *“En ese contexto, el cine regional destinado a abastecer lo que ese mercado necesita anualmente se ha transformado en una mercancía con una demanda fija y una producción asegurada por las ayudas estatales y los fondos internacionales”*.<sup>111</sup>

<sup>110</sup> Entrevista a Ilse Hughan. Anexo VII, p. 165.

<sup>111</sup> Quintín, Op. cit., Pág 33.

Es decir, en este momento del cine vemos un sistema de festivales que se articula sobre la estructura financiera de la era moderna con apoyos económicos de los estados-nación (si no son éstos directamente los organizadores). Sin embargo, este sistema funciona como una superestructura internacional con reglas propias además de tener acceso a algunos fondos supranacionales. La galaxia de festivales se compone de eventos efímeros pero intensos, en los cuales se concentra gran parte de la discusión y reflexión sobre films en específico y sobre el audiovisual en general, alfombras rojas aparte. Esto se relaciona directamente con el lugar que Frodon le asigna al cine dentro del conjunto audiovisual como bastión de la intelectualidad de todo el campo multimedial.

Cada festival crea su propia imagen mercadeable, y genera una identidad y una relación única con su público. Pueden incluso convertirse en plataformas para causas específicas o preocupaciones de minorías y/o grupos, como cine de la mujer, cine gay y *queer*, cine *surfer*, cine polaco o brasilero, movimientos ecológicos y políticos. Los festivales que encuentran un balance entre las dimensiones local e internacional de la cultura del cine “*pueden producir una identidad local genuina basada en un sentido compartido de cinefilia y un compromiso con procesos dinámicos de intercambio cultural*”<sup>112</sup>. Este fenómeno es descrito para la ciudad de Buenos Aires por Marcela Gamberini<sup>113</sup>.

En la actualidad, y como nunca antes, podemos hablar de un “cine de festivales”, una circulación de personas y films que dan la vuelta al mundo y una red de festivales

<sup>112</sup> Stringer, 2001, p. 140. Visto en Nogueira, J. Op. cit.

<sup>113</sup> Gamberini, M. *Mística BAFICI*, en *Notas sobre el Futuro del cine*. BAFICI, 2012.

que constituyen un medio y una forma de vida para cineastas, agentes, productores, programadores, críticos, etcétera. Consideramos que ésto está ligado al mismo fenómeno que analiza Nicolás Bourriaud para el arte contemporáneo en su obra *Radicante*.

La palabra clave del título de su obra es *raíz*: para Bourriaud lo novedoso y distintivo de nuestra época es el retorno de la raíz en rechazo de la posmodernidad desarraigada, aunque este retorno a la raíz sea en una nueva forma que él denomina *creolización* (*criollización*, o mestizaje de culturas). Para el autor, en esta nueva era el artista no olvida sus raíces, pero lo más relevante es *hacia dónde van*.

Bourriaud utiliza el término *semionauta* para definir al sujeto-artista que construye su corpus de obra en constante movimiento y cambio, sin estancar en ningún lado, sino conectando y negociando con el entorno globalizado y con lo singular identitario. “*El radicante se desarrolla en función del suelo que lo recibe, sigue sus circunvoluciones, se adapta a su superficie y a sus componentes geológicos: se traduce en términos del espacio en que se encuentra. Por su significado a su vez dinámico y dialógico, el adjetivo radicante califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del Otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones.*”<sup>114</sup>

A su vez, el análisis de Bourriaud se ocupa del ámbito internacional del arte contemporáneo, basado en su experiencia internacional de varios años como curador. En

<sup>114</sup> Bourriaud, N. Op. Cit. Pág. 57.

este sentido, es posible inscribir a diferentes figuras del mundo del cine contemporáneo en un similar recorrido errático por esta galaxia de festivales, figuras tales como productores, programadores, críticos y directores.

Por otra parte, Bourriaud extiende el pensamiento radicante a modos de producción, consumo y uso cultural: no sólo son “radicantes” las personas, sino también las obras de arte, que buscan articular lo originario con lo universal.

En el contexto planteado por Bourriaud, el exotismo ya no es una novedad, sino que existe una multiplicidad de identidades amalgamadas en un fluir global en el que diversas audiencias han estado expuestas a obras de los más diversos orígenes que dialogan todas con su conjunto. A partir de los conceptos expuestos por el autor podemos plantear que *HP* es un film que articula la identidad local paraguaya con el universal tema de la muerte y la pérdida. A la vez, el film en su movimiento planetario es un ejemplo de cómo circula contemporáneamente un film de arte.

Desde mediados de la década de 1990, el circuito de festivales ha actuado colectivamente como un sistema de distribución, seleccionando los films que serán mostrados en los pocos cines de arte que hay en el mundo<sup>115</sup>. Entonces, para directores y productores, participar en las competencias de los festivales y recibir premios puede significar un paso hacia el reconocimiento cultural y el prestigio. Sin embargo, al mismo tiempo, los films cumplen un rol a favor de los festivales: “Con cada premio

<sup>115</sup> Elsaesser, 2005. Visto en Nogueira, J. Op. cit. pág. 17.

que entrega, un festival también confirma su propia importancia”<sup>116</sup>.

El estudio de Julia Nogueira<sup>117</sup> parte de un estudio brasileño que mapea los festivales de dicho país<sup>118</sup>, aunque solo para remarcar que en la parte hispanohablante de Latinoamérica no existe ningún estudio similar, por lo cual dedica su investigación a completar el mapa regional.

Al mapear los festivales audiovisuales que ocurrieron en 2008 en once países sudamericanos,<sup>119</sup> la investigación de Nogueira encontró un total de 175 eventos en dichos países ese año. El análisis de la información mostró una distribución geográfica dispar con mayoría de festivales concentrados en Argentina, Colombia y Chile<sup>120</sup>. En cada país, aproximadamente el mismo número de festivales ocurría en las capitales que en otras ciudades del interior. La investigación también identificó la existencia de eventos itinerantes y un pequeño subgrupo de eventos que suceden en la web. Este estudio también identificó la dispar distribución de los eventos en el calendario, con una muy alta concentración de eventos en los meses de octubre, noviembre y septiembre<sup>121</sup>; además de mostrar que Sudamérica tiene un circuito de festivales relativamente joven. En los países estudiados, veinticuatro festivales se realizaban por primera vez en 2008, y el 80% de los

<sup>116</sup> Elsaesser, 2005. Visto en Nogueira, J. Op. cit. pág. 17.

<sup>117</sup> Nogueira, J. Op. cit., pág. 9.

<sup>118</sup> *Festivais Audiovisuais: Diagnóstico do Setor. Fórum Nacional dos Festivais Audiovisuais*. Visto en Nogueira, J. Op. cit. El estudio da cuenta de la existencia de 132 festivales en el Brasil.

<sup>119</sup> Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Guyana, Paraguay, Perú, Surinam, Uruguay y Venezuela.

<sup>120</sup> La concentración resultante es: Argentina (35,4% de los eventos), Colombia (20,6%) y Chile (14,9%).

<sup>121</sup> Octubre (26,3%), seguido de noviembre (17,1%) y septiembre (12,6%).

eventos tenía menos de diez años de trayectoria. Por otra parte, el Festival Internacional de Cartagena (Colombia) es el festival más longevo de América Latina y celebró su 50º aniversario en 2010.

#### iv. El futuro de la galaxia

La galaxia de festivales ha profundizado esta evolución desde 2006 hasta el día de hoy. En su artículo sobre el futuro de los festivales de cine, Lerer analiza la evolución de las posibilidades técnicas para ver cine online, a partir del hecho de que un jurado no pudo asistir a un festival por razones de salud y ante su insistencia se le enviaron los DVDs para que evaluara los films a la distancia, participando de los debates a través de la web. Este hecho dispara las reflexiones de Lerer sobre el futuro de los festivales de cine en la era de las descargas y el *streaming*, resaltando el hecho de que en el festival de Rotterdam en 2012 la *videoteca* (término que hoy ya parece arcaico) dejó de lado los soportes físicos para convertirse en un catálogo online. Puesto que ya existen en la actualidad incluso festivales que se exhiben exclusivamente *online*, nos encontramos frente al contundente hecho de la posibilidad técnica real de prescindir del encuentro en vivo para una *proyección* (es de hecho el mismo concepto de proyección el que está puesto en jaque, ya que en los monitores los films no son proyectados sobre una pantalla sino que la pantalla es la fuente de la luz). Aun así, Lerer observa que existe otro factor intangible por el cual sigue siendo —afortunadamente— más fuerte la necesidad del intercambio en vivo, el costado social y turístico de los festivales.

En relación con el fenómeno de la socialización en red, cada vez más festivales desarrollan incluso sus propias redes sociales. Un claro ejemplo de esto es la red que creó el ahora llamado *Berlinale Talents*, ex *Talent Campus*: una red en la cual cada participante seleccionado año a año pasa a tener su perfil y poder interactuar con los participantes de los años anteriores, creando una red de profesionales seleccionados por sus aptitudes.

Podemos pensar entonces que si en 2006 la galaxia de festivales ya estaba consolidada, en los últimos años los cambios se han acelerado en las líneas del mismo paradigma de tecnologización y virtualización que vive el mundo: Facebook fue fundado en 2004 y vivió una expansión global inaudita en los años siguientes; surgieron también un sinnúmero de redes sociales como *Twitter*, *Instagram* y *LinkedIn*; pasamos de los primeros celulares como una revolución de las comunicaciones a la interconexión global de bolsillo con *WhatsApp*, *Telegram* y tantas otras aplicaciones para *smartphones* que convierten al *MSN Messenger* y el *ICQ* en recuerdos de una prehistoria reciente. En su relación con el público, los festivales hacen uso de este universo de herramientas para vender sus entradas por internet o desarrollar sus propias *apps* para facilitar el acceso a la información; en relación a la industria, las herramientas de comunicación han incrementado el intercambio entre los países, aún si este intercambio internacional siempre fue una característica del séptimo arte.

Aún más, esta nueva profundización del paradigma comunicacional da lugar a festivales singulares y pertinentes a la época, como es el caso del festival online

*Unifrance*, o al festival 4+1 de MAPFRE, que sucede en cinco ciudades en simultáneo, teniendo a una como sede principal y transmitiendo desde allí via *streaming* las conferencias y clases magistrales al hiperespacio online. Más allá de la discusión sobre el 35 mm y el digital (que es un tema aparte) lo que se pone en juego en esta nueva conversión de los festivales es la forma más pura del cine: la proyección en pantalla grande, la experiencia social compartida del mito de la caverna. Cabe pensar que los festivales suelen ser espacios para la celebración de las formas más puras, y que por lo tanto buscarán preservar las proyecciones como tales, más allá de los citados ejemplos de monitores que reemplazan pantallas.

El caso más paradigmático del reemplazo de la pantalla del festival por el monitor de cualquier computadora del mundo es el sitio *FestivalScope*. El mismo es un portal para profesionales del mundo del cine fundado en 2010 y que se propone colgar online un programa curado de films programados en la galaxia de festivales para aquellos profesionales que deseen verlos fuera del marco de los festivales, por la simple razón de que hay un límite físico para lo que uno puede ver en un festival. Es decir, es un festival de festivales online, asociado con una notoria cantidad de festivales en todo el mundo.

De hecho, en la página principal de *FestivalScope*<sup>122</sup>, vemos un mapamundi interactivo que ubica geográficamente a los festivales asociados. Esto nos recuerda al concepto de circuito de festivales de cine según Stringer, el cual describe no sólo una red de eventos interrelacionados, sino también como “una metáfora del desarrollo geográficamente

<sup>122</sup> Para más información sobre la plataforma: <https://www.festivalscope.com/>

*dispar que caracteriza al mundo de la cultura internacional del cine*"<sup>123</sup>. Para Stringer, el circuito de festivales puede representarse visualmente como un mapa que muestra la proliferación y distribución de dichos eventos en las dimensiones temporales y espaciales. Stringer no nombra el centro del circuito, pero podemos pensar en Cannes como el festival mayor, centro de la constelación, inicio del calendario anual de festivales, punto de encuentro para la industria y referente para tantos festivales.

Algunas de estas cuestiones recientes aún no estaban vigentes al momento de desarrollar *HP*. Contrastando con la facilidad con la que Encina consiguió realizar *HP* observamos una gran dificultad para desarrollar su segundo largometraje, para el cual también se sirvió de esta galaxia. Después de transformar su segundo proyecto de largometraje en corto, Encina formula un nuevo proyecto de largo, y esta vez sí tiene éxito en insertar su desarrollo en la galaxia<sup>124</sup>.

En este contexto, comprendemos porqué los films latinoamericanos circulan mucho más por otros festivales de la región que por las carteleras comerciales o canales de TV — inclusive en los especializados en cine — de otros países de la región. A su vez, parte de los profesionales del cine latinoamericano circulan por los festivales de la región y el mundo, y construyen redes que impactan sobre las cinematografías de la región por las posibilidades que éstas brindan.

<sup>123</sup> Stringer, 2001, p. 137. Visto en Nogueira, J. Op. cit.

<sup>124</sup> Ver Biografía de Paz Encina, Anexo VI, p. 162.

## b. Estéticas de la producción

*“... producción y estética no van separados, y no porque se nos antoje sino porque para los cineastas que hacen el cine más personal del mundo, nunca están separadas.”*

SERGIO WOLF

*Estéticas de la producción*

BAFICI, 2009

El concepto de *estéticas de la producción* es especialmente útil para comprender algunas cuestiones clave en relación a la manera en que surge *HP* y su relación con los films inmediatamente anteriores y posteriores, y principalmente al porqué se convirtió en hito para el cine paraguayo. Entendemos por *estéticas de la producción* a las diferentes elecciones y formas de encarar las cuestiones de financiación, rodaje, organización, lanzamiento, estrategia de difusión y circulación de una obra cinematográfica. El concepto es tomado del título del libro editado por el BAFICI en 2009: *Estéticas de la producción*. Se trata de un libro donde diferentes autores analizan diferentes posibilidades, experiencias y dificultades a la hora de hacer cine en la Argentina. Entre dichas dificultades, Sergio Wolf enumera en la introducción las mayores exigencias de los sistemas de clasificación, la dificultad en el acceso a fondos internacionales de ayuda —en particular para los que hacen su primera película—, la continua ausencia de la televisión como coproductora o compradora de películas nacionales, la devaluación del peso, el aumento de los costos y las dificultades a la hora de exhibir las películas. Todos estos temas se discuten con intensidad

durante el BAFICI, un espacio efímero pero intenso — así son los festivales — en el que “[...] los films son muchas veces también proposiciones sobre cómo hacer cine, con modelos inventados desde el deseo de hacer cine y sistemas productivos basados en búsquedas conceptuales, rodajes atomizados a lo largo del tiempo, la ayuda de las escuelas de cine para producir, coproducciones, cooperativas y otras tantas variantes”<sup>125</sup>.

Si bien, como hemos descripto, antes de *HP* habían surgido varios films paraguayos en video, los mismos no tuvieron ni dentro ni fuera del Paraguay el mismo nivel de repercusión que *HP*: algunos no fueron estrenados comercialmente, la cobertura de los medios fue menor, fueron programados en escasos festivales, y otras cuestiones similares. Hay algo en común en todos estos films, esto es, la *estética de su producción*: estos son todos films realizados en digital, films que parten del intenso deseo de hacer cine y con diferentes técnicas de financiación y presupuestos relativamente bajos. En este sentido, podemos observar en la producción audiovisual paraguaya reciente varios ejemplos de cómo existen elementos de una estética contemporánea de producción, y encontrar elementos de la misma en varios de los films de los últimos años. Tal es el caso de los documentales *Tierra Roja*, de Ramiro Gómez, y *Cuchillo de Palo*, de Renate Costa<sup>126</sup>.

<sup>125</sup> Wolf, S. en *Cine Argentino, Estéticas de la producción*. BAFICI, 2009. Págs. 7-8.

<sup>126</sup> En el caso de *Tierra Roja*, la estética de la producción para el rodaje se asemeja al de los films en los que el deseo de hacer cine es el motor principal y la circulación del film tuvo más que ver con la estética *radicante* de la producción audiovisual del siglo XXI. *Cuchillo de Palo* es otro ejemplo de cómo los realizadores paraguayos se sirvieron de la estética de la producción del modelo de cine independiente que se sirve de la galaxia de festivales y organizaciones de apoyo al cine dispersas por el mundo globalizado para fortalecer sus proyectos en sus diferentes etapas y la financiación de los mismos.

Es en relación a estos aspectos de la producción en el que *HP* fue pionera.

Más allá de los aspectos estéticos y narrativos que definen las particularidades del texto fílmico de *HP*, un factor diferencial que tuvo el film y que contribuyó a fortalecer su función simbólica dentro de la historia del cine paraguayo fue justamente la *estética de su producción*. *HP* fue pionera en poder conformar una coproducción entre varios países, servirse de diferentes mecanismos internacionales de ayuda (*TyPA, Cinemart, L'Atelier, World Cinema Fund, Fonds Sud*, etcétera), conseguir filmar en Paraguay en 35 mm, circular por la galaxia de festivales y también estrenar el film comercialmente: todo esto ha hecho de este film el hito histórico que dio nuevo sentido a la historia y al presente del quehacer audiovisual en Paraguay.

Por otra parte, nos interesa especialmente la comparación entre *HP* y el film *7 Cajas*, el siguiente hito histórico para el cine paraguayo por ser el film más visto en la historia del Paraguay, acumulando más de 450.000 espectadores, triplicando cómodamente el record histórico de 162.000 de *Titanic*<sup>127</sup>. Si tenemos en cuenta que la población del Paraguay asciende a un total de 6.800.000 personas, al menos el 6,7% del país lo ha visto.

El film realizado por Tana Schembori y Juan Carlos Maneglia tuvo un costo final similar al de *HP* (aproximadamente 650.000 dólares), pero *7 Cajas* es una película de género, una suerte de *thriller* en tono de comedia que sucede mayoritariamente en el Mercado 4 de Asunción y sus alrededores. Periodistas y críticos han comparado

<sup>127</sup> Molero, M. "7 Cajas", una película paraguaya a la Guy Ritchie. Infobae. 8 de octubre de 2013. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://blogs.infobae.com/linea-magnot/2013/10/08/7-cajas-una-pelicula-paraguaya-a-la-guy-ritchie/>

al estilo del film con el del director británico Danny Boyle<sup>128</sup>. Un dato curioso respecto de *7 cajas* y la circulación de films en Paraguay es que en el Mercado 4 es común la venta de películas *pirateadas*; sin embargo, uno no puede comprar allí una copia pirata de *7 cajas*.

Los realizadores habían sido jefes de Paz Encina en el programa de TV *El Ojo*<sup>129</sup>, y además de trabajar en televisión, habían realizado cortometrajes como *Amor Basura*<sup>130</sup>. Rodaron en 2011 en digital HD parte del film y consiguieron con el trabajo en proceso el dinero restante para finalizarlo. El film fue estrenado comercialmente en Paraguay, Brasil, España y Estados Unidos, además de ser programado en una gran cantidad de festivales. Sus derechos fueron adquiridos por la señal HBO.

Mientras *HP* construyó su camino apoyándose en los nodos de la galaxia relacionados al cine de autor, fue filmada en 35 mm —un soporte que conecta con el cine clásico—, y nos refiere al pasado del Paraguay a nivel narrativo —al retratar el aislamiento del interior en el que un mensaje tarda dos días en llegar—, por su parte, *7 Cajas* encontró otros nodos de la galaxia más orientados al cine de género (participó de *Cine en Construcción* en San Sebastián, y fue estrenada en el festival de Toronto, por ejemplo), fue filmada en Digital HD, e integra, a nivel narrativo, la multiplicidad de dispositivos electrónicos que hoy rigen la vida en la ciudad, conectándonos así con el presente paraguayo. Una se sabía destinada al público

<sup>128</sup> *Comparan a "7 Cajas" con "Slumdog Millionaire"*. ABC Paraguay. 11 de septiembre de 2012. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/espectaculos/comparan-a-7-cajas-con-slumdog-millionaire-449530.html>

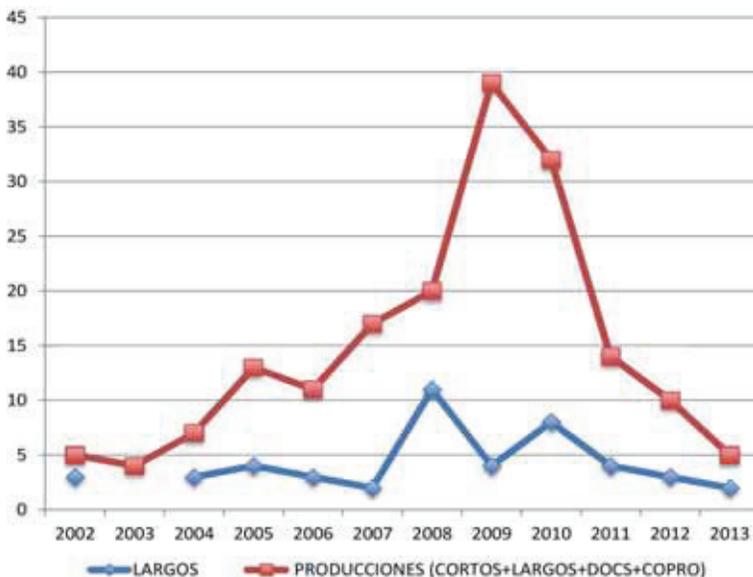
<sup>129</sup> Ver Biografía de Paz Encina, Anexo VI, p. 162.

<sup>130</sup> Ver Capítulo 2.III, Historia del Cine Paraguayo, p. 73.

de los festivales y la otra al gran público. Realizadas con apenas seis años de diferencia, estos films enmarcan una nueva etapa en el audiovisual paraguayo, en la que se ha discutido en numerosas oportunidades y ámbitos la necesidad de un instituto y una ley de cine para garantizar la continuidad del desarrollo actual, siendo que en los últimos diez años se han realizado más films que nunca antes en la historia del país.

Este dato se desprende a simple vista de la información disponible de producciones audiovisuales realizadas en los últimos años en Paraguay, presentados en el Anexo Nro. I del presente trabajo en su detalle. A partir de dichos datos, hemos confeccionado el siguiente gráfico, que ilustra la expansión del audiovisual en la última década.

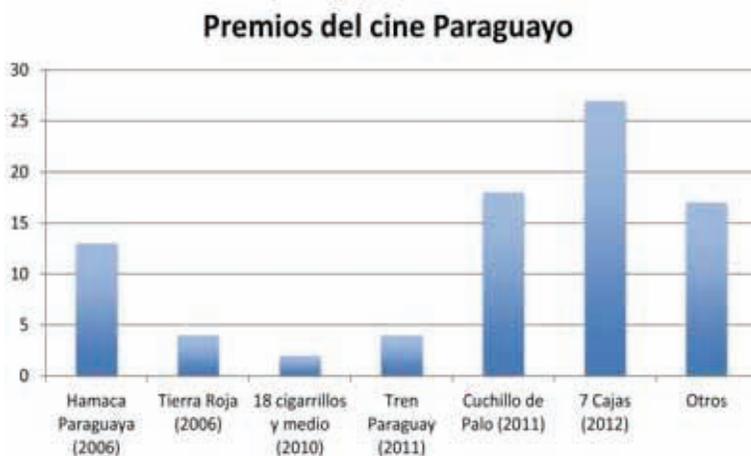
GRÁFICO N° 1



En el mismo podemos observar la cantidad de producciones existentes antes de la realización de *HP*, al mismo tiempo que podemos notar un fuerte incremento de las producciones en los años posteriores a su estreno, así como una baja notoria entre 2010 y 2013.

A su vez, es interesante observar cuáles fueron los films más premiados en esta época de florecimiento del audiovisual local, para lo cual hemos confeccionado un segundo gráfico a partir de la información presentada en el Anexo N° II.

GRÁFICO N° 2



De la información presentada en el mismo podemos concluir que el cine paraguayo ha sido reconocido internacionalmente en los últimos años en contadas ocasiones, aún sin contar con un instituto de cine y teniendo además en cuenta que la relación con Ibermedia y los pagos de las cuotas correspondientes al programa fueron un asunto

delicado en los últimos tiempos. Aunque dicha situación pareciera estar normalizándose, no hay aún claridad al respecto.

Como consecuencia, el modo en que surge *HP* nos plantea otros interrogantes sobre el futuro del cine, ya que al provenir de un país sin instituto ni industria de cine establecida, genera una inserción económica en la *galaxia* internacional de festivales, fondos y demás instituciones de apoyo a la producción cinematográfica.

Existen otros ejemplos en América Latina de films que surgen de países sin instituto de cine y sin —o casi sin— antecedentes de producción cinematográfica nacional. Nos referimos al costarricense *Agua Fría de Mar* (2010, premio a la mejor película en el festival de Rotterdam) de Paz Fábrega y al panameño *Chance* (2009), dirigido por Abner Benaim. Estos dos films también surgen de países donde no había una ley de cine ni un apoyo institucional constituido.

En el caso de *Agua Fría de Mar*, se trata de una coproducción entre varios países (Francia, Costa Rica, España, Holanda y México) cuyo proyecto pasó por el *Torino Film Lab*, *Sundance Screenwriters Lab*, *Cine en Construcción* (festival de San Sebastián) y obtuvo el apoyo del programa *Ibermedia*. Si analizamos la estrategia planteada por la producción del film en la ficha del proyecto en el sitio del *Torino Film Lab*<sup>131</sup>, encontramos que la misma apunta a estrenar en un festival internacional que no sea Cannes (por la gran presencia latinoamericana en el mismo), y decide apuntar a otros festivales como Locarno (donde los cortos de Paz Fábrega ya habían sido programados),

<sup>131</sup> Para ver la ficha completa del proyecto: <http://www.torinofilmclub.it/project.php?id=18>

Toronto, Venecia, Sundance (donde, además de asistir al Lab, Fábrega había competido por un premio de guión) o la *Berlinale*. Finalmente, el film se estrenó en el festival de Rotterdam. El éxito de *Agua Fría de Mar* en circular por la *galaxia de festivales*, alzarse con el premio mayor en Rotterdam y lograr el reconocimiento y la difusión que logró, ciertamente tuvo un impacto en su país de origen.

En la historia del cine de Costa Rica — a semejanza de lo que sucede en la historia del cine de Paraguay —, encontramos algunos films realizados, pero la costarricense es una historia esporádica y discontinua<sup>132</sup>. Asimismo, en sintonía con lo que sucedió en Paraguay en los últimos años y en gran medida en relación al éxito alcanzado por *Agua Fría de Mar*, en Costa Rica se ha observado una evolución positiva del audiovisual. Encontramos nuevos films realizados (se destaca en la actualidad *Por las plumas*, de Neto Villalobos), un festival iniciado en 2012<sup>133</sup>, una ley para fortalecer el Centro Nacional de Cine, y además de un proyecto ley de cine aún debatido en el ámbito legislativo<sup>134</sup>, que busca una mayor regulación de la exhibición cinematográfica para crear un fondo de fomento al cine nacional y la aprobación de la incorporación del país al CAACI a través del Centro de Cine de Costa Rica<sup>135</sup>.

<sup>132</sup> Breve historia del cine en Costa Rica: <http://www.centrodecine.go.cr/index.php/cine-video-costa-rica>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

<sup>133</sup> Para más información sobre el festival: <http://www.costaricacinefest.com/index.php/es/>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

<sup>134</sup> Sánchez, Alexander. *Proyecto de ley de cine incomoda a exhibidoras y distribuidoras*. Diario La Nación de Costa Rica. 20 de diciembre de 2012. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: [http://www.nacion.com/ocio/cine/Proyecto-cine-incomoda-exhibidoras-distribuidores\\_0\\_1312468774.html](http://www.nacion.com/ocio/cine/Proyecto-cine-incomoda-exhibidoras-distribuidores_0_1312468774.html)

<sup>135</sup> Para más información: <http://leydecinecostarica.com/asamblea-legislativa-aprueba-en-segundo-debate-acuerdo-iberoamericano-de-coproduccion-cinematografica/>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

*Chance*, por su parte, nos presenta un caso similar en algunos aspectos a *7 Cajas*: se trata de un film comercial que apuntó a la taquilla y al gran público desde su origen. Sin embargo, las condiciones en las que surgió fueron similares, ya que se realizó en un país sin instituto ni ley de cine, con una historia cinematográfica discontinua y errática<sup>136</sup>. *Chance* es una comedia basada en hechos reales, una coproducción de Panamá con Colombia y México, que fue la primera película de alto presupuesto rodada en el país. Su éxito no radicó en un recorrido por el circuito festivalero, sino que se reflejó en la venta de entradas, colocando al film en primer lugar de la recaudación superando incluso al “tanque” *Avatar*<sup>137</sup>. Este hecho tuvo una enorme repercusión en Panamá, y directa o indirectamente impulsó la aprobación de la ley de cine en dicho país, en paralelo a la organización de un festival internacional de cine<sup>138</sup>.

Hemos señalado previamente la hipótesis de que el cine surge a fines del siglo XIX y durante el XX en paralelo al surgimiento de los estados-nación. Se plantea en relación a los ejemplos mencionados el interrogante de cómo se articula una cinematografía nacional nueva o reinventada tras años de escueta actividad (como son los casos paraguayo, panameño y costarricense) en el marco de la situación actual de los Estados en términos de su inserción en el mundo globalizado. Observando los cam-

<sup>136</sup> Para una historia del cine panameño ver <http://nuevocineliberacion.blogspot.com/>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

<sup>137</sup> En Panamá “Chance” Destrona a “Avatar”. Boletín de Cine. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.boletodecine.com/noticias/en-panam%C3%A1-chance-destrona-avatar>

<sup>138</sup> Boletín oficial de la aprobación: <http://www.mici.gob.pa/detalle.php?cid=20&id=3481>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

bios catalizados en las sociedades contemporáneas por la evolución de la globalización y la transformación de las relaciones sociales mediadas por la red, es conveniente pensar asimismo en qué tipo de inserción tienen hoy en día las diferentes cinematografías nacionales.

Observamos en estos casos films incipientes en estas “nuevas” cinematografías latinoamericanas que han logrado superar en audiencia a los reinantes tanques de Hollywood, como es el caso de *7 cajas* en Paraguay y *Chance* en Panamá. Por otro lado, observamos otros casos de films más autorales, que tienen un impacto en su país no por la audiencia que han conseguido, sino por el *prestigio* que han obtenido al circular por la *galaxia*. Podríamos pensar que estos films marcan hitos iniciáticos para sus respectivas cinematografías nacionales. En sintonía con las expresiones galácticas, podríamos considerar que films como *7 Cajas* y *Chance* son una suerte de *Big Bang* para sus cinematografías nacionales, una suerte de gran explosión de público interesada por el emerger de una nueva visión sobre la propia identidad, mediada a través de un producto cultural. En este sentido, podemos pensar que *HP* y *Agua Fría de Mar* son unos sutiles *Small Bangs* que inician una cadena de prestigio ganado festival tras festival, premio tras premio, dando inicio a una nueva existencia: una cinematografía nacional.

Por otra parte, existen en la actualidad muchos laboratorios y talleres especializados de los festivales de cine y otras organizaciones que financian y apoyan al desarrollo de proyectos, así como su producción, post-producción y distribución, e incluso talleres capacitación para profesionales del cine. Ya que los films que hemos tomado

como ejemplo de *Big Bang* y *Small Bang* han surgido en contextos carentes de instrumentos estatales de apoyo, éstos surgen con diferentes estructuras siempre basadas en el formato de coproducción internacional donde intervienen varios países y se aprovechan diferentes instancias institucionales de apoyo a proyectos desde su desarrollo. Podríamos pensar entonces que su anclaje no depende exclusivamente de lo que suceda a nivel desarrollo de la producción cinematográfica en sus países de origen.

Podemos incluso pensar en dos maneras en las que el contexto internacional afecta el desarrollo de la producción de cine. Por un lado, la interconexión global le da un acceso amplio a los realizadores locales a una enormidad de films a través de la TV por cable, festivales e internet, y genera en ellos la inquietud de filmar. Por el otro, la gran cantidad de coproducciones realizadas a nivel mundial y la existencia en el subcontinente del programa *Ibermedia* contrasta con la falta de medios a nivel local y la imposibilidad de realizar proyectos financiados por este programa dada la ausencia de una institución oficial que actúe como contraparte<sup>139</sup>, generando reclamos al Estado. En el caso de Paraguay, por ejemplo, encontramos que el país incurrió en la cesación (temporaria) de pagos de las cuotas de *Ibermedia*<sup>140</sup>. Ilse Hughan nos relata:

<sup>139</sup> Se trata de un fondo de co-producción de films auspiciado por España, Portugal y dieciocho países miembros en América Latina. Los miembros deben contar con una autoridad estatal del audiovisual que funcione como contraparte. Su propósito es promover el desarrollo de proyectos dirigidos al mercado de Iberoamérica. Fundado principalmente por España y ubicado allí, recibe fondos de cada país miembro para ser incluidos en un fondo general para el audiovisual Iberoamericano. Para mayor información sobre el programa Ibermedia, dirigirse a su página: <http://www.programaibermedia.com/el-programa/>

<sup>140</sup> Periódico *E'a*. *Cierra convocatoria de Ibermedia y Paraguay no paga su cuota*. Recuperado el 1º de junio de 2014: <http://ea.com.py/cierra-convocatoria-de-ibermedia-y-paraguay-no-paga-su-cuota/>

*“Paraguay ha estado intentando entrar en Ibermedia. Por años. Casi lo lograron y luego llegó este nuevo presidente. Y en junio o julio del 2012, el administrativo echó a un montón de gente y se acabó el proyecto Ibermedia. Habíamos aplicado a Ibermedia con La última Tierra de Pablo Lamar. (...) Ibermedia le dijo que sí al film, 80,000 dólares, pero ahora Paraguay no está en Ibermedia. (...) ¿Tenemos Ibermedia o no? Ganamos Ibermedia pero como Paraguay no está en Ibermedia no lo tenemos. Es un rompecabezas, peor que nunca.”<sup>141</sup>*

Resulta extraño que en Paraguay después del éxito comercial de 7 cajas, y el prestigio obtenido por *HP* y tantos otros films<sup>142</sup>, la industria audiovisual y el Estado no hayan llegado a un compromiso para la adopción de una ley de cine.

La promulgación de esta ley era un deseo de Paz Encina en relación al estreno de *HP*, consciente de la relevancia que iba a tener el primer film paraguayo en 35 mm en tantos años. Sin embargo, actualmente (abril de 2015), esta ley sigue sin tratarse en el Congreso.

El hecho de que *HP* pudiera producirse sin el apoyo de un instituto nacional de cine es uno de los aspectos más llamativos de su producción. Para poder comprender cómo llegó a realizarse, es necesario analizar su trayectoria desde sus orígenes.

<sup>141</sup> Ilse Hughan, entrevista personal. Anexo VII, p. 165.

<sup>142</sup> Ver Anexo II, p. 138. Premios del Cine Paraguayo.

## II. EL PROYECTO DE “HAMACA PARAGUAYA”: INVENTAR ES RESIGNIFICAR

### a. El origen postmoderno del proyecto

*“[...] de la dimensión temporal del dispositivo de la instalación se debería considerar que la temporalidad comprometida en estos procesos tiene que ver, por un lado, con un tiempo subjetivo (el que experimenta cada receptor) y, por otro, con un tiempo de expectación, que puede o no ser programado a priori por el artista con la finalidad de pautar una itinerancia o recorrido de la obra sobre la base de un tiempo cronológico equis (algo ordenado, progresivo) que además se supone debería durar (tiempo físico) mientras persista la experiencia vivencial de la obra.”*

ANA CLAUDIA GARCÍA

“Instalaciones”

*El espacio resemantizado*

El film *HP* surge en primera instancia como cortometraje, para pasar rápidamente a cobrar forma de videoinstalación y posteriormente devenir en proyecto de largometraje. El cortometraje consta de un plano fijo de una pareja de ancianos en una hamaca y su conversación en guaraní mientras esperan a su hijo. En el cortometraje, llueve todo el tiempo y es por esa lluvia, y no por la guerra, que el hijo no retorna a su hogar. El dilema diegético

del corto es más apacible y plácido que el largometraje ya que no involucra a la guerra ni a la muerte.

El proyecto nos resulta particularmente interesante en su versión de videoinstalación, ya que esta forma de arte es un fenómeno contemporáneo que trabaja la imagen no sólo en relación al tiempo y la duración sino también al espacio.

*“[...] esta última mutación en el espacio – hiperespacio postmoderno – por fin ha logrado trascender las capacidades del cuerpo humano individual de situarse, de organizar perceptualmente su entorno inmediato y cartografiar cognitivamente su posición en un mundo externo cartografiable. Cabe sugerir que este inquietante punto de ruptura entre el cuerpo y su entorno edificado – que respecto al desconcierto inicial del viejo modernismo es lo que la velocidad de las naves espaciales a la del automóvil – puede servir como símbolo y analogía de ese dilema más intenso que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados.”<sup>143</sup>*

La instalación es entonces una forma de arte que intenta conjugar las dimensiones tradicionales del audiovisual en relación al espacio, quizás como un intento más del hombre postmoderno de esbozar una cartografía del mundo en el que habita.

La videoinstalación *HP* trabaja *“[...] una idea poética traducida físicamente en la presencia de una hamaca de algodón utilizada como pantalla de proyección. Los personajes son proyectados a escala real mientras duermen sobre el lienzo, dándole a esta obra un marcado perfil metafórico del Paraguay a través*

<sup>143</sup> Jameson, F. Op. cit. Pág. 24.

*de su rostro campesino y urbano, mientras la naturaleza ingresa desde el sonido ambiente con el crepitar continuo de cigarras estivales. La instalación es un trabajo sobre la identidad, ya que analiza las relaciones entre una cultura y su entorno, su territorio, mediante un objeto de evocación tan local como es la hamaca”<sup>144</sup>.*

La instalación como forma de arte parece escapar casi siempre a una significación precisa en un marco general estético-histórico. En la década de 1960, las vanguardias produjeron un flujo de ambigüedad en el arte, y la teoría crítica coincide en que se notan allí operaciones artísticas que no cuadran dentro de los parámetros de producción simbólica del modernismo. Las instalaciones son un ejemplo de esa tendencia diferencial, y de la expansión conceptual que experimentó la frontera del arte en ese momento. “[...] en el marco de esta ‘lógica espacial de la práctica posmoderna’ no existe esencia o especificidad alguna que defina al artista: ni por su praxis ni por los medios que emplea, pues las nuevas prácticas, como asimismo los nuevos medios que se utilizan para vehicular sentido, tienden a mezclarse en una dinámica continua; esto quiere decir que habrá pasajes de un sistema expresivo a otro como también recombinación de códigos.”<sup>145</sup>

Lo que resulta notorio de *HP* es cómo adopta desde su origen como videoinstalación la operación de inmersión del espectador tan típica de este arte del espacio y tan

<sup>144</sup> Textos curatoriales de la muestra *Asuanima* (2004). <http://www.asuanima.net/>. Textos curatoriales disponibles online. Recuperados el 1º de junio de 2014 de: <http://videoarteparaguay.blogspot.com.ar/2007/09/videtrama-videoarte-y-nuevos-medios-en.html>

<sup>145</sup> García, A.C. *Instalaciones. Territorios Audiovisuales*. Compilado por Jorge La Ferla y Sofía Reynal. Página 3, en referencia al análisis realizado por Rosalind Krauss, quien acuñó el término instalación en la década de 1970.

contraria a las pantallas televisivas (que por lo general tienden a alienarnos). Este efecto de inmersión se transporta de la videoinstalación al film a través del profundo trabajo realizado con el sonido. Es decir, podemos rastrear en su origen como videoinstalación la intención de generar un ambiente y una búsqueda de una experiencia de inmersión sonora para el espectador<sup>146</sup>.

Todo el proceso creativo del corto y la videoinstalación sucedió mientras Encina estudiaba en la *Universidad del Cine (FUC)*. Debemos destacar entonces una vez más la importancia que tuvo dicha universidad para la formación de Encina y más específicamente la relación que Encina entabla allí con Jorge La Ferla, profesor de la materia *Técnicas Audiovisuales* (en la cual se estudia el audiovisual más contemporáneo y experimental) quien la motiva y la orienta desde el surgimiento del proyecto como videoinstalación en sintonía con la materia.

A su vez, el Festival Internacional de Escuelas de Cine (FIEC), organizado por una red internacional de Escuelas de Cine a la cual pertenece la FUC, podría ser un primer anclaje *ex aula* del embrión del proyecto de *HP*, ya que —y si bien no tuvieron injerencia directa en la realización el largo— sumaba al proyecto en su forma de cortometraje el antecedente de un premio otorgado por un jurado internacional. Esto destacaba no sólo a Encina como realizadora, sino además al proyecto de largometraje que surgía del mismo concepto que el cortometraje y la videoinstalación.

El siguiente paso del proyecto, ya en forma de largometraje, podemos ubicarlo en el Taller de Desarrollo de

<sup>146</sup> Ya hemos tratado el uso del sonido en *HP* en el Capítulo 2, sección I.b., p. 45.

Proyectos Cinematográficos, organizado por fundación TyPA<sup>147</sup>. En dicho taller los participantes y los tutores (locales e internacionales) se aíslan de la vida cotidiana en Colón, una pequeña ciudad del litoral argentino, para concentrarse en el desarrollo de sus proyectos. Dicho desarrollo es abordado de una forma peculiar: los participantes deben *pitchear* (presentar breve y compactamente) su proyecto de largometraje a la audiencia, compuesta de los tutores, los organizadores y los demás participantes o pares, en diez minutos. A través de dicha presentación se puede sondear la solidez y coherencia de una serie de elementos cruciales y conceptos centrales para el proyecto, a la vez que se prepara a los realizadores/ guionistas para *comunicar* su proyecto en los mercados internacionales de coproducción, o diferentes fondos que utilizan el método del *pitching* como método de evaluación de proyectos. Se analizan entonces en dicho taller la capacidad de síntesis y transmisión del contenido dramático y estético de un proyecto por su director, sus motivaciones para filmarlo y el estado actual de la producción. Fuera del marco del *pitching* y como forma de presentar a los participantes, el segundo día se organiza una proyección de los trabajos previos de los directores, fundamentales

<sup>147</sup> Este taller era desarrollado previamente por la prestigiosa fundación Antorchas hasta su cierre. Actualmente el taller es organizado, como ya dijimos, por Fundación TyPA, cuyo presidente es Américo Castillo y cuya vicepresidenta es Ilse Hughan. Ambos cinéfilos, decidieron aliarse tras el cierre de Fundación Antorchas para poder darle continuidad al Taller, que actualmente se realiza en Colón, Entre Ríos. A pesar de que la Fundación surgió originalmente para garantizar la continuidad de dicho taller, sus tareas hoy en día se extienden a varios campos de las artes y las letras y ha adquirido un gran prestigio a nivel nacional e internacional. Encontramos más información sobre el taller la página de Fundación TyPA: [www.tyapa.org.ar](http://www.tyapa.org.ar).

a la hora de presentarse como realizadores en contextos internacionales.

Es en este taller donde el proyecto de largometraje encuentra su primer premio (que consistió en la participación del proyecto en el Buenos Aires Lab/BAL en el marco del BAFICI) y asimismo su primer gran aliado en términos de su producción: Ilse Hughan. Hughan es una productora holandesa de procedencia, ciudadana del mundo, seleccionadora de proyectos para *Hubert Bals Fund*, Co-directora del BAL (Buenos Aires Lab), el mercado y laboratorio de proyectos del BAFICI y, en dicha oportunidad, tutora invitada al taller.

La capacidad de Encina de transmitir su proyecto, la calidad del mismo, y sus motivaciones y convicciones atrajeron a Ilse Hughan y la llevaron a pensar en producir el proyecto. El *pitching* de la realizadora fue crucial, y tan bueno que la fundación subió ese video a YouTube como ejemplo del funcionamiento del taller<sup>148</sup>.

*“[...] ella hizo su pitch y fue muy bueno. Normalmente la primera vez es muy malo. Pero ella hizo un pitch buenísimo, en 8 minutos, no 10. No necesitaba 10. Porque sabía exactamente lo que quería. Todo. Con un convencimiento tan puro, tan poco frecuente, que para mí fue muy fuerte. Después hablamos, porque en ese taller yo era tutora. Entonces tuvimos una reunión cara a cara (para trabajar el proyecto) y me gustó mucho conversar con ella, quise saber más. No sabía mucho de Paraguay. Y ella habló sobre el Paraguay de una manera muy única. (...) Cosas simples pero que dicen mucho. Y ella estaba tan convencida, y tan segura de lo que quería, que me enamoré*

<sup>148</sup> Video disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=4vgoKtA4Eko>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

*del proyecto. Inmediatamente. Esta película la quiero ver, esta película tiene que hacerse. Eso fue lo que pensé.”*<sup>149</sup>

Más allá del entusiasmo con el que recibió al proyecto, Hughan sabía que producirlo podía no ser una tarea fácil. Le ofreció a Encina su ayuda a la hora de recaudar fondos para producirlo con la advertencia de que era probable que fuera difícil convencer a productores de televisión y afines de que era interesante como inversión un proyecto en el que la cámara no se mueve nunca y no hay *acción*. Por otra parte, además de las peculiaridades del proyecto, estaba el hecho de que su origen era Paraguay, un país del que cinematográficamente hablando nadie sabía casi nada. Esto actúa como un arma de doble filo, ya que por un lado resulta atractivo participar de la *primera película* de un país, pero, por el otro, el hecho de que no existan películas de dicho país genera cuestionamientos sobre por qué no existen, sobre la situación del país y las dificultades que pueden surgir para realizarla.

Una vez determinada a producir el proyecto, Ilse Hughan le acerca el guión a Lita Stantic en Argentina y a Marianne Slot<sup>150</sup> en Europa para poner en marcha su plan de recaudar fondos para la producción del film. A ambas productoras les resulta atractivo y poético el proyecto desde el inicio.

Lita Stantic<sup>151</sup> dijo del proyecto: “*Me impactó muchísimo el guión. Realmente me conmovió [...] Creo que con una anécdota muy simple Paz de alguna manera transmite un poco lo*

<sup>149</sup> Ilse Hughan. Entrevista realizada para esta investigación en enero 2013. Ver entrevista completa en Anexo VII, p. 165.

<sup>150</sup> Marianne Slot es una productora de origen danés con base en París.

<sup>151</sup> Lita Stantic. Entrevista realizada para esta investigación en enero 2013. Ver entrevista completa en Anexo VII, p. 171.

*que es el Paraguay y lo que fue la historia del Paraguay de estos últimos 200 años". Por su parte, el comentario de Marianne Slot fue: "Cuando leí HP me impresionó lo único del guión. Es muy fuerte; trata al mismo tiempo un tema muy cercano al pueblo paraguayo pero también es una película acerca de los giros de la vida, que es, por supuesto, un tema universal, entonces, es una combinación muy difícil de encontrar. Y, al mismo tiempo, está escrito de una forma muy bella."*<sup>152</sup>

En 2004 el proyecto consigue notorios avances. Encina asiste al BAFICI en calidad de ganadora del premio del Taller de Desarrollo de Proyectos Cinematográficos de Colón, y lleva el proyecto al BAL, donde obtiene el premio *Göteborg Film Festival Film Fund*. Por otra parte, ese mismo año es seleccionada para desarrollar el guión a través de la reconocida beca para desarrollo de proyectos de *Ibermedia* y *Fundación Carolina*<sup>153</sup>. Consigue ese año el mayor apoyo económico estatal en su país otorgado a un proyecto cinematográfico en la historia del FONDEC: aproximadamente 21.500 dólares estadounidenses. El presupuesto total del film ascendió a 624.589 dólares<sup>154</sup> — del cual apenas un 3.45% provino de su país de origen.

En 2005 el proyecto sigue cosechando fondos internacionales. Como parte del reconocimiento que obtuvo el premio en el marco del taller *TyPA* y el BAL, Encina viaja en enero de 2005 con el proyecto al Festival de Rotterdam, en donde participa — junto a otros compañeros del taller que fueron premiados, como la argentina Daniela Gog-

<sup>152</sup> Hamaca paraguaya. Edición DVD malba.cine. Making of.

<sup>153</sup> Beca para el Desarrollo de Proyectos Cinematográficos de Iberoamérica. Fundación Carolina. Madrid, España.

<sup>154</sup> El Fondo Nacional de la Cultura y las Artes le otorga Gs 102.000.000. En Leen, C. Op. Cit. Pág. 169.

gi— del *Cinemart*, el Mercado de proyectos del festival. Allí, se alza con el *Premio Príncipe Claus* que consistió en 15.000 Euros. Por otra parte, también en Holanda obtiene el reconocido premio del *Hubert Bals Fund*. En Junio de ese 2005 se alza con un nuevo premio, esta vez del *World Cinema Fund*, que consistió en 30.000 Euros. También obtuvo la ayuda del *Fonds Sud*<sup>155</sup>.

Con Stantic y Slot embarcadas en el proyecto, el mismo cuenta con el renombre de tres grandes productoras y con su red profesional que ponen en marcha para conseguir la financiación del mismo. En Argentina, Stantic consigue que el INCAA lo declare de interés y obtiene un crédito blando del instituto y posteriormente un subsidio. A través de Marianne Slot, el proyecto llega al canal ARTE en Francia, donde suma a un aliado más a través del productor Michel Reilhac, quien también defendió al proyecto. La participación de ARTE fue un gran impulso para que se sumaran otros coproductores, ya que este canal es un símbolo de calidad artística.

Otro actor que se sumó al proyecto como productor ejecutivo fue Simon Field, ex director del Festival Internacional de Rotterdam. Field había a su vez leído el proyecto de Encina a través de Ilse Hughan, y el mismo le había gustado enormemente. A través de Field se sumó la participación de Austria, cuando la ciudad de Viena le comisiona a Peter Sellers la organización de un festival de cine dentro del gran festival que la ciudad organizaba con motivo del 250° aniversario del nacimiento de Mozart, el ya mencionado festival *New Crowned Hope*. Simon Field estaba involucrado

<sup>155</sup> El dispositivo de ayuda para la diversidad cinematográfica en el mundo del Centro Nacional de la Cinematografía de Francia, organismo que cerró en 2011 para dar lugar al fondo *l'aide aux cinémas du monde*.

en la producción del festival a través de *Illumination Films*, productora de la cual es parte. Del total del presupuesto, Sellers destinó 2,5 millones de dólares estadounidenses a financiar una serie de films de autor para el festival. Así fue como *HP* fue incluido en el programa de *New Crowned Hope* estableciendo un paralelismo con el *Requiem* de Mozart, y dotando al proyecto de más fondos y visibilidad.

Encina participó en mayo de 2005 de *L'Atelier* de la *Cinéfondation* del festival de Cannes, un prestigioso taller para proyectos de largometraje en vías de desarrollo. El taller se realiza en el marco del festival donde la organización publica un catálogo de los proyectos seleccionados y organiza reuniones entre los representantes de los proyectos y diferentes productores internacionales potencialmente interesados en los mismos. El taller busca además conectar a los realizadores con la industria en general, invitándolos a participar de la vida del festival<sup>156</sup>. Participar en este taller le dio al proyecto (que ya contaba con varios premios y la coproducción de Stantic, Hughan, Slot, además de la ayuda de *New Crowned Hope*) aún mayor visibilidad internacional.

Por otra parte, el film contó con coproductores europeos como *Wanda Visión* (España), y la berlinesa *Black Forest Films/CMW film company GmbH*, una coproductora alemana que se sumó con la obtención del premio del *World Cinema Fund* en 2005<sup>157</sup>. Por el lado paraguayo, el film fue producido por *Silencio Cine*.

<sup>156</sup> Para más información sobre el atelier: <http://www.cinefondation.com/en/atelier-informations#>

<sup>157</sup> "Hamaca paraguaya" logra ayuda del Festival de Berlín. Diario ABC del Paraguay. 30 de junio de 2005. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/espectaculos/hamaca-paraguaya-logra-ayuda-del-festival-de-berlin-840298.html>

Con el proyecto ya desarrollado en su totalidad tras su paso por el taller de TyPA, la beca de la *Fundación Carolina* y la *Cinéfondation*, Encina consigue una interesante estructura de coproducción internacional, de las cuales participarían: Paraguay (a través del FONDEC y Silencio Cine), Holanda (A través de Ilse Hughan/*Fortuna Films*, *Hubert Bals Fund* y el premio *Príncipe Claus* del *Cinemart*), Argentina (Lita Stantic y el INCAA), Francia (Slot Machine/Marianne Slot, ARTE, *Fonds Sud*), Alemania (*Black Forest Films*) y Austria (*Festival New Crowned Hope*).

Lita Stantic lo resume así: “*Fueron de esas películas en donde los apoyos salieron con bastante fluidez. Primero porque el texto era maravilloso, (...). Y por otro lado que esa idea de un país sin cine que de pronto tiene una directora que hace una película ayudó mucho a que hubiera apoyos*”.

Para Ilse Hughan, hubo que vencer el prejuicio de que filmar en Paraguay debería resultar muy económico: “*En Paraguay no había nada de nada. Teníamos que traer el material a Buenos Aires a revelarlo. Mucha gente me decía “¡Ah, Paraguay! Ahí podés filmar una peli por 15.000 dólares, ¿no?” ¡¡No, al contrario!! Todo tenía que pasar por acá. No había ni cámaras. Muy caro. ¡Y la Aduana! ¡Un lío carísimo!*”

## b. El rodaje del film

*"[...] queríamos más que nada (...) captar la luz natural en sus variaciones a través del tiempo, como son tomas largas queríamos tener una luz muy suave, muy sutil, muy envolvente en la que se pudieran ver todas las pequeñas cosas sin jerarquizar."*

WILLI BENSICH

*Making of. Edición DVD Malba.cine*

El rodaje de *HP* fue, según Lita Stantic, un rodaje muy apacible, planificado para durar cuatro semanas pero finalizado en tres, a fines de agosto y principios de septiembre de 2005<sup>158</sup>. El mismo se realizó en las cercanías de la ciudad de Caacupé (60 kilómetros al este de Asunción) y en los pueblo de Mbocayaty y Yatalty, en los alrededores de la ciudad de Villarrica (Departamento del Guairá, 160 kilómetros al Este de Asunción, camino hacia Ciudad del Este).

El rodaje se realizó con un equipo de profesionales de Argentina, Uruguay y Paraguay. El grupo argentino estuvo integrado por Marta Parga, Jefa de Producción en Argentina; Willi Behnisch, Director de Fotografía; Carolina Urbietta; Vanessa Ritacco; Jorgelina Vera y Víctor Tendler y Guido Berenblum, Sonidistas. De Uruguay participó Manuel Nieto como Asistente de Dirección y de Paraguay estuvieron Gabriela Sabaté, Jefa de Producción en Paraguay; Carlo Spatuzza, Director de Arte; Diego Volpe, Continuista; Cristian Valdovinos, Asistente de Producción; Ana Beconi, Asistente de Dirección de Arte

<sup>158</sup> Ver entrevista a Lita Stantic, Anexo VII, p. 171.

y Ruth Ruiz, entre otros que completaron un equipo de más de treinta personas.

El rol de Sabaté fue crucial ya que el rodaje implicó un tránsito permanente y fluido por las aduanas de ambos países. Las cámaras, luces y equipos fueron alquilados en Argentina a C&L Rental y exportados temporariamente al Paraguay. El material filmico fue comprado en Argentina, utilizado en el rodaje en Paraguay y luego revelado nuevamente en Buenos Aires.

El rodaje sucedía en distintos momentos del día. Las escenas del comienzo y del fin del film eran filmadas en hora mágica en ambos extremos del día para captar el cambio de luz dentro del plano. Es por esta razón, entre otras, que este film sólo podía realizarse en 35 mm: se buscaba estéticamente que la experiencia en la sala de cine incluyera la percepción del sutil pero continuo cambio de luz, con unos extremos de bastante oscuridad, la cual aún no es bien captada por la tecnología del video.

A nivel de la dirección de arte, la preparación de las locaciones fue bastante simple, ya que se trabajaba con pocos elementos. La locación principal de la hamaca fue la más trabajada: se retiraron del piso todos los elementos posibles, entre ellos algunas marañas o *javorái*, y se cubrió todo el piso con un manto de hojas secas para generar el efecto teatral de piso y fondo. A nivel vestuario, se compraron ropas en el mercado 4 de Asunción<sup>159</sup> y se contrataron a mujeres de la zona para que las reparen. Luego, se intercambiaron esas ropas arregladas y más

<sup>159</sup> El principal Mercado de Asunción, ubicado en el centro de la ciudad, donde se pueden encontrar todo tipo de productos. Locación principal del film *7 cajas*.

nuevas con ropa de los pobladores que sirvieron para vestir a los personajes del film<sup>160</sup>.

Los textos de los actores estaban grabados en español (para que los comprendiera todo el equipo técnico) y se reproducían en locación para guiar la actuación y los tiempos de los planos.

El mayor conflicto del rodaje estuvo relacionado al tiro de cámara. Lita Stantic discutió con Paz Encina el primer día de rodaje cuando se armó la escena de la hamaca de la que Encina ya había realizado pruebas en video y, al cambiar el lente que iba a utilizar, dejó a los personajes en una escala aún más pequeña en relación al entorno. La productora le hizo notar a Encina que para ella los personajes resultaban muy pequeños y era una gran diferencia con las pruebas vistas, pero Encina estaba muy convencida del tamaño del plano y terminó por convencer a Stantic, ya que además tenía el corte final<sup>161</sup>.

El film se postprodujo mayormente en Argentina, aunque la mezcla de sonido se hizo en Chile en el estudio de Marcos de Aguirre y el laboratorio y la postproducción de imagen se hicieron en Francia.

<sup>160</sup> Carlo Spatuzza en entrevista incluida en el Making of de la edición DVD malba.cine.

<sup>161</sup> Ver entrevista a Lita Stantic en Anexo VII, página 171.

### c. La recepción del film

*“[...] lo que sucede es que hay hinchas de Hamaca, hay gente a la que le gusta mucho. Y es una película que fue a un montón de festivales también. Realmente... No pasó desapercibida en el mundo del cine.”*

LITA STANTIC  
*Entrevista personal*

*Hamaca paraguaya* se estrenó a nivel mundial en *Un Certain Regard*, en el marco del festival de Cannes, el 18 de mayo de 2006. Fue presentado con un dossier de prensa en el que se brindaba un breve informe sobre la lengua guaraní y la historia del Paraguay. El film competía por tres premios: la Cámara de Oro por ser ópera prima, el premio *Un Certain Regard* y el premio de *Fipresci* (que finalmente obtuvo).

El estreno fue emocionante para todos los involucrados en el film que estuvieron presentes. En las palabras de Paz Encina: *“Realmente hay todo un trayecto en el que decís no me importa ganar, porque realmente estar es muy fuerte. Me di cuenta que a cada persona que le contaba se le llenaban los ojos de lágrimas. Yo estaba tan emocionada y transmitía todo eso. Lo que pasa es que estás en una instancia y creo que es normal que quieras (ganar).(...) Quisiera que a la película le vaya bien para poder exhibir y creer que esto no fue una suerte, que pase y después nunca más”*<sup>162</sup>.

<sup>162</sup> Encina, P. Entrevista publicada en ABC color, 18 de mayo de 2006. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/espectaculos/hamaca-paraguaya-se-presenta-hoy-en-cannes-904656.html>

Para este estreno, el mismo presidente de la república del Paraguay viajó al festival de Cannes, y se realizó la colocación simbólica de la bandera del Paraguay, por primera vez en la historia presente en el festival de Cannes. Según lo relata Ilse Hughan:

*“Cannes. Siempre lo cuento aunque es un poco mentira. Es más para contarle a la gente cómo es el espíritu del festival. Es una buena mentira. Es la primera vez en la historia de Cannes que se exhibió un film paraguayo. Por mucho tiempo no hubo films en Paraguay, como 30 años. Entonces, esta película fue seleccionada para Un Certain Regard. Esto es verdad. Y para cada país cuyas películas fueron seleccionadas se cuelga una bandera. Y ahora empieza la mentira. Como no tenían la bandera de Paraguay, como nunca había habido una película paraguaya, Paz tuvo que traer su propia bandera desde Paraguay. No es del todo cierto, pero la verdad no es tan distante. El embajador de Paraguay en París fue quien tuvo que llevar la bandera, cuando vino a la première en Cannes. Pero prefiero decir que fue ella la que trajo la bandera. Después de Cannes, cuando volvió a Paraguay, la recibieron en el aeropuerto como una superestrella. No sé ni cuánta gente había. Entonces la recibieron en Cannes como a la película, muy, muy bien. Y el hecho de que era de Paraguay era una novedad para la gente, de una forma muy linda. Estábamos Lita, Simon, Marianne y yo. Fue increíble, muy lindo. Hubo gente llorando. Paz fue como una heroína. Y esta película, tan loca. Y el director del Atelier du Cinema estuvo allí y vio la película. Y estábamos allí cuando salió. Pero se fue inmediatamente. Nos pidió perdón y se fue. No sabíamos si le había gustado o no. Después le preguntamos, y nos dijo que estaba tan conmovido que se tuvo que ir. Porque es muy conmovedora. Y eso es lo genial. “No pasa nada”, y a la vez...pasa de todo!”*

La recepción de la crítica francesa del film de Encina fue buena. En algunos casos, explicaron que para comprender la profundidad del trabajo había que conocer previamente el contexto del Paraguay, como es el caso de la nota escrita por Shahla Nahid para el portal de Fipresci<sup>163</sup>. En varios casos, el film es destacado como una agradable sorpresa por su narrativa radical<sup>164</sup> y se destaca su existencia como milagrosa, y es incluso descripta en algunos casos como el primer film paraguayo<sup>165</sup>. En el caso del diario francés *Libération* el halago es aún mayor ya que contrasta la película apertura del festival – la hollywoodense *El Código Da Vinci* – con la proyección de *HP*, considerando al último el verdadero film de apertura y aquel que ayuda a salvar el prestigio y el status de epicentro del cine arte que detenta el festival de Cannes<sup>166</sup>. La revista *Télérama*, por su parte, elogia al film como uno propiamente cinematográfico, un film más de la sensación que de la narración<sup>167</sup>.

<sup>163</sup> Nahid, S. FIPRESCI. Mayo de 2006. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: [http://www.fipresci.org/festivals/archive/2006/cannes/cannes\\_nahid.htm](http://www.fipresci.org/festivals/archive/2006/cannes/cannes_nahid.htm)

<sup>164</sup> Pena, J. *Oceanografía de una ausencia*, publicada en *Cahiers du cinéma: España*, ISSN 1887-7494, Nro 2, junio de 2007, pág. 30 y Rauger, J.F. *Un certain Regard: une belle surprise venue du Paraguay*, publicada por el diario francés Le Monde el 19 de mayo de 2006. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: [http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2006/05/19/un-certain-regard-une-belle-surprise-venue-du-paraguay\\_773827\\_766360.html](http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2006/05/19/un-certain-regard-une-belle-surprise-venue-du-paraguay_773827_766360.html)

<sup>165</sup> Es el caso de Jean Michel Frodon, editor de *Cahiers du Cinéma*, en su debate online en relación a la apertura del festival de Cannes en 2006: <http://www.cahiers-ducinema.net/Debat-du-18-mai.html>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

<sup>166</sup> Séguret, O. *Sève Tropicale*. Diario *Libération*. París, Francia. 18 de mayo de 2006. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: [http://next.liberation.fr/cinema/2006/05/18/seve-tropicale\\_39670](http://next.liberation.fr/cinema/2006/05/18/seve-tropicale_39670)

<sup>167</sup> Murat, P. *Télérama*. París, Francia. 15 de noviembre de 2006. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.telerama.fr/cinema/films/hamaca-paraguay,266805,critique.php>

En cambio, la recepción con la crítica estadounidense fue más dispar. En *Variety* lo describieron como un film “que hamaca a sus espectadores hasta dormirlos” y destinado a “mini-nichos”<sup>168</sup>. Por su parte, el *New York Times* lo halagó ampliamente<sup>169</sup>. Por lo contrario, la crítica publicada en *The Hollywood Reporter* decía que era un film pretencioso y amateur como un film de un estudiante de cine de la década de 1970, y definía a *HP* como enervante<sup>170</sup>.

*Hamaca paraguaya* llegó a su país de origen el 30 de agosto de 2006 con un lanzamiento realizado en formato de conferencia de prensa con proyección del *making of*. En ese encuentro, Encina explicó que no tuvo el apoyo gubernamental que hubiera necesitado: al mismo tiempo que *HP* se filmaba en Paraguay *Miami Vice*, film que sí recibía el apoyo gubernamental que a Encina le había sido negado. El 1º de agosto hubo una función de prensa a las 18hs en los cines del shopping Villa Morra y a las ocho de la noche una *avant première*. El film estrenó en Paraguay el sábado 2 de agosto de 2006, en las salas del Shopping Villamorra y las salas Cinempremium del Sol<sup>171</sup>. Según nos informó Paz Encina en una entrevista personal, *HP* hizo entre cinco y seis mil espectadores en las salas comerciales en Paraguay. Vale la pena destacar aquí que el film no fue

<sup>168</sup> Young, D. Review: ‘Paraguayan Hammock’. Revista *Variety*. 18 de Mayo de 2006. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://variety.com/2006/film/reviews/paraguayan-hammock-1200516178/>

<sup>169</sup> Lee, N. In *Paraguay, Time Melts in the Torpid Air*. Diario *New York Times*. 14 de mayo de 2008. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.nytimes.com/2008/05/14/movies/14hamm.html>

<sup>170</sup> Byrge, D. *Paraguay Swings (Hamaca paraguaya)*. Revista *The Hollywood Reporter*, 18 de mayo de 2006. El artículo fue borrado del sitio oficial. Hay una copia disponible en: <https://archive.today/Apb8n>. Recuperado el 1º de junio de 2014.

<sup>171</sup> El esperado estreno de “Hamaca paraguaya”. Diario *ABC de Paraguay*. 31 de Agosto de 2006. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/espectaculos/el-esperado-estreno-de-hamaca-paraguaya-927607.html>

programado en el (por entonces único) festival de cine en Paraguay, el *Festival Internacional de Asunción*, dirigido por el realizador Hugo Gamarra y celebrado en el mes de septiembre de 2006. No existen datos ni razones lógicas que expliquen los motivos por los cuales el film no fue programado en dicho festival.

La prensa local fue ciertamente favorable a *HP*, centrándose en los premios obtenidos a nivel internacional y en el orgullo que representaba para el Paraguay el tener un film propio después de tantos años. Asimismo, se anunciaba ya desde antes de su estreno en Asunción la intención de llevar el film al interior, a las zonas en las que se había filmado, para realizar 15 proyecciones del mismo<sup>172</sup>. Aunque fue dificultoso conseguir el apoyo para el cine itinerante, se consiguieron realizar algunas proyecciones en el interior, donde el film tuvo una muy buena recepción.

*“En Paraguay fue una maravilla. La verdad es que tenía mucho miedo, por que sé que Hamaca... es, en muchos aspectos, radical. Pero lo que pasó superó todas mis expectativas. La gente se quedaba hasta el final de la película, como encantada, le costaba levantarse de la silla. Fui a muchas proyecciones para ver qué pasaba, y la gente salía y decía “así somos, así somos”, y eso era lo que a mí más me interesaba. Tuve la posibilidad de ir a presentarla a tres ciudades del interior, Encarnación, Ciudad del Este y Villa Rica, que es donde se filmó. Fue hermosísimo,*

<sup>172</sup> *Llega la galardonada “Hamaca paraguaya”*. Diario ABC. Asunción, Paraguay. 1º de septiembre de 2006. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/weekend/llega-la-galardonada-hamaca-paraguaya-927766.html>

*queríamos que los pobladores la vieran, que reconocieran los lugares.*"<sup>173</sup>

Además, en retrospectiva en una entrevista del 2013, Encina señala: "Y me pasó algo muy curioso, que es que cuanto más la llevaba al interior, mejores devoluciones tenía."<sup>174</sup> En este sentido, *HP* nos muestra la polivalencia de un film en relación a los públicos a los que puede ser presentado hoy por hoy. Es decir, el mismo film es premiado por la crítica internacional y reconocido por los pobladores de la zona del interior donde fue filmada, mostrándonos que no son únicamente los jurados "calificados" de los festivales los que pueden establecer cuál es la imagen cultural del Paraguay en base al material que se les presenta, sino que los pobladores del interior pudieron identificarse en la experiencia gozosa de ese tiempo tan particular que tiene *HP*.

Tras su estreno comercial en Paraguay, el film fue estrenado en salas comerciales de la Argentina en noviembre de 2006. La crítica porteña recibió bien al film de Encina, con espacios en los tres principales diarios del país. Por un lado, en el artículo que escribió Pablo Scholz para *Clarín*<sup>175</sup> se nos explica que *HP* es una experiencia para la sala de cine y no para el DVD, un film que el periodista considera dentro de la corriente del *cine verdad*. En el artí-

<sup>173</sup> Sabat, C. *Entrevista a Paz Encina*. Publicada el 8 de noviembre de 2006. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://habiaunavezunachica.blogspot.com.ar/2006/11/entrevista-paz-encina.html>

<sup>174</sup> Coronel, J. *Paz Encina: "Todavía nos falta encontrar identidad"*. Diario ABC. Asunción, Paraguay. 31 de mayo de 2013. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/especiales/fin-de-semana/paz-encina-todavia-nos-falta-encontrar-identidad-578632.html>

<sup>175</sup> Scholz, P. *Quien espera, desespera*. Clarín, Espectáculos. 2 de noviembre de 2006. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://old.clarin.com/diario/2006/11/02/espectaculos/c-00801.htm>

culo publicado antes de su estreno comercial en el diario *La Nación*, escrito por Claudio D. Minghetti<sup>176</sup>, se halaga a la película en tanto que aventura en un país sin cine y se elabora un análisis bastante profundo, basado en una entrevista con Paz Encina. Además, se mencionan algunos de los premios obtenidos por el film y la gran cantidad de festivales que la programaron, y se cita al ya mencionado artículo de *Libération* en el que *HP* está jerarquizada como la verdadera película de apertura de Cannes. Por su parte, el texto de Mariano Kairuz para RADAR de *Página/12*, comienza por manifestar el hito histórico que constituye el film, y luego ahonda en diferentes aspectos estéticos y formales del film, para pasar a analizar la trayectoria de Encina y relacionarla con la historia del Paraguay. Además de este artículo, *Página/12* publicó una entrevista a Encina y Genes en *las12*, el suplemento para la mujer del diario<sup>177</sup>. En los tres casos de los más importantes diarios de la Argentina, el film tiene un espacio destacado (aunque en el diario *Clarín* tiene menos desarrollo, la película es recomendada como muy buena).

Además, el film se estrenó comercialmente en Francia el 15 de noviembre de 2006, en España el 15 de junio de 2007 (en Madrid y Barcelona) y en Holanda el 15 de octubre de 2007. Fue vista en salas comerciales europeas por 3.227 personas<sup>178</sup>. Fue también comprado por Canal 13 de

<sup>176</sup> Minghetti, C. *Un pueblo a la espera de algo que nunca llega*. Diario La Nación. 30 de octubre de 2006. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.lanacion.com.ar/853895-un-pueblo-a-la-espera-de-algo-que-nunca-llega>

<sup>177</sup> Soto, M. *Elogio a la lentitud*. Diario *Página/12*. 3 de noviembre de 2006. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2982-2006-11-05.html>

<sup>178</sup> Datos del Observatorio Audiovisual Europeo. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: [http://lumiere.obs.coe.int/web/film\\_info/?id=26019](http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=26019).

Paraguay, y programado en *Canal Encuentro* en Argentina. El Malba editó el DVD del film en su colección *malba.cine* en 2007. En un giro conceptual, después de estrenado el film, un videoartista brasileño, Eder Santos, realizó una videoinstalación homenaje a *HP* con fragmentos del film, volviendo así a los orígenes del proyecto.

En 2013, el festival de Valdivia formó un comité de 9 festivales latinoamericanos con un determinado perfil para que elijan las diez mejores películas recientes de América Latina (estrenadas entre el 1° de enero de 1993 y el 31 de diciembre del 2012). *HP* fue elegida entre esas diez películas<sup>179</sup>.

Recapitulando nuestro recorrido, hemos expuesto en este capítulo una breve historia de los festivales de cine, describiendo el estado de la denominada *galaxia de festivales* por la cual circuló *HP* desde sus orígenes así como los recientes cambios observados en este ámbito. Luego, hemos detallado cómo se originó *HP*, y así como los diferentes nodos de la galaxia en los que se insertó para su desarrollo, describiendo además su rodaje y realización para focalizarnos finalmente en la recepción que el film tuvo en los diferentes festivales y medios internacionales, así como específicamente en los países en los que fue estrenada comercialmente.

En este recorrido, hemos visto como esta galaxia fue crucial para el desarrollo, la realización y la distribución de *HP*.

<sup>179</sup> "Hamaca paraguaya", entre las mejores. Diario ABC. 3 de septiembre de 2013. Asunción, Paraguay. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/espectaculos/cine-y-tv/hamaca-paraguaya-entre-las-mejores-peliculas-latinoamericanas-613745.html>

En el Capítulo 1 de este trabajo presentamos nuestra hipótesis de investigación junto a su marco teórico, además de detallar el estado de la cuestión. Por otra parte, en el Capítulo 2 expusimos nuestro análisis del texto fílmico, además de haber descripto sus contextos regional y nacional.

Tras haber completado el recorrido que nos habíamos propuesto, estamos ahora en condiciones de exponer nuestras conclusiones.



## CONCLUSIONES

EN 2006, *Hamaca paraguaya* llamó nuestra atención con su particular sistema narrativo y una procedencia especial, convirtiéndose en objetivo de nuestra investigación y haciéndonos reflexionar sobre un amplio abanico de temas en relación al cine.

Este film es la prueba contundente de que el cine paraguayo podía de alguna forma existir y alcanzar altos niveles de calidad, marcando un hito histórico que dio nuevo sentido a la historia y al presente del audiovisual guaraní abriéndole el camino, al menos conceptualmente, al desarrollo de una industria.

En el comienzo de nuestra investigación planteamos que *HP* es un caso único y emblemático que coloca una piedra (re)fundacional en la historia de la cinematografía paraguaya. Es un caso único porque no existió antes en Paraguay un film de autor en 35 mm, menos aún uno que fuera reconocido internacionalmente por su nivel artístico.

Nuestra investigación estuvo pautaada con una serie de objetivos. El primero de ellos era analizar el texto fílmico de *HP*. En nuestro estudio detallamos que *HP* es un film sobre la espera, una suerte de *Esperando a Godot* en clave de tragedia que hace gala de un tiempo contrario al de la narrativa hollywoodense imperante y los abrumadores flujos de datos contemporáneos. Es un film sobre una pareja de ancianos campesinos en el

interior del Paraguay que espera a que su hijo regrese de la guerra del Chaco.

Está compuesto con unos pocos planos fijos, casi todos lejanos, que funcionan casi como decorados teatrales, en los que sólo suceden acciones muy pequeñas, o *microeventos cotidianos*. El único momento en que vemos de cerca las caras de los protagonistas es cuando se enteran de la muerte de su hijo. El film está hablado en guaraní, aunque los protagonistas hablan en un fuera de sincro sutil pero permanente, y no vemos a los otros personajes. El sonido está compuesto con varios elementos que cumplen funciones dramáticas: la perra como recuerdo del hijo, la tormenta que no llega como símbolo de su espera, los pájaros como malos augurios. A su vez, el film está compuesto con un pensamiento musical, como si fuera un Réquiem lírico. Construido con una escritura esquizofrénica que desencaja el presente y el pasado, borrando las marcas temporales a nivel visual y sonoro, el film nos descoloca en un cuasi presente que se vuelve un tiempo circular.

A nivel del texto fílmico, *HP* logra establecer un vínculo entre la tradición de transmisión oral de la cultura guaraní, la tradición literaria de Roa Bastos y sus tópicos —el calor, el trueno entre las hojas— y la transmisión audiovisual global contemporánea.

Además, a través del análisis realizado en su tesis de licenciatura en estrecha relación con la escritura del guión de *HP*, Encina conecta a su obra con la tradición cinematográfica de Ozu, y la enmarca en un contexto no sólo de creación autoral, sino también de discusión académica. El trabajo de Encina profundiza sobre el silencio —lo no

dicho— estableciendo un vínculo directo con el cine de Yasujiro Ozu y llevando al espectador a participar activamente en la construcción del film.

En ese sentido, el letargo de *HP* trabaja en pos de un espectador que debe perder necesariamente su pasividad, y debe poner algo de sí mismo para completar la cartografía temporal de la obra, trabajando a la vez con la falsedad y la verdad en ese tiempo dual que plantea. Si en la era contemporánea los individuos tienen dificultades para cartografiar en su mente su posición en el mundo, *HP* propone el ejercicio de reconstituir un espacio social a partir de un texto esquizofrénico.

Por otra parte, el film trabaja con la figura del campesino a través de sus protagonistas e indirectamente aborda los mecanismos de producción agrícola paraguayos, en relación al lugar central que ocupa históricamente en la economía del país y su construcción social.

El segundo objetivo de nuestra investigación planteaba la necesidad de esbozar un panorama histórico del cine Paraguayo situándolo en el contexto regional y en el ámbito del cine latinoamericano de autor para determinar qué existía en el presuntamente vacío del campo audiovisual paraguayo antes del surgimiento de *HP*. Para ello, tras aportar datos básicos sobre el Paraguay, recordamos la importancia que el guaraní tuvo para la construcción del país y brindamos un panorama histórico general, que sienta las bases para la reconstrucción periodizada de la historia del cine paraguayo que hemos elaborado.

En dicha periodización, pudimos observar que la historia del cine paraguayo es una historia de dificultades que

abunda en films que no pudieron ser terminados, marcada por la primacía de producciones extranjeras sobre escasas producciones nacionales y una variedad de coproducciones. Asimismo, pudimos notar la temprana presencia de cámaras en tierras guaraníes, a la vez que podemos rastrear tópicos y tendencias que delinean la identidad del cine paraguayo: la gran proporción de documentales en relación a los films de ficción, el uso del guaraní en el cine, la débil relación que tuvo el Estado con el cine, los tópicos de la Guerra de la Triple Alianza y la vida rural, y a nivel de producción, la propia dificultad de filmar, además de los vínculos con Brasil y Argentina.

Encina era consciente de la inercia histórica contra la que se enfrentaba, y por ello eligió hacer de la necesidad su virtud, incorporando las carencias cinematográficas de su país a la propuesta del film: al relatar ese tiempo circular de la espera eterna, esa suerte de mito de Sísifo en clave guaraní, Encina logra que Sísifo se olvide de la piedra y se rompa así la inercia de décadas.

Comprobamos entonces que existían en el Paraguay una gran cantidad de elementos relativos al quehacer audiovisual antes del surgimiento de *HP* que conformaban un campo audiovisual previo: técnicos de televisión y publicidad, diferentes realizadores que hacían o intentaron realizar sus films en video, largometrajes, cortometrajes, videoarte y un festival de cine.

En relación al análisis realizado por Frodon de la relación entre cine y Estado, Paraguay resulta un caso muy extraño. Se trata de un país con una de las dictaduras más largas del continente que apenas hizo uso del cine como medio propagandístico, realizándose únicamente

el *Noticioso Nacional* y *Cerro Corá*. El Estado moderno democrático tampoco ha sabido destinar recursos para la producción de cine nacional.

En relación con el cine nacional, los espectadores del cine de una nación también tienen su propia forma de imaginar su país: *“Las comunidades pueden distinguirse, no en términos de su falsedad/autenticidad, sino por el estilo en el que son imaginadas”*<sup>180</sup>. Esta conceptualización ayuda a pensar *HP* como un elemento que contribuye a la construcción imaginaria de Paraguay como una nación, al mismo tiempo que siendo un film hablado en vernáculo actúa como recordatorio de su fuerte raigambre indígena.

La existencia de *HP* tiene que necesariamente haber impactado en la percepción que los realizadores paraguayos tenían sobre su propia realidad y las enormes dificultades para realizar sus films. Prueba de esto es la multiplicidad de films surgidos en los últimos años, algunos de ellos incluso realizados por directores de mayor trayectoria que Encina.

En un movimiento doble, en los antecedentes de *HP* es posible rastrear algunas de sus propias características, así como también *HP* resignifica el pasado, mostrándonos lo que podría haber logrado el cine paraguayo pero sólo fue conseguido en contadas ocasiones. Como dijo Borges en relación a Kafka:

*“En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pa-*

<sup>180</sup> Anderson, B. Op. cit., pág 7.

sado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.”<sup>181</sup>

El tercer objetivo de nuestra investigación se proponía analizar la relación de *HP* con las políticas de fomento estatales y la existencia de mecanismos de fomento en una gran cantidad de países de la región para contextualizar la *estética de la producción* del film. Esto se relaciona directamente con lo planteado en el cuarto objetivo, que apuntaba a dar cuenta de la construcción de una compleja red global de interacciones necesarias para la concreción del proyecto, elección clave en la constitución de la mencionada estética de la producción.

En relación a los fomentos estatales, hemos mostrado que incluso países con menos recursos y población que el Paraguay cuentan con mecanismos de apoyo al cine. Según Encina, desde que Ecuador tiene su instituto, Paraguay se convierte en el último país sudamericano sin contar con este instrumento. Esta carencia fue utilizada por Encina a favor de la realización de su film, ya que la autora configura un proyecto que relata una historia con una fuerte búsqueda identitaria nacional al mismo tiempo que establece una analogía con la *espera* histórica del Paraguay y sus postergaciones recurrentes.

Un factor diferencial de *HP* que hizo que el film pudiera realizarse fue la *estética de su producción*: *HP* fue pionera en poder conformar una coproducción entre seis países y servirse de diferentes mecanismos internacionales de ayuda para conseguir filmar en Paraguay.

<sup>181</sup> Borges, J.L. *Otras Inquisiciones. Kafka y sus precursores*. La Nación, Buenos Aires, 19 de agosto de 1951; *Otras inquisiciones*, 1952; *Obras Completas*. Buenos Aires. Ed. Emecé, 1974, p. 710-712.

El quinto objetivo de la tesis proponía evaluar la relación de *HP* y el cine latinoamericano de autor en términos de distribución y exhibición, en relación a la relevancia que adquiere actualmente para este tipo de cine la suerte de *galaxia de festivales* que se ha configurado a nivel global.

Para ello, hemos descripto someramente la historia del cine de autor en América Latina, además de brindar un panorama general de la industria audiovisual en el ámbito del Mercosur. Por otra parte, hemos descripto la historia y evolución de los festivales de cine desde los primeros festivales hasta la actualidad, describiendo cómo se insertó el cine de autor en ese contexto. Hemos además reseñado cómo estos eventos se han multiplicado en el mundo y específicamente en el continente sudamericano, demostrando que su personalidad intensa pero efímera guarda una relación estrecha con el espíritu de nuestra época.

En la actualidad, y como nunca antes, podemos hablar de un “*cine de festivales*”, una circulación de personas y films que dan la vuelta al mundo y una red de festivales que constituyen un medio y una forma de vida para muchos actores del campo audiovisual. Es, además, un mercado para la exhibición de films de autor.

La función simbólica que tuvo *HP* dentro de la historia del cine paraguayo se basa en la recepción en su propio país y en festivales internacionales, circulación que le permitió exhibirse ante los públicos más variados. En este sentido, *HP* nos muestra la polivalencia de un film en relación a los públicos a los que puede ser presentada: el mismo film es premiado por la crítica internacional en Cannes y recono-

cido por los pobladores de la zona del interior paraguayo donde fue filmada. De esta forma nos muestra que no son tan sólo los jurados “calificados” de los festivales los que establecen cuál es la imagen cultural del Paraguay en base al material que se les presenta, sino que los pobladores del interior pudieron experimentar con goce ese tiempo tan particular que tiene *HP* y sentirse identificados.

Esto está ligado al concepto de *radicante* que acuñó Nicolás Bourriaud para el arte contemporáneo. Bourriaud define como *semionauta* al sujeto-artista que construye su corpus de obra en constante movimiento y cambio, sin estancarse en ningún lado, sino conectando y negociando con el entorno globalizado y con lo singular identitario. En el contexto planteado por Bourriaud, el exotismo ya no es una novedad, sino que existe una multiplicidad de identidades amalgamadas en un *fluir global*.

*Hamaca paraguaya* es un film que articula la identidad local paraguaya con el universal tema de la muerte y la pérdida. A la vez, el film en su movimiento planetario es un ejemplo de cómo circula contemporáneamente un film de arte.

El sexto y último objetivo de la investigación apuntaba a analizar el surgimiento de *HP* como un síntoma de nuestra época, en relación a su inserción en la *galaxia de festivales* así como también a la falta de apoyos a nivel nacional.

*Agua Fría de Mar* (2010, Costa Rica) y *Chance* (2009, Panamá) son otros films que surgen de países de América Latina que en su momento no contaban con ley ni instituto de cine, ambos países con escasos antecedentes de producción cinematográfica. Estos films también surgen

con diferentes estructuras de coproducción internacional donde intervienen varios países, circulando por diferentes instancias institucionales de apoyo a proyectos desde su desarrollo. Su anclaje no depende exclusivamente de lo que suceda en el cine a nivel local, sino que lo que sucede en el mundo condiciona los acontecimientos en dichos países de dos maneras. Por un lado, la interconexión global le da un acceso amplio a los realizadores locales a una enorme diversidad de films y potencia el deseo de filmar. Por el otro, la gran cantidad de coproducciones realizadas a nivel mundial con apoyos de diferentes Estados y del programa *Ibermedia* contrastó con la falta de medios de gestión a nivel local, generando reclamos al Estado.

Consideramos que films como *7 Cajas y Chance* son una suerte de *Big Bang* para sus cinematografías nacionales, una suerte de gran explosión de público interesada por el emerger de una nueva visión sobre la propia identidad, mediada a través de un producto cultural y narrada con lenguajes accesibles. En este sentido, *HP* y *Agua Fría de Mar* son unos sutiles *Small Bangs* que inician una cadena de prestigio ganado festival tras festival, premio tras premio, dando inicio a una nueva existencia: una cinematografía nacional. En relación a estos *Bangs*, tanto en Panamá como en Costa Rica, la ley de cine logró aprobarse.

*Hamaca paraguaya* es un film de autor en 35 mm que marca un hito histórico en el cine paraguayo, que a la vez resignifica los films que la preexistieron. Al surgir de un país que no cuenta con mecanismos de fomento al cine, construyó una compleja red internacional que le permitió realizarse. Al mismo tiempo, su circulación fue global, a través de la galaxia de festivales y estrenos comerciales

en varios países. Esta inserción global es un síntoma de época para muchos films de autor.

En Paraguay la ley de cine sigue siendo un proyecto. Ni *Hamaca paraguaya* ni el *blockbuster* local *7 Cajas* ni ninguno de los recientes films paraguayos premiados lograron, a pesar de sus demostraciones de posibilidades para el cine paraguayo, hacer que se apruebe este proyecto de ley.

Se ha observado una evolución positiva del campo audiovisual en los últimos años, y existe además un debate interno sobre la viabilidad económica del proyecto de ley, basado en las leyes de cine de Argentina, Brasil y Chile. En este sentido, son reveladoras las reflexiones (que causaran en su momento gran revuelo en el audiovisual guaraní) de Ramiro Gómez en el diario *Última Hora*: “*A un país pobre le corresponde un cine austero.*”<sup>182</sup>

Creemos que en el caso de Paraguay es necesaria una ley de cine que funde una escuela en cooperación con sus países vecinos y socios del Mercosur que transfiera la experiencia de las industrias más establecidas de la región a las futuras generaciones de profesionales del audiovisual. Asimismo, dicha ley debe contemplar la posibilidad de financiar films por diferentes montos, en distintos formatos y categorías (desarrollo, preproducción, post-producción, digital y fílmico), así como también contemplar la continuidad de ayudas y mecanismos que potencien la viabilidad de coproducciones internacionales como *Ibermedia*. En este sentido, también sería provechoso un instrumento legal para facilitar el trabajo con material fílmico ya que el mismo implica mayores costos y de una

<sup>182</sup> Diario *Última Hora*. Sección Arte y Espectáculos. 4 de agosto de 2010. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.ultimahora.com/en-debate-reflexiones-un-posible-cine-paraguayo-n345681.html>

logística internacional (alquiler de cámaras, revelado, etcétera).

Un elemento relevante para el surgimiento del llamado *Nuevo Cine Argentino* fue el concurso de cortometrajes *Historias Breves*. Creemos que ésta es una herramienta indicada para impulsar al conjunto del audiovisual paraguayo que podría plantearse de forma tal de no resultar tan onerosa para el Estado.

Una posibilidad con la que cuenta Paraguay es la articulación de la industria audiovisual con la enorme zona franca de Ciudad del Este, donde podrían construirse una escuela y estudios de filmación y grabación de sonido con tecnología de punta libre de impuestos de importación.

La multiplicación de medios audiovisuales y la compleja red de contenidos extendida por la web, han corrido al cine del lugar central que ocupaba en el campo audiovisual. Sin embargo, el séptimo arte sigue ocupando sin lugar a dudas el principal lugar de la reflexión y el pensamiento en relación a la producción audiovisual, en tanto se sigan haciendo films que busquen hacernos correr de lugar y ver las cosas desde otra perspectiva.



## ANEXOS

### ANEXO NÚMERO I INVENTARIO DEL CINE EN PARAGUAY<sup>183</sup>

#### Largometrajes de Ficción - Producción paraguaya

1. *Cerro Corá* (1978), de Guillermo Vera Díaz, 100'.
2. *El secreto de la señora* (1989), de Hugo Gamarra, 90'.
3. *De paso por la vida* (1996), de Carlos Benegas, 60'.
4. *María Escobar* (2002), de Galia Giménez, 90'.
5. *Réquiem por un soldado* (2002), de Galia Giménez, 91'.
6. *Miramenometokey* (2002), de Enrique Collar, 90'.
7. *Carimea* (2006), de Ray Armele.
8. *Acople* (2006), de Agu Netto y Rafael Kohan.
9. *Casos de Misterio* (2007), de Ramón Ramoa Salcedo.
10. *El invierno de Gunter* (2008), de Galia Giménez, 90'.
11. *Minotauro* (2008), de Luis Aguirre.

<sup>183</sup> Giménez, C. Periodista. Sección Cultura de La Nación Paraguay. 27 de Mayo de 2013. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <https://www.facebook.com/notes/carlos-gimenez/inventario-del-cine-en-paraguay/579877352046969>.

12. *El reflejo* (2008), de Gus Delgado.
13. *Acosta Ñu* (2008), de Ramón Ramoa Salcedo.
14. *El regalo de Sofía* (2008), de Leticia Coronel y Hugo Cataldo.
15. *Error de imprenta* (2008), de Nilfe Vera y Aragón.
16. *Relatos de Curupayty* (2009), de Ramón Ramoa Salcedo.
17. *Universo servilleta* (2010), de Luis Aguirre, 110'.
18. *Novena* (2010), de Enrique Collar, 96'.
19. *Felipe Canasto* (2010), de Darío Cardona.
20. *Semana capital* (2010), de Hugo Cataldo.
21. *Che pykasumi* (2011), de Ermes Medina Valiente.
22. *1811, Jirones de Gloria* (2011), de Ramón Ramoa Salcedo.
23. *Libertad* (2012), de Gus Delgado.
24. *Migraña/La enamorada* (2012), de Martín Crespo, 60'.
25. *7 cajas* (2012), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schém-bori, 100'.

#### Largometrajes Documentales - Producción paraguaya

- *El portón de los sueños* (1998), de Hugo Gamarra, 90'.
- *El siglo que se va* (2000), de Manuel Cuenca, 60'.
- *Derecha-izquierda* (2004), de Agu Netto y Rafael Kohan.
- *Cenizas* (2005), de Virginia Ferreira y Eduardo Mora.
- *Contradanza, los campos de la guerra* (2005), de Manuel Cuenca, 90'.
- *Tierra roja* (2006), de Ramiro Gómez
- *Profesión cinero* (2007), de Hugo Gamarra.
- *Kambuchi* (2008), de Miguel Agüero.

- *Frankfurt* (2008), de Ramiro Gómez.
- *Paraguay fue noticia* (2008), de Ricardo Alvarez, 88'.
- *Memorias de Danza-Las Precursoras* (2008), de Juana Miranda.
- *Crudo* (2009/1999), de Enrique Collar, 60'.
- *Circo pe* (2009), de Miguel Agüero.
- *Tekoeté: Manera auténtica de ser* (2010), de Hugo Gamarra.
- *Tren Paraguay* (2011), de Mauricio Rial.
- *Mercadocuatrope: rehekava retopata* (2011), de Sofía Paoli Thorne.
- *Un Revolver en la Chaca* (2012), de Luis Aguirre.
- *Distancias de gua'u* (2013), de Nicolás Granada, 110'.

#### Largometrajes de Ficción - Coproducciones

- *Paraguay, tierra de promisión* (1937, Argentina, inédita y sin terminarse), de James Bauer.
- *Codicia* (1955, Argentina), de Catrano Catrani, 85'.
- *El trueno entre las hojas* (1956, Argentina), de Armando Bo, 95'.
- *En la vía* (1959, Argentina), de Alberto Dubois
- *La sangre y la semilla* (1959, Argentina), de Alberto Dubois, 82'.
- *La burrerita de Ypacaraí* (1962), de Armando Bo, 95'.
- *El amante de mi mujer* (1977, Brasil), de Alberto Pieralisi, 94'.
- *O Último Cão de Guerra* (1979, Brasil), de Tony Vieira, 92'.

- *Kapanga/A Cafetina de Meninas Virgens* (1981, Brasil), de Agenor Alves, Guillermo Vera Díaz.
- *Miss Ameriguá* (1994, Suecia, Chile), de Luis R. Vera.
- *El toque del oboe* (1998, Brasil), de Cláudio MacDowell, 120'.
- *Poder, dulce poder* (2001/1997), de Enrique Collar, Argentina, 75'.
- *Estudio para una siesta paraguaya* (2004, Argentina), de Eugenia Blanc, Lía Dansker, Alejandro Nakano, 65'.
- *O Amigo Dunor* (2005, Brasil), de José Eduardo Alcázar.
- *Hamaca paraguaya* (2006, Argentina, Francia, Holanda), de Paz Encina.
- *Detrás del sol-Más cielo* (2008), de Gastón Gularte, 97'.
- *18 cigarrillos y medio* (2010, España, México), de Marcelo Tolces.
- *Lectura según Justino* (2013, con Argentina), de Arnaldo André.

### Largometrajes documentales - Coproducciones

- *Cándido López-Los campos de batalla* (2005, con Argentina), de José Luis García.
- *Chokokue. Trabajo, organización y lucha* (2008, Argentina), de Guillermo Kohen, Miriam Paz, 60'.
- *Paraguay mi tierra olvidada* (2009, Francia), de Philippe Claude y Valeria dos Santos, 65'.
- *Cuchillo de palo* (2010, con España), de Renate Costa.
- *La tierra sin mal* (2010, Francia, Italia), de Anna Recalde Miranda, 80'.

## Largometrajes paraguayos y coproducciones en DVD

- *Cerro Corá* (1978), de Guillermo Vera Díaz, 100'.
- *El trueno entre las hojas* (1956, Argentina), de Armando Bo, 95'.
- *La burrerita de Ypacaraí* (1962, Argentina), de Armando Bo, 95'.
- *El portón de los sueños* (1998), de Hugo Gamarra, 90'.
- *Profesión cinero* (2007), de Hugo Gamarra.
- *Minotauro* (2008), de Luis Aguirre.
- *Tekoeté: Manera auténtica de ser* (2010), de Hugo Gamarra.
- *Che pykasumi* (2011), de Ermes Medina Valiente.

## Mediometrajes documentales

- *El pueblo* (1969), de Carlos Saguier, 43'.
- *La voluntad de un pueblo* (1977), de Guillermo Vera Díaz, 45'.
- *Peregrinación a Caacupé* (1983), de Hugo Gamarra, 80'.
- *Proceso de cambio* (1988), de Manuel Cuenca, Edwin Britez, 40'.
- *Los yshyr de Karchavalut* (1997), de Manuel Cuenca, Edwin Britez, 30'.
- *Estigarribia: Militar y presidente* (1998), de Manuel Cuenca, 30'.
- *Engaí, la verdadera compasión* (2005/2008), de José Antonio Elizeche, 45'.
- *La pequeña gran historia de Mita'i Churi* (2009), de Rodolfo Gómez, 30'.
- *Tiempos de utopía* (2009), de Gregorio López Grenno, 52'.

- *Las casas de los techos que brillan* (2011), de José F. Bogado, 45'.
- *Overava* (2012), de Mauricio Rial, 52'.
- *Desalmidonar los Párpados* (2012), de Dea Pompa, 34'.
- *Detrás de Curuguay* (2013), de Daniela Candia, 30'.

### Mediometrajés de ficción

- *Cariñoso* (1986), de Manuel Cuenca, 36'.
- *El caso de Luis* (TV 1987), de Reinaldo Martínez, Marcial Ruiz Díaz, 30'.
- *Caños* (1987), de Marilyn Maciel, 30'.
- *Las gaviotas no hablan inglés* (1996), de Galia Giménez, 33'.
- *Cachorros de león, la batalla de Boquerón* (1997), de Manuel Cuenca, 33'.
- *Emboscada, campo de concentración* (1997), de Manuel Cuenca, 30'.
- *Caireles de sangre, 23 de octubre de 1931* (1997), de Manuel Cuenca, 30'.
- *Villa Ko'eyu* (2000), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 45'.
- *La decisión de Nora* (2000), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 30'.
- *Una y media* (2001), de Esteban Aguirre, Luis Aguirre, 33'.
- *Cándida* (2004), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 55'.
- *Opaco* (2006), de Martín Crespo, 35'.
- *Silenciado* (2007), de Mauricio Rial Banti, 39'.

- *Sin decir te amo* (2007), de Federico Adorno, 37'.
- *Fuego* (2009), de Sergio Marcos, 30'.
- *La conocí en la calle* (2011), de Cristina Kim, 41'.

### Mediométrajes documentales-Coproducciones

- *Don Policarpo & I: Travels with a Puppeteer* (2009, Canadá), de Nicolas Gulino, 43'.
- *Jopoi, todos juntos* (2009, Brasil), de Miguel Vassy, 51'.

### Cortometrajes documentales

- *Mercado central, mercado guazú* (1905), de Ernesto Gunche, 5'.
- *Su excelencia el presidente de la república Dr. Cecilio Báez, en compañía del ministro de guerra, Gral Benigno Ferreira* (1905), de Ernesto Gunche, 5'.
- *Traslado de la Virgen de la Asunción de la iglesia hasta la casa particular* (1905), de Ernesto Gunche, 5'.
- *Desfile del marcial Cuerpo de Bomberos al mando del comandante González, donde aparece multitud de personas conocidas* (1905), de Ernesto Gunche, 5'.
- *Los lenguas, la primera tribu evangelizada del Chaco* (1917), de W.B. Grupp.
- *Los indígenas del Gran Chaco* (1922), de Hans Krieg, 10'.
- *Expedición Paraguay* (1922), de Hans Krieg, 10'.
- *Alma paraguaya* (1925), de Hipólito Carrón, 10'.
- *Viaje de boy scouts a Brasil, Uruguay y Argentina* (1925), de Hipólito Carrón, 11'.
- *Revista militar en Campo Grande* (1926), de Hipólito Carrón, 4'.

- *La catástrofe de Encarnación* (1926), de Hipólito Carrón.
- *El que se aburra aquí es porque no sabe distraerse* (1926), de Hipólito Carrón, 4'.
- *Desfile militar* (1926), de Hipólito Carrón, 4'.
- *El señor ministro del interior* (1927), de Hipólito Carrón, 5'.
- *Campaña electoral con la presencia de Eligio Ayala* (1927), de Hipólito Carrón, 4'.
- *Manifestación frente al congreso* (1928), de Hipólito Carrón, 4'.
- *Vistas del Paraguay* (1929), de Hipólito Carrón, 4'.
- *Sepelio de Eligio Ayala* (1930), de Agustín Carrón Quell, 10'.
- *La guerra del Chaco* (1933), de Agustín Carrón Quell, 20'.
- *Asunción, ciudad de invierno* (1947), de Federico Riera.
- *La silla* (1965), de Carlos Saguier (Cine Arte Experimental).
- *Francisco* (1965), de Carlos Saguier y Jesús Ruiz Nestosa (Cine Arte Experimental), 23'.
- *Un día de mayo* (1967), de Carlos Saguier (Cine Arte Experimental).
- *Ñandejara recove paja* (1967), de Carlos Saguier (Cine Arte Experimental).
- *La costa* (1967), de Carlos Saguier (Cine Arte Experimental).
- *Luna de miel en Paraguay* (1967), de Guillermo Vera Díaz.
- *Metamorfosis* (1968), de Carlos Saguier (Cine Arte Experimental).

- *La caza y la perdiz* (1968), de Guillermo Vera Díaz.
- *Kuarahy Ohecha* (1968), de Dominique Dubosc, 25'.
- *Manohara* (1969), de Dominique Dubosc, 21'.
- *Safari en el Chaco* (1969), de Guillermo Vera Díaz.
- *La represa de Acaray* (1969), de Guillermo Vera Díaz.
- *Alto Paraná* (1970), de Alberto Lares.
- *Paraguay, tierra de progreso* (1970), de Guillermo Vera Díaz.
- *Estampas de Asunción* (1971), de Guillermo Vera Díaz.
- *Oikove Don Bosco* (1972), de Guillermo Vera Díaz.
- *Crisol de gloria* (1972), de Guillermo Vera Díaz.
- *Ñanduti, un encaje paraguayo* (1978), de Annick Sanjurjo, 19'.
- *Cómo se construye una Nación* (1979), de Alberto Lares.
- *Napoléon* (1979), de Juan Carlos Maneglia.
- *De barro y fibra de coco* (1981), de Gregorio López Grenno.
- *Paula Sánchez, ceramista* (1982), de Gregorio López Grenno.
- *Poncho de sesenta listas* (1983), de Gregorio López Grenno.
- *Experimento psicológico: Un día en el Hospital Neuropsiquiátrico* (1985), de Ray Armele, Manuel Cuenca, 20'.
- *Artroscopia, investigación en Medicina* (1986), de Juan Carlos Maneglia.
- *Vientos de vida. Homenaje a Asunción en su aniversario 450* (1987), de Carlos González Brun, 8'.
- *La Noche de San Blas* (1989), de Juan Carlos Maneglia.
- *Ava Mba'e* (1991), de Raul Gonzalez Allen, 28'.

- *Asunción a cuatro tiempos* (1997), de Manuel Cuenca, 20'.
- *La selva debe vivir: Los ache del Ñacunday* (1997), de Manuel Cuenca, 20'.
- *Ogwa* (2006), de Ricardo Alvarez, 26 m.
- *Los chamacocos bravos* (2006), de Ticio Escobar y Tiger Brown, 28'.
- *Che Yvotymí* (2006), de Renate Costa, 10'.
- *Evasión* (2007), de Martín Crespo, 10'.
- *Mayo 1811* (2009), de Manuel Cuenca, 20'.
- *Sapucay* (2009), de Víctor Hugo Ferreira y Vicky Mazacote, 10'.
- *Itá Letra* (2009), de Víctor Hugo Ferreira, Vicky Mazacote, 10'.
- *Guaicurú* (2009), de Miguel Agüero, 17'.
- *Waika* (2009), de José Elizeche, 29'.
- *Comunidad Paso Itá* (2009), de Margarita Areco, Rafael Escobar e Iván Cabañas, 6'.
- *Fábrica de azúcar* (2009), de Perla Salinas, Edgar Sánchez y Nelly Marecos, 3'.
- *Camba'i, Efrén Echeverría* (2009), de Gabriel Sosa, 13'.
- *Sapucái y su gente* (2009), de Manuel Cuenca, 10'.
- *Don Pedro Barboza, el campero paraguayo* (2009), de Pedro Ramírez, 22'.
- *Pantanal* (2009), de Víctor Hugo Ferreira y Vicky Mazacote, 10'.
- *Tañarandy* (2009), de Víctor Hugo Ferreira y Vicky Mazacote, 10'.
- *Villeras* (2010), de Malu Vázquez, Emilio Sanabria, 23'.
- *Tekove Resai* (2010), de Ercilio Avalos, 14'.

- *Jesareko* (2010), de Gerardo Jara, 24'.
- *A 20 años del Cadete Amarilla* (2012), de Sonia Amarilla, 27'.

### Cortometrajes de ficción/experimental

- *El guajhú* (1975), de Annick Sanjurjo.
- *El pueblo te necesita* (1976), de Juan Carlos Maneglia.
- *La indiferencia* (1977), de Juan Carlos Maneglia.
- *El beso* (1979-80), de Beatriz Pompa, 20'.
- *Un día un niño* (1979), de Ray Armele.
- *Espacio* (1981), de Juan Carlos Maneglia, 20'.
- *Caza de Brujas* (1984), de Juan Carlos Maneglia, 4'.
- *Desde el tejado* (1986), de Ray Armele, Alexis González.
- *Rutina* (1987), de Manuel Cuenca, 20'.
- *Presos* (1987), de Juan Carlos Maneglia, 8'.
- *Boceto* (1987), de Juan Carlos Maneglia, 7'.
- *Espejos* (1987), de Juan Carlos Maneglia, 10'.
- *Mi sueño no tiene sitio* (1987), de Bernardo Ismachoviez, 10'.
- *Adolescentes* (1987), de Marcelo Martinessi y Dorte Rambo.
- *Transfiguración* (1987), de Walter Saldívar.
- *Caso de Luis* (1987), de Reinaldo Martínez.
- *Contramuerte* (1987), de Carlos González Brun.
- *El pan de cada día* (1988), de Justiniano Zaracho.
- *Tiempo* (1988), de Marcial Servín.
- *Un tal Judas* (1988), de Justiniano Zaracho.
- *Ritos y ceremonias* (1988), de Francisco Corral.

- *Todos conocemos el final* (1988), de Juan Carlos Maneglia, 11'.
- *La fiesta* (1988), de Ray Armele.
- *Búsqueda* (1988), de Ray Armele.
- *Perdidos* (1989), de Ray Armele.
- *Tiempo vestido de mujer* (1989), de Bernardo Ismachoviez, 14'.
- *Ya no hay islas* (1990), de Bernardo Ismachoviez, 16'.
- *La clase de órgano* (1990) de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, 10'.
- *Sobrevivencia* (1990), de Juan Carlos Maneglia.
- *Tavai Borda* (1990), de Amado Arrieta, Rudi Torga y Roberto Miño.
- *Judas* (1990), de Cayito y Cristina Acosta.
- *La visita* (1990), de Ray Armele.
- *Parto en la arena* (1990), de Ray Armele.
- *Claroscuro* (1990), de Ray Armele.
- *Momentos* (1991), de Ray Armele.
- *Liberada* (1991), de Ray Armele.
- *Convivencia* (1992), de Ray Armele.
- *Algo que hacer* (1992), de Ray Armele.
- *Verdad oculta* (1993), de Ray Armele.
- *Problemas* (1993), de Ray Armele.
- *Golpe a golpe* (1994), de Ray Armele.
- *Decisiones* (1995), de Ray Armele.
- *Artefacto de primera necesidad* (1995), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, 11'.
- *De amor y de guerra* (1997), de Manuel Cuenca, 20'.
- *Abuso sexual* (1997), de Manuel Cuenca, 20'.

- *Independencia* (1997), de Manuel Cuenca, 20'.
- *La siesta* (1997), de Paz Encina.
- *Los encantos del Jazmín* (1998), de Paz Encina.
- *Horno* (1998), de Juan Carlos Maneglia.
- *Ausencia de un nombre propio* (1998), de Arami Ullon, 12'.
- *Say Yes* (1999), de Juan Carlos Maneglia.
- *Casus Belli* (2000), de Jerónimo Bauman.
- *Supe que estabas triste* (2000), de Paz Encina.
- *Hamaca paraguaya* (2000), de Paz Encina
- *Qué querés que te diga* (2000), de Ray Armele.
- *Amor-basura* (2000), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, 10'.
- *La cartera* (2000), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 5'.
- *Tercer Timbre* (2001) de Tana Schembori, 3'.
- *Juegos de Chaplin* (2001), de Rubén Rodas, 10'.
- *Aviones de Papel* (2001), de Rubén Rodas.
- *Crisis* (2002), de Roberto Rodríguez.
- *Horno ardiente* (2002), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, 11'.
- *Ángel* (2003), de Rubén Rodas, 4'.
- *9 Perros* (2003), de Hugo Aranda.
- *Podría pasar* (2003), de Hugo Aranda.
- *Dime con quién andas* (2003), de Hugo Aranda.
- *Ñandejara Castigo* (2004), de Roberto Rodríguez.
- *La cajita feliz* (2004), de Jorge Pettengill, 4'.
- *Emuhno* (2004), de Augusto Netto, 7'.

- *Detrás de la piel* (2005, videodanza), de Javier Valdez, 17'.
- *Mondaha* (2005), de Alfredo Galeano.
- *MIC1* (2005), de Agu Netto- Rafael Kohan, 10'.
- *Buen Viaje* (2005), de Ramiro Gómez.
- *Deja Vú* (2005), de Jerónimo Buman.
- *Kaigue* (2005), de Silvana Rial Banti, 4'.
- *Antonio Antónimo* (2005), de Aldo Calabrese, 8'.
- *Estela* (2005), de Luis Aguirre.
- *Dulces Sueños* (2005), de Omar Valdez, 15'.
- *Vitajón* (2006), de Marcelo Tolces.
- *Fotosíntesis* (2006), de Federico Gamarra, 9'.
- *Deséame a Mí* (2006), de Hugo Aranda.
- *Guerra Re* (2006), de Herib Godoy, 5'.
- *Sueños* (2006), de Juan Manuel Salinas, 16'.
- *Ahí* (2006), de Aldo Calabrese, Juan Miltos.
- *Che yvotymí* (2006), de Renate Costa, 10'.
- *La permanencia* (2007), de Fernando Abadie, 20'.
- *La familia Green* (2007), de Aldo Calabrese, 13'.
- *La fiesta* (2007), de Diego Volpe, 16'.
- *Bailando con el otro* (2007), de Leticia Coronel, Néstor Molinas.
- *Yukata* (2007), de Martín Crespo, 10'.
- *Baño de mujeres* (2007), de Sady Barrios, Zubia Asad, 8'.
- *Postales* (2007), de Gerardo Jara, 3'.
- *Corazonada* (2007), de Sady Barrios, Felipe Muñoz.
- *Ronquido* (2007), de Pietro Scappini, 7'.
- *Más allá* (2007), de Santiago Ortiz.
- *Amanda* (2007), de Jerónimo Buman, 16'.

- *Tupanói* (2008), de Marcos Ramírez, 17'.
- *Capicuá/Kapikua* (2008), de Gabriela Zuccolillo, 16'.
- *Capibara* (2008), de Pablo Meilicke, 7'.
- *El secuestro* (2008), de Adrián Marcos Moscarda.
- *Sin olvido* (2008), de Anita Rodas, Miguel Agüero, David Lobos, 9'.
- *Ahendu nde sapukai* (2008), de Pablo Lamar, 11'.
- *Out Gorda* (2008), de Juan Carlos Maneglia, TanaSchemberi, 10'.
- *Karai norte* (2009), de Marcelo Martinessi, 19'.
- *Itá* (2009), de Eduardo Mora, Nelly Dávalos, 10'.
- *Sueños* (2009), de Hugo Jiménez, 6'.
- *El camino del Samurai* (2009), de Marcelo Tolces.
- *Majito TV* (2009), de Sergio Colmán Meixner, 4'.
- *Payé* (2009), de Richard Careaga, 8'.
- *Contraoferta* (2009), de Luis Galeano, 10'.
- *Vía Crucis* (2009), de Nancy García.
- *Elemental* (2009), de Rodney Zorrila, 7'.
- *El Chasqui* (2009), de Herib Godoy, 7'.
- *Indiviso* (2009), de Armando Aquino, 2'.
- *Te vas* (2009), de Armando Aquino, 5'.
- *Los limpias* (2009), de Santiago Montiel, 8'.
- *Ningún lugar* (2009), de Luis Aguirre, 5'.
- *Guantes blancos* (2009), de Renate Costa, 8'.
- *Motoka* (2009), de Pablo Adorno.
- *El perdón* (2009), de Daniel Alvarenga, 9'.
- *Estar ahí* (2009), de Zubia Asad, 3'.
- *La cita* (2010), de Sergio Colmán Meixner, 5'.

- 30 (2010), de Luis Aguirre, 3'.
- *Kuña Kamba* (2010), de Miguel Agüero.
- *Aguas oscuras* (2010), de Eduardo Mora, 6'.
- *La carne* (2010/2011), de Sergio Colmán Meixner, 4'.
- *Kuña, El machismo sehereda* (2010), de Marcos Ramírez, 11'.
- *Basura* (2010), de Mara Portillo.
- *Calle última* (2010), de Marcelo Martinessi, 20'.
- *Noche adentro* (2010), de Pablo Lamar, 18'.
- *Así sentimos* (2010), de Nelly Davalos, 6'.
- *Opción 2* (2011), de Nelly Davalos, 25'.
- *Isla Alta* (2011), de Federico Adorno, 14'.
- *Trinidad* (2011), de Andrea Gandolfo, Sergio Colman Meixner.
- *Viento sur* (2011), de Paz Encina, 20'.
- *Mariposazul* (2011), de Rodrigo Calonga, 17'.
- *La venganza de la vaca muerta* (2011), de Carlos Tarabal, 18'.
- *El ropero* (2011), de Emilio Sanabria, 5 m.
- *Asaje Pyte* (2012), de Juan Antonio Lezcano, 14'.
- *El Baldío* (2012), de Marcelo Martinessi, 10'.
- *Luces a la memoria* (2012), de Zulema Malky, 5'.
- *El Último Café* (2013), de Esther Mendoza, 14'.
- *Vida reciclada* (2013), de Daniel Candia, 11'.

#### Cortometrajes documentales - Coproducciones

- *Revolución de 1922* (1922, Argentina), de Vicente Scaglione.

- *Resistente* (Finlandia, Dinamarca), de Renate Costa, Salla Sorri, 20'.

Producciones extranjeras filmadas en Paraguay

- *A mules à travers le Paraguay* (1922/4), de Robert de Wavrin, Francia, 8'.

- *En el corazón de América del Sur desconocida* (1922/4), de Robert de Wavrin, Francia.

- *Entre los indios hechiceros* (1922/4), de Robert de Wavrin, Francia.

- *Los indios del Gran Chaco* (1922/4), de Robert de Wavrin, Francia.

- *Las cataratas del Iguazú* (1922/4), de Robert de Wavrin, Francia.

- *La América exótica* (1922/4), de Robert de Wavrin, Francia.

- *El Paraguay* (1922/4), de Robert de Wavrin, Francia.

- *Las plantaciones de caña de azúcar en el noroeste de la Argentina* (1922/4), de Robert de Wavrin, Francia.

- *Tribus salvajes* (1923), de Emilio Peruzzi, Argentina.

- *En el infierno del Chaco* (1932), de Roque Funes, Argentina, 52'.

- *India* (1960), de Armando Bó, Argentina, 90'.

- *Rata de América/Alborada* (1962), de Jean-Gabriel Albicocco, Italia, Francia, 94'.

- *República guaraní* (1981), de Silvio Back, Brasil, 100'.

- *Noites Paraguaianas* (1982), de Aloysio Raulino, Brasil.

- *Tupasy Caacupe-Sendero de Esperanza* (1982), de Roberto Lázaro Ochoa, España.

- *Vicios de mujer* (1982), José Ramón Regueral, España, 85'.
- *Zama* (1985), de Nicolás Sarquís, Argentina.
- *Amor salvaje/Los corruptores* (1987), de Teo Kofman, Argentina, 90'.
- *Guerra do Brasil - Toda Verdade Sobre a Guerra do Paraguai* (1987), de Sylvio Back, Brasil, 104'.
- *La bailanta* (1988), de Luis Rodrigo, Argentina, 95'.
- *En el país de nunca jamás* (1992), de Luis Vera, Chile, 75'.
- *Desencuentros* (1992), de Leandro Manfrini, Suiza.
- *Miami Vice* (2006), de Michael Mann, EEUU, 134'.
- *Paraguay. Nosotros también podemos* (2009), de Cristian Jure, Argentina.
- *Tierra* (2010), de Tommaso Cotronei, Italia, 72'.
- *The Microlending Film Project* (2011), de Rachel Cook, EEUU, 55'.
- *El silencio del puente* (2011), de Eduardo Schelleberg, Argentina, 94'.
- *Las acacias* (2011), de Pablo Giorgelli, 82'.
- *RUTZ: Global Generation Travel* (2013), de António Caetano Faria, Portugal, 75'.
- *Ramón Ayala* (2013), de Marco López, Argentina, 66'.

### Producciones extranjeras filmadas en el exterior sobre Paraguay

- *La sed/Hijo de hombre/Choferes del Chaco* (1961), de Lucas Demare, Argentina-España.

## Producciones extranjeras filmadas en el exterior de realizadores paraguayos

- *O Brasileiro João de Souza* (1944), de Bob Chust, Brasil.
- *El deseo del Pígalión* (1980), de Hugo Gamarra, EEUU.
- *First and last image* (1998), de Enrique Collar, EEUU, 56'.
- *Virgencita sucia* (1999), de Enrique Collar, EEUU, 12'.
- *Extraños vecinos* (1999), de Tana Schembori, EEUU, 8'.
- *El colchón* (2004), de Leticia Coronel, Cuba, 6'.
- *Placenta* (2006), de Joaquín Baldwin, EEUU, 1.27'.
- *Alphamorfosis* (2006), de Joaquín Baldwin, EEUU, 0.18'.
- *Papiroflexia* (2007), de Joaquin Baldwin, EEUU, 3'.
- *Restaurando a Héctor* (2007), de Dea Pompa, España, 25'.
- *Sebastian's Voodoo* (2008), de Joaquin Baldwin, EEUU, 4'.
- *The Windmill Farmer* (2010), de Joaquin Baldwin, EEUU, 5'.
- *Silencio* (2010), de Hugo Cataldo, NY, EEUU, 1.27'.
- *Maquillaje Matutino* (2010), de Hugo Cataldo, NY, EEUU, 2.54'.
- *Un poco de Azúcar* (2010), de Hugo Cataldo, NY, EEUU, 2.31'.
- *Hoy* (2011), de Hugo Cataldo, NY, EEUU, 2.50'.
- *Entrada, Plato Principal, Postre* (2010), de Hugo Cataldo, NY, EEUU, 3 m.
- *Inspector Sánchez* (2011), de Sergio Marcos, EEUU, 11'.
- *He Must Die* (2011), de Oswald Gschliesser, EEUU, 5'.

## Proyectos anunciados

- *La última tierra* (preproducción), de Pablo Lamar.
- *Ejercicios de memoria* (preproducción), de Paz Encina.
- *Dulcinea* (preproducción), de Renate Costa.
- *Insular* (preproducción), de Federico Adorno.
- *El Tiempo Nublado* (postproducción), de Aramí Ullón.
- *El final de la línea* (postproducción), de Gus Delgado.
- *Karaoke exquisito* (postproducción), de Hugo Cataldo, Luis Aguirre, Leticia Coronel, Jerónimo Buman, Martín Crespo, Richard Careaga.
- *Hospital de Pobres* (rodaje), de Rafael Gunsett y Lily Gunsett.
- *Mangore* (rodaje), de Luis Vera.

## ANEXO NÚMERO II

### LOS PREMIOS INTERNACIONALES DEL CINE PARAGUAYO<sup>184</sup>

DESDE 2004 HASTA 2013, 9 largometrajes paraguayos y 4 en producción cosecharon 85 premios internacionales. Los tres filmes más galardonados son:

- 1) *7 cajas*.
- 2) *Cuchillo de palo*.
- 3) *Hamaca paraguaya*.

Aparte, 7 cortos y medimetrajes suman 33 premios internacionales, totalizando 118 galardones.

Con 2 cortometrajes, Marcelo Martinessi acumula 27 premios.

*O amigo Dunor* (Brasil-Paraguay, 2005), de José Eduardo Alcázar

1. Hubert Bals Fund, Festival de Rotterdam, Holanda, 2004

*Hamaca paraguaya* (2006), de Paz Encina

1. Fonds Sud, Francia, 2005
2. Prince Claus Fund Film Grant, Festival de Rotterdam, Holanda, 2005

<sup>184</sup> Giménez, C. Periodista. Sección Cultura de La Nación Paraguay. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <https://www.facebook.com/notes/carlos-gimenez/los-premios-internacionales-del-cine-paraguay/534863323215039>

3. Premio Götenborg, Bafici, Argentina, 2005
4. World Cinema Fund, Festival de Berlín, Alemania, 2005
5. Hubert Bals Fund, Festival de Rotterdam, Holanda, 2005
6. Premio Fipresci, Un certain regard del Festival de Cannes, Francia, 2006
7. Age d'Or Prize, Cinédécouvertes, Bélgica, 2006
8. Premio de la Crítica, Mostra Internacional de Cinema São Paulo, Brasil, 2006
9. Mención, Mejor ópera prima, Festival de Lima, Perú, 2007
10. Premio de la crítica internacional (Segundo lugar), Festival de Lima, Perú, 2007
11. Premio Cardenal Landázuri Ricketts, Festival de Lima, Perú, 2007
12. Premio Luis Buñuel, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, 2008
13. Mejor Largometraje, Festival de Cine Arica Nativa, Chile, 2009

*Tierra roja* (2006) documental, de Ramiro Gómez

1. Mención Especial del Jurado, Festival de Mar del Plata, Argentina, 2007
2. Premio Tato Miller Mejor Documental, Festival de Mar del Plata, Argentina, 2007
3. Mejor Documental, Cine de las Americas, EE.UU., 2007
4. Mención Especial Mejor Documental, SANFIC3, Chile, 2007

*18 cigarrillos y medio* (2010, coproducción, España y México), de Marcelo Tolces

1. Premio Tornasol, Festival de Guadalajara, México, 2006
2. Premio para Producción Digital, Fondo Huber Bals, Holanda, 2010

*Novena* (2010), de Enrique Collar

1. Premio SICA, Festival de Mar del Plata, Argentina, 2010
2. Mención Especial del Jurado, II Babel Film Festival, 2011

*Cuchillo de palo* (2010), documental, coproducción con España), de Renate Costa

1. Premio Belfort, Festival de Belfort, Francia, 2009
2. Premio Derechos Humanos, BAFICI, Argentina, 2010
3. Premio FEISAL al Mejor Documental Iberoamericano, Festival de Guadalajara, México, 2010
4. Mención Especial del Jurado Categoría Documental Iberoamericano, Festival de Guadalajara, México, 2010
5. Biznaga de Plata Mejor Documental en el Festival de Málaga, España, 2010
6. Premio Especial del Jurado, Festival de Cali, Colombia, 2010
7. Mejor Documental, Festival de Lima, Perú, 2010
8. Mención Especial del Jurado, Krakov Film Festival, Polonia, 2010

9. Premio Caracola Alcances Mejor Documental, Muestra Cinematográfica del Atlántico, España, 2010
10. Mejor Documental, Docslisboa, Portugal, 2010
11. Mejor Documental, Festival dei Popoli, Italia, 2010
12. Prix Caméra Au Poing, RIDM, Montreal International Documentary Festival, Canadá, 2010
13. Prix Première Caméra, RIDM, Montreal International Documentary Festival, Canadá, 2010
14. Montgolfière d'Argent, Festival des 3 Continents, Francia, 2010
15. Prix du Jury Jeune, Festival des 3 Continents, Francia, 2010
16. Mejor Documental, Atlantidocs, Uruguay, 2010
17. Mejor Documental, Festival la Habana, Cuba, 2010
18. Mejor Película, Atlántida Film Festival, España, 2011

*Felipe Canasto* (2010), de Darío Cardona

1. Premio Palma de Oro, Festival de México, 2011
2. Mejor Film de Terror, Festival de Puerto Rico, 2011

*Tren Paraguay* (2011), documental, de Mauricio Rial

1. Mejor Documental Iberoamericano, DOCS DF, México, 2011
2. Documentary Feature Award, Student Film Festival London, 2012
3. Harlan Achievement Award for Most Promising Newcomer, Student Film Festival London, 2012
4. Premio especial del jurado, Festival UNASUR Cine, Argentina 2012

7 *cajas* (2012), de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori

1. Premio Cine en Construcción, Festival de San Sebastián, España, 2011

2. Premio Euskaltel de la Juventud, Festival de San Sebastián, España, 2012

3. Mejor Película Dramática, Festival de Isla Cockatoo, Australia, 2012

4. Premio Sica, Festival de Mar del Plata, Argentina, 2012

5. Mejor Opera Prima Latinoamericana, Festival de Cine La Orquídea, Ecuador, 2012

6. Mención especial del Premio Cine Latino, Festival de Palm Springs, EE.UU., 2013

7. Premio “Nueva Visión” a Mejor Película Latinoamericana, Festival de Santa Bárbara, EE.UU., 2013

8. Mejor Director Ficción, Festival de Cartagena, Colombia, 2013

9. Mejor Guión Ficción, Festival de Cartagena, Colombia, 2013

10. Lexus Audience Award, Festival de Miami, EE.UU., 2013

11. Premio Langosta Azul Mejor Película Ficción Iberoamericana, Festival de Barranquilla, Colombia, 2013

12. Premio del Público, 4º Festival de Cine Latinoamericano de Montreal, FCLM, Canadá, 2013

13. Premio del Público, 23º Festival del Cinema Africano, d’Asia e America Latina, Milán, Italia, 2013

14. Mejor Dirección, IX Fantaspoa, Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre, Brasil, 2013

15. Premio del Público, IX Fantaspoa, Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre, Brasil, 2013

16. Mejor Película, II Festival de Cine de Brasilia, Brasil, 2013
17. Mejor Guión, Skip City International D-Cinema Festival 2013, Saitama, Japón, 2013
18. Mención especial del Jurado, Festival de Lima, Perú, 2013
19. Mejor Sonido, 2º Festival Unasur Cine, San Juan, Argentina, 2013
20. Mejor Montaje, 2º Festival Unasur Cine, San Juan, Argentina, 2013
21. Mejor Largometraje de Ficción, XIII Festival Internacional de Cine Santa Cruz FENAVID, Santa Cruz, Bolivia, 2013
22. Premio del Público, XIII Festival Internacional de Cine Santa Cruz FENAVID, Santa Cruz, Bolivia, 2013
23. Mejor Guión, Lakino, 4º Latin American Film Festival, Berlín, Alemania, 2013
24. Premio del Público, 4º Latin American Film Festival, Berlín, Alemania, 2013
25. Mejor Largometraje Internacional de Ficción, Costa Rica Festival Internacional de Cine, Costa Rica, 2013
26. Mejor Guión, Costa Rica Festival Internacional de Cine, Costa Rica, 2013
27. Mejor película de contenido social, Premio Alfa y Omega, España 2014

*La última tierra* (en preproducción), de Pablo Lamar

1. Hubert Bals Fund, Festival de Rotterdam, Holanda, 2010

2. Premio Kodak y Cinecolor, Buenos Aires Lab (BAL), Bafici, Argentina, 2010
3. Premio Canal Arte de Francia, Buenos Aires Lab (BAL), Bafici, Argentina, 2010
4. Hubert Bals Fund Plus, Festival de Rotterdam, Holanda, 2013

*Ejercicios de memoria* (en preproducción), de Paz Encina

1. Hubert Bals Fund, Festival de Rotterdam, Holanda, 2011

*Insular* (en preproducción), de Federico Adorno

1. Hubert Bals Fund, Festival de Rotterdam, Holanda, 2011

*El Tiempo Nublado* (en post-producción), de Aramí Ullón

1. Iberdoc, España-Mexico, 2011
2. Foro de Co-Produccion, Riviera Maya Film Festival, Mexico, 2012
3. Fachauschuss Basel, Suiza, 2012
4. Zürich Film Stiftung, Zürich, Suiza, 2012
5. BAK (Bundesam für Kultur) Berna, Suiza, 2012
6. Media Programme, European Commission, 2012

SUBTOTAL: 85

MEDIOMETRAJES/CORTOMETRAJES

*Emuhno* (2004), de Augusto Netto

1. Primer Premio, II Bial Interamericana de Video Arte, BID, EE.UU., 2004

*Ahendu nde sapukai* (2008), de Pablo Lamar

1. Mejor Cortometraje, Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, Bafici, 2008
2. Best Student Film Prize, Fresh Film Fest, Praga, Republica Checa, 2008

*Karai Norte* (2009), de Marcelo Martinessi

1. Mejor Corto Iberoamericano, 24° Festival Internacional de Cine de Guadalajara, México, 2009
2. Premio del Público, Festival de Cine Cero Latitud, Ecuador, 2009
3. All Roads Seed Fund, National Geographic, EE.UU., 2009
4. Mención especial, Kinoforum de Sao Paulo, Brasil, 2009
5. Premio Glauber Rocha, 36° Jornada Internacional de Cine de Bahía, Brasil, 2009
6. Mejor Filme de Ficción, 36° Jornada Internacional de Cine de Bahía, Brasil, 2009
7. Mejor Director, 36° Jornada Internacional de Cine de Bahía, Brasil, 2009
8. Mejor Guion, 36° Jornada Internacional de Cine de Bahía, Brasil, 2009

9. Mejor Actriz, 36° Jornada Internacional de Cine de Bahía, Brasil, 2009
10. Mejor Sonido, 36° Jornada Internacional de Cine de Bahía, Brasil, 2009
11. Mejor Actriz, FESANCOR, Chile, 2009
12. Mejor Director, XI Concurso de Cortometrajes de la UPM de Madrid, España, 2009
13. Mención Especial, Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia, 2010
14. Mejor Film, Florianópolis Audiovisual Mercosur, Brasil, 2010
15. Premio Quanta, Florianópolis Audiovisual Mercosur, Brasil, 2010
16. Premio Estudios Mega, Florianópolis Audiovisual Mercosur, Brasil, 2010
17. Premio Megacolor, Florianópolis Audiovisual Mercosur, Brasil, 2010
18. Mención de Honor, Mostra Competitiva de Cortometrajes, Cinesul, Brasil, 2010
19. Mejor Cortometraje, AXN Film Festival, EE.UU., 2010

*Calle Última* (2011), de Marcelo Martinessi

1. Mejor Cortometraje, 37° Festival Iberoamericano de Cine de Huelva, España, 2011
2. Mención especial, Radio Televisión de Andalucía, 37 Festival Iberoamericano de Cine de Huelva, España, 2011
3. Mejor Cortometraje de Ficción, Florianópolis, 2011

4. Premio Walter Da Silveira, 38º Jornadas de Cine de Bahía, Brasil, 2011
5. Mejor video, 38 Jornadas de Cine de Bahía, Brasil, 2011
6. Mejor Corto de Derechos Humanos, 18º Festival Latinoamericano de Video y Artes Visuales de Rosario, 2011
7. Mencion Especial, Mejor Fotografia, 18º Festival Latinoamericano de Video y Artes Visuales de Rosario, 2011
8. Premio Maestrale al Mejor Cortometraje, II Babel Film Festival, 2011.

*Viento Sur* (2011), de Paz Encina

1. Mejor Cortometraje, NEFIAC, New England Festival of Ibero American Cinema, EE.UU., 2012

*Isla Alta* (2012), de Federico Adorno

1. Gran Premio, Festival Internacional de Cortometrajes Winterhur, Suiza, 2012

*Overava* (2012), de Mauricio Rial

1. Concurso de producción documental DOCTV Latinoamérica III, 2012

SUBTOTAL: 33

TOTAL LARGOMETRAJES Y CORTOMETRAJES: 118

ANEXO NÚMERO III  
COMENTARIOS MAKING OF  
“HAMACA PARAGUAYA”  
EDICIÓN DVD MALBA.CINE

MÚSICA: HARPA PARAGUAYA

1. *Paz Encina*: “Yo quería mostrar esta conjunción de dos tiempos. De estar viviendo, por lo menos algo que pasa en Paraguay, es que se está viviendo un pasado y un presente todo el tiempo. Entonces quería que la imagen esté en un tiempo determinado y el sonido en otro. Y que esos tiempos se vayan encontrando cada tanto. Fue por eso mi decisión de que los diálogos sean en off. Es como que al estar en off es como que ellos viven estos diálogos todos los días, todo el día, todos los años desde que esto pasó”.

2. *Ramón del Río*, actor: “Uno de los valores del film, o del guión, del film se verá después, se verá cómo llega, pero del guión, es que hay un contraste de... un estado así, de gran letargo, de parsimonia exterior en contraste diría en cuanto a un universo interior muy intenso.”

3. *Paz Encina*: “Yo quería que sean dos personas que estén en el fin del mundo esperando un hijo. Quería que sean dos personas que ya no le importan a nadie, que no

tienen comunicación con nada, entonces necesitaba que esos personajes estén en el interior del Paraguay, lejos de todo, y en ese lugar solamente podían hablar guaraní.”

4. *Georgina Genes*, actriz: “Parece que nosotros nos expresamos mejor en guaraní a pesar de que esto va a ser también en español. Pero la película queda mejor parece en guaraní. Y se dicen cosas muy bonitas en guaraní.”

5. *Paz Encina*: “En guaraní se piensa de una manera diferente, es mucho más aglutinante. Era todo distinto. Yo realmente no buscaba nada antropológico con esta película. ¿Pero qué pasa? El guaraní también es nuestra lengua oficial. Y yo escribí todo el guión en español. Pero después tuve que hacer una versión en guaraní y retraducirla devuelta. Y eso me llevó mucho tiempo. Porque yo quería que la matriz de todo fuera el guaraní, porque es distinto, realmente me quedó otro guión. Para mí ganó mucho el guión al hacer la versión en guaraní.”

6. *Ilse Hughan*: “Lo que me gustó mucho del guión de *HP* fue la originalidad de su forma, cómo quería contar la historia. Pensé que podría surgir una película muy fresca y especial de todo esto. Me gustó mucho la historia, que es muy universal: un hijo es enviado a la guerra, contado en este caso con muy pocos medios. Y eso es lo que me gustó mucho. Muy poco, y de eso sale algo grande.”

7. *Marianne Slot*: “Cuando leí *HP* me impresionó lo único del guión. Es muy fuerte; trata al mismo tiempo un tema muy cercano al pueblo paraguayo pero también es una película acerca de los giros de la vida, que es, por supuesto, un tema universal, entonces, es una combinación muy difícil de encontrar. Y, al mismo tiempo, está escrito de una forma muy bella”.

8. *Lita Stantic*: “Me impactó muchísimo el guión. Realmente me conmovió. Y después conocer a Paz también fue conocer a un ser muy singular, muy sensible, muy especial. Creo que con una anécdota muy simple Paz de alguna manera transmite un poco lo que es el Paraguay y lo que fue la historia del Paraguay de estos últimos 200 años.”

9. *Ramón del Río*: “Cuando me acercó el guión a mí Paz Encina pensé ‘esta película tiene mucho que decir al espectador, concretamente al nuestro. Y mucho que plantearme a mí también como hombre, como ser humano’. Nuestro novelista y autor famoso, Roa Bastos, solía decir que el infortunio se enamoró del Paraguay. Paraguay siempre ha sido azotado, castigado, históricamente por un oleaje de infortunios, ya sea por problemas externos, invasores, o internos, malos políticos, caciques criollos de pésimo bagaje humano, ¿verdad?”

10. *Georgina Genes*: “Paz nos dejó a cada uno su personaje, que nosotros teníamos que ir desarrollando de a poco. Entonces yo, mi idea era viajar al campo y ver cómo trabajan las mujeres en el campo, cómo pelan las mandiocas. Cómo caminan las mujeres, porque cada uno tiene su costumbre de caminar, de hacer, de estar en la casa, en el campo. Son mujeres muy sufridas, la gente de campo. Y yo anduve por ahí mirando. Después vine a mi casa y entré en mi personaje. Inclusive me llamaban por teléfono ‘Cándida’, porque yo estaba absolutamente en personaje.”

11. *Ramón del Río*: “Mi referente para elaborar mi personaje eran aquellos peones de mis abuelos en su chacra quinta, trabajadores, ensimismados en su trabajo, muy nobles, muy adentrados dentro de sí.”

12. *Paz Encina*: “Es muy complicado mostrar una despedida, mostrar lo que pasa después de una muerte, y yo creo que si empezaba a cortar, a cortar, a cortar y a mostrar planos y planos y planos eso no lo iba a poder lograr. Iba a sacar al espectador de lo que realmente genera esa cosa de angustia que te da, de decir alguien se murió, yo nunca más le vi. Fue un hijo que se fue, que yo no lo pude enterrar, que estoy angustiado por eso, quiero que se repita todos los días la misma cosa para no poder ver... Hay como demasiados elementos fuera de campo que me están dando de alguna manera algún montaje que si yo encima cortaba iba a ser una redundancia de algo que iba a romper el clima que yo estaba buscando.”

13. *Carlos Spatuzza*, director de Arte: “El guión requería de una síntesis. Eso va directamente en función al guión. Y a esa síntesis fuimos llegando poco a poco con Paz en cuanto se refiere a lo visual, en la misma búsqueda de locaciones, y en las varias conversaciones que fuimos teniendo. Tal es así que hasta los elementos que ella quería eran los mínimos. Un mismo elemento sirve para muchas funciones. En cuanto a la locación principal, el lugar de la hamaca, también hacemos uso de la síntesis total porque trabajamos simplemente con un plano horizontal y uno vertical, y se trabajó muchísimo en relación a la escala. La escala del personaje con relación a todo su fondo, todo su contexto que hace a la atmósfera de los dos. Aquí se ve una fotografía donde se está trabajando con la limpieza del lugar de la hamaca que estaba como contaminado con elementos super..., eh, superfluos y que contaminaban totalmente el espacio y fuimos eliminando todos esos

elementos. Habían como marañas, javorái le decimos en guaraní. Entonces es así como procedimos a intervenir de manera mínima la naturaleza.”

14. *Willi Bensich, D.F.*: “Con el equipo de Arte trabajamos cuidadosamente en la selección de los colores, de la ropa, en la ambientación dentro de la naturaleza. Inclusive ajustar algunas cosas como algunas piedras, como algunas ramas que podían estar dentro del cuadro y que por ahí tenían un ‘fuera de tono’ algo que por ahí se destacaba mal, que lo ajustamos con color, ¿no? Tiñendo, tiñendo esas cosas para que entraran dentro de la relación tonal del conjunto.”

15. *Carlos Spatuzza*: “Yo había tomado la decisión de trabajar sólo con ropa usada, entonces comencé a trabajar en el mercado 4, en donde hay ventas de ropa usada y esa ropa usada fue transformada por modistas. Llegamos a los lugares de las lo... de las locaciones, ahí, entonces, ¿Qué hicimos? Hicimos un trueque de esa ropa usada que se trajo de los mercados de Asunción, que habíamos traído de los mercados de Asunción, por las ropas mismas de los campesinos. Y así fuimos haciendo transformaciones con modistas, y las modistas eran las mismas esposas de la gente del lugar. Y yo creo que eso también fue como muy enriquecedor, ¿verdad? Trabajar con la gente de la zona. Así como en el vestuario también, en el maquillaje es muy importante que los personajes se mimetizan con su entorno. Están como confundidos con el entorno. Hay una cuestión que a mí siempre me llamó la atención en el interior, más todavía en algunas zonas, como en Alto por ejemplo, en donde ceramistas llegan a tener casi el color del barro del lugar, de la tierra del lugar. Esa mimetiza-

ción buscamos en el maquillaje y logramos con elementos totalmente naturales.”

16. *Guido Berenblum*, sonidista: “El trabajo de sonido de *Hamaca paraguaya*, el trabajo de postproducción que intentamos hacer, y creo que lo logramos, fue hacer una banda de sonido casi minimalista, muy pocos elementos o la mínima cantidad de elementos posibles partiendo del concepto que había traído Paz de “menos es más”. A partir de ahí trabajamos todo, todas las bandas, y tratando de respetar el origen de los sonidos que la mayoría fueron capturados, o sea, grabados, en Paraguay durante el rodaje.”

17. *Willi Bensich*: “Mirá, lo que queríamos más que nada era captar la luz natural en sus variaciones a través del tiempo, como son tomas largas queríamos tener una luz muy suave, muy sutil, muy envolvente en la que se pudieran ver todas las pequeñas cosas sin jerarquizar. Sin señalar nada con un centro de luz en particular y sin alterar las variaciones que se fueran dando naturalmente. Así que lo que hicimos fue esperar a tener las condiciones ideales, o sea, la luz de días nublados, la luz difusa; tomar referencias de cómo iba variando esa luz en la primera hora de la mañana, o al anochecer, para poder registrar ese cambio durante el tiempo.”

18. *Paz Encina*: “Y por un lado quería que los planos fueran largos porque ellos están en una espera que es muy larga, y yo quería que eso se vea. Y por otro lado quería que...que la imagen dure el tiempo que ella necesitara para, para reflejar todo lo que yo quería mostrar”.

19. *Willi Bensich*: “Paz tiene una intuición, una sensibilidad muy clara. Creo que lo primero que me dijo respecto

a la distancia con que los tomábamos era su necesidad de respetar su intimidad, la del mundo de ellos. De la misma manera en que ellos hablaban en su idioma que es guaraní y no español. Es decir, no se trata de describir sino de ver a esos personajes como suspendidos en el tiempo.”

20. *Paz Encina*: “Es como si hubiera tenido mucha suerte yo con *HP*. No sé si suerte o si la experiencia de Lita también me llevó a encontrarme con esta gente. Porque esta es gente que vino de la mano de Lita, ¿verdad? Y, nada, es como si me leyeran la cabeza todo el tiempo.”

21. *Ilse Hughan*: “Con la menor cantidad de medios, con pocas cosas que suceden, pero al mismo tiempo, y justamente por eso, sentís cosas que pasan detrás de la pantalla, para ponerlo de alguna manera. Y ese es el tipo de películas que a mí me gustan mucho. No ser llevado por el director, o el guión, de A a B, a C, etcétera. Sino que me gusta ver algo, sentir algo y al mismo tiempo tener mis propios pensamientos. Eso es exactamente lo que pasa con *HP*.”

22. *Lita Stantic*: “Lo que sentimos Ilse, Marianne y yo al leer el guión parece que fue lo que sintieron otras personas en otros lugares del mundo que resolvieron apoyar la película o involucrarse como productores. Por eso no fue complicado conseguir los medios para filmar *Hamaca paraguaya*.”

23. *Marianne Slot*: “*Hamaca* es una coproducción entre cinco países: Francia, Holanda, Argentina, Paraguay, España, y de hecho también Alemania.”

24. *Lita Stantic*: “La historia del cine paraguayo es casi inexistente, por eso *HP* va a ser una especie de inicio de una historia, ya que hay una idea de armar algo así como

un instituto de cine y hay jóvenes que tienen proyectos. Por eso es importante lo que puede generar esta película en su país.”

25. *Marianne Slot*: “Es muy difícil tener acceso a cualquier forma de arte de Paraguay, donde quiera que estés. Y creo que haciendo una película sobre la identidad paraguaya es un muy buen comienzo.”

26. *Paz Encina*: “Cuando pude... cuando sentí que podía filmar *HP* era como sentir que podía decir: Bueno, así yo veo, así yo miro. Y que otra gente también pueda ver, pueda mirar. Mi propuesta estética era básicamente esa, era mostrar el tiempo. Y también un tiempo que yo creo que... Claro que se me mezclan cosas porque yo soy paraguaya, ¿verdad?. Y un tiempo que vivo como paraguaya. Es un tiempo en el que todo el tiempo que haya pasado, los años, los meses, los días, se vive eternamente lo mismo y se ve eternamente lo mismo. Y como... esas pocas ganas de a pesar de tener todo un tiempo para mirar de realmente mirar. No, porque claro, una vez que uno mira no hay vuelta atrás. Y bueno esa era mi propuesta estética, la de poder mirar.”

## ANEXO NÚMERO IV DESCRIPCIÓN DETALLADA DE “HAMACA PARAGUAYA”

Las voces de los personajes están siempre en off

Esc. 1. Presentación de Cándida, Ramón y situación en la Hamaca

Hamaca 1 (00:01): Amanece en el campo, y la imagen acompaña ese lento y sutil cambio de luz. Se escucha el cantar de unos pájaros, un gallo que canta al sol del alba, grillos y un perro que ladra a la distancia. Una pareja de ancianos – Cándida y Ramón – entra lentamente en cuadro, y sus pasos hacen crepitar las hojas secas en el piso. La cámara los toma a la distancia, en un plano general abierto. Oímos una conversación en guaraní, y en los subtítulos vemos que Cándida dice que no puede seguir así. La pareja discute sobre los cambios constantes en el lugar de la hamaca en su búsqueda de sombra. Hay cierta tensión entre ellos. La perra se calla y oímos truenos en la lejanía. Cándida se sienta en la Hamaca.

Cielo 1 (03:15): Plano del cielo nublado oscuro.

Hamaca 2 (03:33): Hablan sobre si va a llover o no, y dicen que ya es otoño pero aún hace calor. La conversación cambia abruptamente y trata sobre su hijo, que

debe estar muerto de sed, si tendrá frío o calor. Cándida se para y recoge algo de entre las hojas. Hablan sobre cómo lo extrañan, y cómo quieren que vuelva de la guerra. Ramón se queja de que la guerra no sirve para nada. Hablan de la perra que nunca se calla, y discuten sobre quién le da agua. Hablan de cómo sus cultivos no durarán mucho más en la sequía. Cándida se queja de que Ramón sólo habla de la guerra. Ramón dice que su hijo está en la guerra, y Cándida responde que no hay mucho que puedan hacer. Toman tereré. Cándida pela mandiocas mientras discuten sobre si darle una camisa de su hijo Máximo a la perra para engañarla. Está nublado y oscuro, parece que va a llover, pero no llueve. Calma chicha.

Cielo 2 (09:14): Plano del cielo nublado, un poco más claro.

Hamaca 3 (09:30): Ramón se para para ver los pájaros y se pone el sombrero. No llega, se vuelve a sentar. Cándida dice que va a hablar con Jacinto para que se lleve la perra a su campo porque molesta mucho. Ramón dice que escucha los pájaros, pero que no llega a verlos. Cándida no sabe si los escucha. Ramón dice que él sí, y que si pasan es porque va a llover, y mientras se para y da una vuelta dice que espera que la lluvia llegue hasta el Chaco, ese Chaco que no sirve para nada, donde hay sólo bichos y culebras. Cándida dice que hay bichos, y él se queja de que es todo lo que ella dice. Se vuelve a sentar. Ella le pregunta si realmente piensa que le va a decir algo más, o a darle esperanzas. Cándida agrega que es lo que él quiere, que le dé esperanzas, pero ya no hay nada que hacer. Después de un silencio, Ramón le pregunta si no

espera a su hijo. Él se fue y nunca volvió, dice ella, a lo que él replica que tampoco le han dicho que ha muerto, y que ese mal presentimiento la va a matar un día. Se escucha un trueno. Antes, ella esperaba. Antes... Silencio. Ladra la perra. Ramón quiere que su hijo vuelva a trabajar con él en la plantación. Cándida se queja de la perra que ladra. No se halla, se quiere ir, dice mientras se abanica; no se puede hacer nada contra lo que no llega, agrega. Silencio. Ramón le reclama que mantenga sus esperanzas. Para ella no hay nada que hacer, se va... "Andáte", le replica él. Se escuchan los pájaros, él se para y ella toma una mandioca.

Cielo 3 (13:37): Ruidos de pájaros sobre un cielo plomizo. Luego, un trueno.

Hamaca 4: Ramón dice que casi vio los pájaros mientras vuelve a sentarse. Cándida dice que no pasan luego. Él repite que sí, ella que no, mientras se para de la hamaca. Luego agrega que escucha cualquier cosa, y se agacha a recoger el cesto con las mandiocas. Cándida se aleja caminando hacia el fondo del cuadro mientras se abanica. Le dice que se va y enseguida pregunta (no vemos su rostro) si está enojado. Él se da vuelta a mirarla. Escuchamos que ella pregunta porqué él no le dice nada. Ramón le dice que cree que sin él ella se moriría. Mientras Cándida desaparece por las plantas del centro del cuadro la perra vuelve a ladrar. Ramón se pone el sombrero y dice que va a ver el campo. Toma sus cosas y se va por el mismo lugar. La perra ladra. La perra se calla y oímos unos truenos.

## Esc. 2 Ramón en Cañaverál. Despedida de Máximo y Ramón (en off)

Cañaverál 1 (16:17): Hay un cañaverál a medio cortar. Al fondo hay una pared de cañas erguidas, en el resto del plano vemos cañas cortadas y apiladas en el piso en varios montones y a Ramón de espaldas, hacia derecha de cuadro, pelando cañas con su macheta y separándolas en montones. Se escuchan truenos, los ruidos del machete de Ramón y de las cañas. Luego escuchamos de cerca a un joven decir (en off) “Buen día papá”. “Mi compañero”, responde la voz (también en off) de Ramón. El joven Máximo dice que va a partir, Ramón le replica que es temprano todavía. Silencio. Le pregunta si no le falta nada. En los intervalos del diálogo en off, se oyen los ruidos del proceso de pelar cañas. Ramón lo invita a tomar tereré. Máximo le dice que tiene miedo. Ramón le responde que el que tiene miedo se muere pronto. Camina hacia el fondo del cuadro a la izquierda. Le dice a Máximo que tiene que ser rápido y no dejarse agarrar. Y luego añade que seguro va a volver. Máximo le recuerda que es una guerra. Ramón le dice que es algo que no le es extraño, que los pobres siempre están en guerra. Sale de cuadro. La guerra no puede durar mucho, dice Ramón. Lo escuchamos trabajar con otras cañas en off, a la distancia. Máximo pregunta qué pasa si se muere. Se escucha un trueno. Máximo dice que se quiere cambiar de nombre. Ramón le pregunta qué dice, y Máximo responde que eso es lo que va a hacer. Ramón no entiende. Máximo le responde que se cambiaría el nombre para que, si se muere, su mamá no se entere. Ramón le responde que

no lo haga, que su nombre es el nombre de él también. Reaparece Ramón desde el fondo de cuadro cargando un pilón de cañas y camina hasta donde estaba. Mientras, en off le dice a Máximo que él va a volver. Máximo le dice que parece que va a llover, que a esa lluvia la esperan hace tanto. Ramón le dice que quizás esté para la cosecha y la hacen todos juntos, como siempre. Máximo en off dice que su mamá no quiere que se vaya. Ramón le dice que su madre es mujer, que no entiende de esas cosas, pero que él tiene que ir a defender su patria, porque es un hombre. Mientras, pela más cañas. Ramón dice que pronto llegará la lluvia y que también lloverá en el Chaco y que tendrán por lo menos agua. Máximo le pide que cuide a la madre. Ramón le pide que no hable así. Se oye un trueno.

Cañaveral 2 (20:19): Sigue el trueno sobre un plano cercano de Ramón pelando cañas de espaldas. En el proceso de pelar y apilar cañas, Ramón se agacha varias veces, saliendo de cuadro. Vemos su rostro de perfil. Máximo le dice que ya se quiere despedir de él. Ramón le dice que no llame a la muerte, que va a volver. Máximo le dice que ya se va. Ramón le dice que no se va a morir, que vaya confiado. Máximo le responde que la guerra no es luchar contra las langostas. Ramón le responde que vaya a despedirse de su madre. Ramón se agacha y corte a:

Esc. 3 Cándida Lavando Ropa en el arroyo.  
Despedida de Máximo y Cándida (en off)

Arroyo 1 (21:37): En una suave pendiente también cubierta de hojas secas, entre los árboles, cae un arroyo entre unas piedras. Cándida está sentada, en una piedra de espaldas a nosotros, lavando ropa. Oímos el agua y

unos pájaros. Cándida golpea la ropa mojada. Máximo le dice hola a Cándida. Cándida le dice que ese no es lugar para hombres, le pregunta qué está haciendo ahí. Máximo responde que ya se va, que lo van a venir a buscar, y fue a despedirse. Cándida golpea la ropa mojada. La oímos, y oímos unos pájaros. Máximo le pregunta si no le va a decir nada. Cándida le pregunta quién va a cuidar a su perra, y si acaso se olvidó de la perra. Máximo le responde que la perra la va a mantener acompañada y no la va a dejar. Se oye la ropa en el arroyo. Cándida le dice que no entiende por qué él no se esconde. Trueno. Cándida se queja de que la guerra lo va a sacar de allí, de su lado, y es todo lo que hará. Le insiste con que muchos se esconden en los árboles, y le dice que se esconda en el naranjal que tienen. Máximo le dice que ya va a volver. Cándida escurre ropa y el agua cae contra la piedra. Se para, recoge el cesto y se dirige a otras piedras más altas, al costado del arroyo. Máximo dice que parece que va a llover. Cándida dice que siempre parece eso. Cándida escurre ropa y la extiende sobre la piedra. Máximo le dice que se tiene que ir, Cándida le pide que no se vaya de su lado. Escurre otra prenda. Máximo le dice que no se puede quedar, que lo van a buscar. Cándida dice que no le interesa esa guerra, que por ella se pueden morir todos. Extiende la otra prenda sobre la piedra y vuelve hacia el arroyo. Máximo le dice que va a volver pronto. Cándida le pide que se quede con ellos, que sino se va a poner muy triste. Se oye un trueno y cómo Cándida ha retomado su lavado.

Arroyo 2 (25:06): Plano cercano de Cándida en el arroyo lavando ropa, de espaldas. Golpea la ropa y la

remoja. La friega. Le pregunta a Máximo si entonces se irá. Mientras se seca con el pañuelo que tiene en la cabeza, oímos que dice en off que le ha puesto el poncho del abuelo en la mochila. Máximo le responde que prefiere usarlo a su vuelta. Cándida le insiste en que lo lleve, él asegura que prefiere usarlo al regreso. Cándida insiste con el frío que puede sentir por las noches. Otro trueno. Cándida dice que se vuelve a la casa antes de que él se vaya porque no quiere verlo partir. Su corazón, dice, si fuera de piedra, ya estaría roto, y si fuese cuero de vaca ya habría reventado. Máximo le pide que no se vaya así. Cándida remoja otra prenda.

#### Esc. 4 Campesinos descansando en el cañaveral

Cañaveral 3 (26:45): En un plano más cerrado de la misma zona del cañaveral, vemos a Ramón y otros tres campesinos sentados, descansando. Se oyen los grillos más fuerte y luego unos truenos. Dos campesinos conversan en el fondo, apenas los oímos.

#### Esc. 5 Lavanderas descansando en el arroyo

Arroyo 3 (27:09): En otra zona del arroyo, tres mujeres y Cándida en el centro del cuadro y dos niños están sentados, descansando. Oímos el agua que corre y los truenos. Una mujer ata un bollo de ropa. Se escuchan unos pájaros.

#### Esc. 6 Hamaca II

Hamaca 5 (27:39): Vemos la hamaca vacía en el mismo plano del comienzo. Escuchamos unos pasos por detrás de

los grillos. Del centro del plano, al fondo, aparece Ramón caminando lentamente con su termo. En off, pregunta qué es lo que le pasa. Cándida responde que no se halla en la hamaca. El replica que están bien allí, que da gusto. Cándida se queja de que la hamaca está por romperse, y dice que deben conseguir otra. Ramón apoya el termo en un tronco cortado y se sienta en la hamaca. Cándida dice que la hamaca ya no los aguanta. Ramón le replica que la hamaca no es tan vieja. Cándida insiste con que la hamaca ya no los aguanta. Cándida dice que el calor es insoportable y Ramón seca su transpiración con un trapo. Luego le escuchamos decirle a Cándida que ella encuentra todo inaguantable. Ella le dice que no es eso, sino que no se halla. Luego ella pregunta qué es lo que le pasa a la perra que no está ladrando. Ramón se hamaca suavemente. Se escuchan los pájaros. Ramón se pone el sombrero.

Cielo 4 (29:38): Plano del cielo nublado con sonido de pájaros que viene del plano anterior.

Hamaca 6 (29:54): Se escuchan ruidos de insectos varios. Cándida le pregunta si vio algo. Ramón se quita el sombrero y se abanica. Ramón le dice que si los pájaros vuelan es porque va a llover. Cándida le dice que se calle, que está otra vez diciendo cualquier cosa. Ramón le responde que el problema es que ella no quiere que él hable de su hijo. Cándida aparece caminando desde el centro del plano, al fondo, mientras se abanica. Cándida dice en off que hace mucho calor. Ramón le reprocha que se queja en vano del calor. Escuchamos los pasos de Cándida acercándose a la hamaca y luego un trueno. Ramón le dice que le hable, pero Cándida responde que ya nada le

interesa, que hace rato no le quedan ni ganas de hablar. Cándida llega a la hamaca, apoya su cuenco y se sienta. Un trueno más fuerte. Ramón le dice a Cándida que ella a veces habla de su hijo como si ya se hubiera muerto. Cándida le responde que la muerte pasa rápido, pero que lo que viene después es lo insoportable; mientras tanto, en la hamaca se seca con su pañuelo y luego se abanica. Ella se lamenta por la perra que llora y ladra desde que Máximo se fue, que parece que algo sabe. Cándida se abanica y escuchamos unos pájaros. Ramón se pregunta en voz alta si su hijo habrá muerto. Cándida le responde que nadie se puede esconder de la muerte. Ella toma una mandioca de su cuenco y cae, Ramón se para y la recoge del suelo. Ella comienza a pelar una mandioca y le dice, siempre en off que no va a llover, que esperan en vano y ni siquiera corre viento. Se escucha un pájaro y cándida dice que ya no hay nada que hacer. Ramón le dice que sin embargo hay olor a lluvia. Cándida le dice que aunque el olor se lo prometa, no va a llover. Escuchamos un pájaro y unos insectos. Cándida le dice que es ya costumbre de él, y lo que se espera no quiere venir nunca. Añade que ella antes decía que cuanto menos llueve más cerca está la lluvia, pero que ahora ve que lo que se espera, se espera en vano. “Con recuerdos no se levanta a un muerto”, se lamenta. Ramón le responde que él sabe que va a llover, que no se puede equivocar, ya que es agricultor y sabe cuándo va a llover. Luego cambia de tema y dice que lo va a volver a ver a su hijo. Ella le responde que él es agricultor pero ella es su mamá, y ya no hay nada que esperar. Ramón se abanica con el sombrero. Cándida se pregunta cuántos han muerto ya, y le dice que su hijo se

ha ido, y eso es todo. Se escuchan los pájaros. Ramón se pone el sombrero.

Cielo 5 (35:38): Plano del cielo gris. Se oyen pájaros.

Hamaca 7 (35:53): Los dos siguen sentados en la hamaca. Ramón se quita el sombrero, y Cándida le dice que ya está otra vez de balde. Ramón se justifica diciendo que hace calor para correr. Cándida le dice que parece que desde aquel día el calor no se va. Él dice que no le importa, que va a seguir esperando. Cándida dice una vez más que ya no hay nada por hacer, y Ramón le pregunta si no puede decir otra cosa. Ella le pregunta qué otra cosa quiere que diga. Él dice que algo que los ponga contentos. Cándida le dice que la esperanza lo pierde, pero a ella ya le da lo mismo. Luego añade que allí están muy lejos. Se para y arregla algo de la hamaca. Mientras dice que ya no sabe siquiera si se puede alegrar con la gente que trae noticias. Se queja de que la perra no para cuando los ve, y luego dice que nunca van a saber nada, que esa gente no va ni a saber si su hijo ha muerto. Ramón dice que cuando termine la guerra van a tener noticias. Cándida se vuelve a sentar, y en off dice que ellos no le importan a nadie. Luego pregunta qué le pasa a la perra ahora, si se habrá muerto o qué. Ramón le dice que ni siquiera ladra. Ella insiste, “¿Se murió o qué?”. Cándida se abanica. Ramón le pregunta por qué dice eso, si es solo porque no ladra. Le pregunta para qué quiere que ladre. A Cándida le parece evidente que nadie prefiere que ladre, a lo cual Ramón le responde con la pregunta de si ella le dio a la perra una camisa de Máximo, ya que eso dijo. Ella le replica que no le dio nada, él repite que ella dijo que iba a hacer eso. No le dio nada. Pájaro. Mientras se sigue abanicando

dice alegrarse por finalmente haber puesto la hamaca en un lugar donde no escucha al perro, que esos ladridos le estaban rompiendo la cabeza. Ramón en cuadro se para y en off le dice que ella no quiere escuchar nada. Se agacha y busca algo entre las hojas y dice que no hay nada que hacer. Cándida insiste con que a la perra le sucede algo ya que ha cesado con sus insistentes ladridos. Trueno. Ramón dice que uno de estos días se va a despertar de un corto sueño y Máximo ya va a estar con ellos, mientras sigue agachado buscando cosas entre las hojas. Cándida declara que ya nada le importa. Trueno. Cándida dice que va a ir a ver qué le pasa a la perra, a lo cual Ramón le pregunta por qué la repentina atención por la perra; es el calor el que pone así, dicen que vuelve loco. Ramón vuelve hacia la hamaca, se sienta y en off dice que espera que llueva pronto. Cándida se levanta y sale hacia fondo de cuadro en el mismo recorrido. Ramón deja algo en el cuenco. Cándida repite que la perra no ladra más. Ramón le dice que deje en paz a la perra, y que seguro ella le dio esa camisa vieja. Cándida sacude su pañuelo. Le anuncia a Ramón, preocupada, que la perra está enferma. Luego le reitera que ella sabía que algo le pasaba, y que ya se lo dijo, mientras vuelve de fondo de cuadro hacia la hamaca. Y qué harán ahora con la perra, le pregunta. Ramón le pregunta a ella por qué deberían hacer algo. Cándida le dice que no está bien la perra, y se sienta de nuevo en la hamaca. Ramón se extraña de que a ella le importe tanto la perra. Cándida le explica que si no la ayudan va a morir...esa perra boba. "Es la perra de tu hijo, cómo no le vas a hacer caso?", le pregunta Cándida. Los dos están quietos, sentados en la hamaca. Cándida insiste con que

la perra se va a morir, y Ramón insiste en desconocer la importancia que eso tiene para ellos, si Cándida se queja de la perra todo el tiempo. Cándida reconoce que lo que le importa es que ha perdido a su hijo. Trueno. Ramón dice que ese mal pensamiento es lo que la va a matar, uno de estos días. Cándida le da directiva a Ramón para que lleve a la perra a algún lado a que la curen. Ramón se pone el sombrero y agarra su pañuelo. Se para. Cándida se queja de la lluvia que no llega, y, mientras se abanica, dice que no hay tristeza más grande que la de ella. Ramón se va hacia el fondo, y en off se queja de que siempre termina haciendo lo que ella quiere. Exclama que no se puede vivir así, a su antojo. Lo último que le faltaba era tener que ocuparse de la perra. Ramón, antes de desaparecer por el fondo, dice que su hijo va a aparecer en cualquier momento, y él no lo va a encontrar. Cándida se para, recoge el cuenco de madera. En off se lamenta por la perra. Mientras en cuadro se abanica y se dirige hacia el camino de atrás, se dice que la perra se quiere morir, cómo si uno no tuviera tristezas. Mira hacia el cielo.

Cielo 6 (43:14): Vemos el cielo nublado, se oyen lejanos unos pájaros.

Hamaca 8 (43:23): Oímos insectos. Cándida se aleja hacia el fondo. Se oye un trueno.

Esc. 7 Padre lleva a la perra a curación  
a lo de Don Jacinto

Casa de Don Jacinto (43:57): Ramón está sentado a la izquierda de cuadro, en la galería de una casa pintada de blanco y una franja rosa. La puerta está abierta, al lado de Ramón, y hay dos sillas más en la galería y una

ventana. Del otro lado de la puerta, otra puerta que da hacia la vegetación. Techo de mimbre. Un hombre le dice a Ramón que la perra no está nada bien. Se escuchan unas gallinas. El hombre le dice a Ramón que la perra está sin agua, y le pregunta hace cuánto no le dan de beber. Ramón se queja de que no hay agua para nadie, no va a estar uno dándosela al perro. Le dice al hombre que haga lo que pueda, y que si le llegó su día, ha de morir. Trueno. Ramón le pregunta a Don Jacinto si tiene noticias de la guerra. “¿Guerra?”, le pregunta Jacinto. Ramón se para y se asoma por la puerta mientras se oye un trueno. “¿De la guerra?”, dice Ramón y entra. “¿No sabe nada?”. Jacinto le pregunta a Ramón si no supo que (hace una pausa) la guerra se terminó, y que les ganaron a los bolivianos. Le comenta a Ramón que dicen que terminó el día 12, dos días atrás. Ramón le vuelve a preguntar si no sabe nada de la guerra. Jacinto le repite que ha terminado. Ramón sale lentamente con el sombrero en la mano y se vuelve a sentar en la misma silla.

Casa de Don Jacinto 2 (45:49): *Jump-cut* a Ramón justo antes de que termine de sentarse, en un plano más cerrado. Se ve la silla y las puertas abiertas. Ramón pregunta qué día es ese. Jacinto le dice que es 14, que la guerra terminó hace dos días. Truenos. Ramón le dice a don Jacinto que su hijo no volvió. Jacinto dice que no sabe qué decirle y le dice que todavía hay soldados peleando en el frente, ya que la noticia aún no llegó a todos lados. Ramón se pone el sombrero y se sienta más erguido. Le dice a Jacinto que ellos dos no supieron nada. Jacinto le dice que allí ya sabe todo el mundo, que se acabó. Agrega que a lo mejor el hijo de Ramón vuelva. Ramón le pregunta si

la perra se va a salvar. Jacinto dice que va a hacer todo lo posible. Ramón le cuenta que fue su hijo quien les dejó a la perra, para que ellos la cuiden. Le dice a don Jacinto que hay que salvarla.

Esc. 8 Cándida en el horno de barro.

Conversa con el cartero

Horno de barro (47:25): Cándida está sentada hacia izquierda de cuadro, frente a un horno de barro entre dos árboles, ella está abanicándose. Al fondo hay más vegetación, el suelo es de tierra apisonada. Escuchamos a un hombre saludar, buen día patrona, dice primero y luego pregunta si le puede decir qué pueblo es ese. Cándida le responde preguntándole si acaso no sabe por dónde va. El hombre responde que está caminando hace mucho, que es muy lejos y que cuesta saber dónde está uno. Hay algo de viento que mueve las hojas. Cándida le dice que pregunte en otro lado. Deja el abanico en el horno y se para. Toma un palito y lo mueve dentro del horno. Se queja de que uno debería saber todo. Camina hacia derecha de cuadro, y en off le pregunta al hombre qué es lo que desea saber. Mientras el hombre le dice que busca la casa de la familia Caballero, Cándida se agacha y toma un palito de entre las raíces de un árbol. Cuando oímos el apellido Caballero, Cándida se yergue lentamente. El hombre pregunta si conoce a algún familiar del soldado Máximo Caballero. Cándida raspa la tierra con el palito. Le pregunta quién es él y para qué quiere saber eso. El hombre explica que es un cartero, es su trabajo. Cándida le responde que su hijo se llama Máximo Ramón Caballero. El cartero le pregunta si ella es pariente del soldado

Máximo Caballero. “Máximo Ramón Caballero”, dice Cándida. En forma suave y pausada, el cartero le dice que el soldado Máximo Caballero murió en el frente de batalla (49:28). Cándida se queda quieta. Viento en las hojas. Cándida se vuelve hacia el horno. Dice que su hijo se llama Máximo Ramón Caballero. Se sienta nuevamente frente al horno. El cartero, con voz gentil, le pregunta si es su hijo. Cándida le pregunta cómo se murió. El cartero le dice que fue por una bala en el corazón.

Horno de barro 2 (50:19): *Jump-cut* a Cándida sentada frente al horno de barro. La vemos a ella, al horno entero, piso y fondo de vegetación. Cándida se mira las manos. Pregunta en qué parte fue. En el corazón, repite el cartero. Cándida se mece levemente. Un poco hacia la izquierda, agrega. Cándida, enojada, responde que cómo va a saber ella hacia dónde es la izquierda. Truenos. Cándida pregunta dónde es la izquierda. Truenos. Cándida mira algo que tiene en las manos. El cartero pregunta si su hijo es el difunto. Silencio. Cándida le dice que su hijo tenía el corazón en el centro del pecho. Cuenta que ella lo tocaba cuando era chico. Le pregunta al cartero si vio la camisa de Máximo. El cartero le dice que trajo la camisa, que se la dieron en caso de que ella quisiera verla. Tiene un agujero, dice el cartero.

Horno de barro 3 (51:35): Corte a un plano aún más cerrado de Cándida. Vemos su rostro de perfil y el horno de barro detrás. Distinguimos el rojizo de las brasas. Casi en el medio, agrega el cartero. Cándida se mece. Oímos el crepitar de un fuego. El cartero pregunta nuevamente si es su hijo. Cándida le responde que todos los hombres que viven en ese lugar se llaman igual. Ese no es su hijo,

le dice, y agrega que se lleve ese papel de porquería y esa camisa sucia. Tira lo que tiene en la mano a las brasas y las agita con un palito. Oímos el fuego y el palito en sincro. Luego tira el palito con enojo. “¿Quién va a querer la camisa de su hijo?”, dice. Vuelve a mecerse, en silencio. Se oye el crepitar de las brasas.

#### Esc. 9 Montaje paralelo Cándida/Ramón

Casa de Jacinto 3 (52:33): En un plano aún más cerrado que los dos anteriores, vemos el rostro de Ramón de perfil del lado izquierdo, con el sombrero puesto. Vemos parte de la puerta y la vegetación del otro lado de la casa. Oímos una mosca y un grillo. Ramón respira hondo y lo oímos en sincro. Trueno

Horno de barro 4 (52:46): El mismo plano de Cándida con el horno, similar en composición al recién visto de Ramón en lo de Jacinto (Casa de Jacinto 3). Sigue el trueno.

#### Esc. 10 Hamaca Final

Hamaca 9 (53:04): El mismo plano de siempre de la Hamaca, vacía. Insectos. Ramón le pregunta a Cándida qué le pasa. Ella replica que nada, que sólo mira. Enseguida agrega que el horizonte es lindo. Le dice a Ramón que no, que el horizonte es hacia el otro lado. Él replica que simplemente mira hacia atrás. Ella le pregunta si no quiere ver el atardecer. Trueno. Ramón dice que sólo mira hacia atrás.

Cielo 7 (54:08): Cielo nublado. Trueno. Pájaros.

Hamaca 10 (54:26): Hamaca vacía. Pájaros. Pasos sobre hojas secas. Cándida y Ramón aparecen juntos caminando

hacia la hamaca. Cándida dice que parece que va a llover. Ramón dice que por ahí llueve, que ya hace demasiado calor. Repitiendo a Ramón, Cándida dice que el calor te vuelve loco. Trueno. Ramón se alegra de que su hamaca esté a la sombra. Cándida dice que está por romperse. Llegando a la hamaca, Ramón pregunta qué día es. Cándida deja el cuenco de madera en el piso. Se sientan juntos en la hamaca, mientras oímos (y leemos) que cándida le pregunta si le duele el pecho. Ramón vuelve a preguntarle qué día es. Cándida no tiene idea de qué día es. Ramón le dice que es 14 de Junio. Cándida se abanica. Trueno. Ramón dice que tienen tiempo. Cándida dice que pueden esperar todavía al que se fue. Truenos. Ramón dice que parece que la guerra terminó. Cándida le pregunta si tiene noticias de la guerra. Terminó, dice él, y suena un trueno. Notamos que comienza a oscurecer. Cándida pregunta si realmente se terminó la guerra. Ramón le dice que no terminó la guerra sino su dolor en el pecho. Cándida le pregunta si paró, Ramón le dice que cesó. Cándida vuelve a preguntarle si sabe algo de la guerra. Él dice no saber nada. Oímos un gallo. Cándida deja su abanico y toma su trapo del cuenco. Ramón dice que ya llega la noche. Luego de un silencio agrega que ya no se halla allí. Gallo. Ramón agrega que no quiere oscurecer en la hamaca, que vayan a la casa. Pájaros. Trueno. Ramón le pregunta a Cándida si ella tuvo alguna noticia. Trueno. Como ella no dice nada, Ramón le dice que le habla a ella, vuelve a preguntarle si tuvo alguna noticia. Ella responde que vio una mariposa muerta, pero la agarró y la tiró lejos. Ramón le pregunta si se fue. Cándida le dice que no, que la tuvo que quemar en el horno de barro (y ahora nos enteramos

de qué era lo que quemó). Ramón exclama “Dios mío!”. Truenos. Cándida le dice que no hable así. Y que van a rezar. Ramón dice que mejor se quedan callados.

Cielo 8 (58:43): Cielo nublado un poco más oscuro. Trueno. Gallo.

Hamaca 11 (59:01): Ellos sentados en la hamaca. Gallo. Ramón dice que esa guerra hizo que se les acaben las ganas de todo. Cándida dice que igual siguen haciendo todo. Él responde que para que el tiempo pase más rápido. Trueno. La perra vuelve a ladrar. Ramón dice que le duele su hijo, y luego dice que esa perra es muy molesta. Ella dice que no ladra tan fuerte como antes. Para él, aun así es molesta. Cándida pregunta por qué no la dejo morir entonces. Ramón le reprocha que ella le pidió que la salve. Si era por él, la dejaba morir. Cándida le dice que ahí se calló nuevamente la perra. Ramón se queja de que se hace el esfuerzo, pero la perra se entristece. La perra ladra de nuevo. Cándida dice que ya llega la hora de descansar. Ramón dice que va a oscurecer. Pájaros. Cándida cuenta que tiene miedo de la oscuridad. Ramón dice que a él a veces lo tranquiliza. A Cándida le da miedo porque es como si tuviera los ojos cerrados, dice. Ramón dice que sin embargo hay luz allí. Trueno. Cándida dice que todavía tiene calor. Ramón le recuerda que él ya le dijo, no hay que pensar en el calor. Trueno más fuerte. Cándida dice que podrían cambiar la hamaca, él dice que están bien allí. Cándida dice que igual podrían cambiarla de lugar. Está cada vez más oscuro. Ramón le dice a Cándida con voz lastimosa que no se halla, que vayan a la casa ya, que no quiere oscurecer en la hamaca. Ladra la perra brevemente. Cándida dice que quiere que ya vuelva su hijo. Pájaros.

Cándida le pregunta a Ramón si le duele el pecho. Ramón dice que no hay nada que hacer, que la muerte se hace sentir. Pájaros y grillos. Ramón le pregunta si se equivocaron. Trueno. “¿Si nos equivocamos?”, pregunta Cándida. Y luego le pregunta si no se quiere quedar a ver la lluvia. Él dice que está cansado. Cándida dice que está soplando un vientito. Ramón dice que muy chiquito. Ella dice que por lo menos les sopla en la espalda. Él la contradice y dice que les sopla en la cara. Truenos. Cándida dice que en la espalda. Ramón le da la razón en tono afable. Aunque agrega que sin importar de donde sople, no saben si traerá la lluvia. Ella le dice que nunca se sabe. Él repite que nunca se sabe. Grillos. Ella dice que se pueden tapar para dormir. Trueno. Le pregunta si él va a querer que lo tape. Truenos. Él dice que sí.

Cielo 9 (1:04:24): Cielo negro, nublado. Truenos.

Hamaca 12 (1:04:43): Ellos en la hamaca, está bastante oscuro pero todavía los distinguimos. La perra ladra. Ramón dice que están demasiado viejos, y demasiado lejos. Truenos, la perra ladra. Él dice que ya se quiere ir a dormir. Luego dice que esa perra vieja ya está ladrando otra vez en vano. Ramón dice que no van a llorar. Truenos, la perra ladra. Cándida dice que sólo se lo llora con la muerte. “Que se vaya lejos la muerte! Que me parta un rayo antes de que se me acerque!”, dice Ramón. Truenos. Cándida dice que todavía no se han muerto, y tras una pausa agrega que no hay que estar sólo. Ramón dice que no hay que estar sólo. Cándida le dice que se tienen el uno al otro. Ramón le dice que están hechos el uno para el otro. Ramón se agacha y toma algo. Cándida dice que están felices así. Ramón repite lo mismo. Cándida le pre-

gunta si ha visto, mientras Ramón enciende un farolito y (en off) pregunta qué cosa. Mientras vemos la luz del farolito encendido en el cuadro oscuro, Cándida responde que pasó una estrella fugaz. Ramón dice que apenas se la ve, brilla y ya quiere desaparecer. Añade que ahora están tristes. Cándida dice que ahora están tristes. Trueno. Ramón le pregunta si lo sintió cerca. Ella le pregunta si habla de su hijo. Él dice que no, ella pregunta qué es lo que pregunta. Él dice que pregunta si sintió a la muerte pasar cerca. Ella dice que no, o no se dio cuenta. Ramón dice que vayan a dormir ya. Ella pregunta si no van a comer. Trueno. Él pregunta para qué van a comer. Ella dice que ya pueden parar de hablar, él que no hay que oscurecer en la hamaca. Se paran y caminan. El farolito queda encendido en el mismo lugar, y Cándida le dice que se lo olvida. Él dice que se olvidan de la hamaca también. Trueno. Ella dice que últimamente se olvidan de todo. Toman el farolito y la hamaca. La perra ladra. Ramón se queja de esa perra que no se calla. Cándida dice que va a ladrar toda la noche. Ramón repite que va a ladrar toda la noche. Mientras emprenden el camino hacia el fondo, Cándida pregunta si es buena idea darle la camisa. Ramón le dice que no, que se vayan ya. Vamos, vamos a descansar, dice Cándida. Trueno. Apenas vemos el piso, el farolito y algo de cielo entre las copas de los árboles. La perra ladra; trona. Desaparecen en el fondo y escuchamos algunos pasos más. La perra ladra más desesperada. Trueno

Esc. 11: Llueve. Títulos

Negro (1:11:41): Seguimos oyendo a la perra mientras trona más fuerte. Oímos que comienza a llover. Con la canción “*Renacer*”, aparece el título del film (1:12:15). En letras imprenta blancas sobre fondo negro corren los títulos del film.



# ANEXO NÚMERO V

## DATOS ESTADÍSTICOS TAQUILLA

### EN PARAGUAY - ULTRACINE

Reporte: Salas    Share by Screens (Paraguay)									
Fecha de bajada del archivo: 2014-04-21 Informacion relevada por Ultracine desde el 2014-01-01 hasta el 2014-04-20									
Salas	Butacas	Público	Recaudación (Grs)	Días	Ef.	Valor entrada promedio	Público semanal promedio	Recaudación semanal promedio	Títulos
Provincia: ASUNCION									
Complejo: CINES DEL MALL 4 (STARMOVIE)									
CINES DEL MALL 01	150	1.238	Gs26.140.000	44	0.45%	Gs21.115	24	Gs502.692	5
CINES DEL MALL 02	150	1.280	Gs35.242.000	41	0.47%	Gs27.533	25	Gs677.731	12
CINES DEL MALL 03	105	908	Gs18.265.000	43	0.47%	Gs20.116	17	Gs351.250	4
CINES DEL MALL 04	105	539	Gs10.794.000	36	0.28%	Gs20.026	10	Gs207.577	5
Totales para el Complejo:	510	3.965	Gs90.441.000		0.43%	Gs22.810	76	Gs1.739.250	
Complejo: CINES ITAU DEL SOL 4 (STARMOVIE)									
ITAU DEL SOL 01	300	22.146	Gs714.540.555	99	4.04%	Gs32.265	426	Gs13.741.165	16
ITAU DEL SOL 02	300	15.504	Gs459.903.999	92	2.83%	Gs29.664	298	Gs8.844.308	20
ITAU DEL SOL 03	240	11.020	Gs321.923.000	97	2.52%	Gs29.213	212	Gs6.190.827	19
ITAU DEL SOL 04	240	11.128	Gs339.825.000	99	2.54%	Gs30.538	214	Gs6.535.096	17
Totales para el Complejo:	1.080	59.798	Gs1.836.192.554		3.03%	Gs30.707	1.150	Gs35.311.395	
Complejo: CINES ITAU HIPERSEIS 6 (GRUPO CINECENTER)									
ITAU HIPERSEIS 01	117	5.676	Gs151.555.000	110	2.66%	Gs26.701	109	Gs2.914.519	17
ITAU HIPERSEIS 02	117	6.485	Gs174.680.000	110	3.04%	Gs26.936	125	Gs3.359.231	15
ITAU HIPERSEIS 03	135	7.593	Gs235.550.000	109	3.08%	Gs31.022	146	Gs4.529.808	25
ITAU HIPERSEIS 04	140	8.039	Gs256.590.000	110	3.15%	Gs31.918	155	Gs4.934.423	22
ITAU HIPERSEIS 05	200	9.605	Gs315.840.000	110	2.63%	Gs32.883	185	Gs6.073.846	19
ITAU HIPERSEIS 06	330	11.455	Gs368.535.000	110	1.90%	Gs32.172	220	Gs7.087.212	16
Totales para el Complejo:	1.039	48.853	Gs1.502.750.000		2.58%	Gs30.761	939	Gs28.899.038	
Complejo: CINES MULTIPLAZA 3 (MULTIPLAZA)									
CINES MULTIPLAZA 01	140	8.134	Gs151.925.000	108	3.18%	Gs18.678	156	Gs2.921.635	18
CINES MULTIPLAZA 02	140	4.264	Gs78.205.000	95	1.67%	Gs18.341	82	Gs1.503.942	16
CINES MULTIPLAZA 03	172	9.614	Gs230.100.000	108	3.06%	Gs23.934	185	Gs4.425.000	19
Totales para el Complejo:	452	22.012	Gs460.230.000		2.67%	Gs20.908	423	Gs8.850.577	
Complejo: REAL CINES (INDEPENDIENTE)									
REAL CINES 01		2.697	Gs46.315.000	85		Gs17.173	52	Gs890.673	10
REAL CINES 02		2.591	Gs44.745.000	81		Gs17.269	50	Gs860.481	10
REAL CINES 03		3.498	Gs60.180.000	79		Gs17.204	67	Gs1.157.308	9
Totales para el Complejo:	0	8.786	Gs151.240.000		0.00%	Gs17.214	169	Gs2.908.462	

## ALEJO MAGARIÑOS

<b>Complejo: VILLAMORRA CINECENTER 6 (CINEMAX)</b>									
VILLAMORRA CINECENTER 01	170	14.194	Gs424.940.000	110	4.58%	Gs29.938	273	Gs8.171.923	24
VILLAMORRA CINECENTER 02	84	10.653	Gs301.480.000	110	6.95%	Gs28.300	205	Gs5.797.692	23
VILLAMORRA CINECENTER 03	56	9.696	Gs286.695.000	110	9.49%	Gs29.568	186	Gs5.513.365	30
VILLAMORRA CINECENTER 04	88	11.538	Gs351.180.000	109	7.18%	Gs30.437	222	Gs6.753.462	19
VILLAMORRA CINECENTER 05	180	19.254	Gs594.075.000	110	5.86%	Gs30.855	370	Gs11.424.519	18
VILLAMORRA CINECENTER 06	90	11.584	Gs353.775.000	109	7.05%	Gs30.540	223	Gs6.803.365	24
<b>Totales para el Complejo:</b>	<b>668</b>	<b>76.919</b>	<b>Gs2.312.145.000</b>		<b>6.31%</b>	<b>Gs30.059</b>	<b>1.479</b>	<b>Gs44.464.327</b>	
Área: SAN LORENZO									
<b>Complejo: CINES ITAU PINEDO 4 (GRUPO CINECENTER)</b>									
CINES ITAU PINEDO 01	180	16.927	Gs535.390.000	109	5.15%	Gs31.629	326	Gs10.295.962	12
CINES ITAU PINEDO 02	160	10.997	Gs358.715.000	109	3.77%	Gs32.619	211	Gs6.898.365	17
CINES ITAU PINEDO 03	160	12.152	Gs376.820.000	109	4.16%	Gs31.009	234	Gs7.246.538	19
CINES ITAU PINEDO 04	138	10.195	Gs314.790.000	109	4.05%	Gs30.877	196	Gs6.053.654	25
<b>Totales para el Complejo:</b>	<b>638</b>	<b>50.271</b>	<b>Gs1.585.715.000</b>		<b>4.32%</b>	<b>Gs31.543</b>	<b>967</b>	<b>Gs30.494.519</b>	
<b>Complejo: MEDALLA CINE ART 4 (CIRCUITO CINEMAS)</b>									
MEDALLA CINE ART 01	191	2.320	Gs47.215.000	103	0.67%	Gs20.351	45	Gs907.981	14
MEDALLA CINE ART 02	190	1.762	Gs35.695.500	89	0.51%	Gs20.259	34	Gs686.452	16
MEDALLA CINE ART 03	190	3.481	Gs97.160.000	106	1.00%	Gs27.912	67	Gs1.868.462	14
MEDALLA CINE ART 04	190	5.946	Gs167.300.000	104	1.71%	Gs28.137	114	Gs3.217.308	15
<b>Totales para el Complejo:</b>	<b>761</b>	<b>13.509</b>	<b>Gs347.370.500</b>		<b>0.97%</b>	<b>Gs25.714</b>	<b>260</b>	<b>Gs6.680.202</b>	
Área: ENCARNACION									
<b>Complejo: CINE GRANADOS ENCARNACION 1 (GRANADOS)</b>									
GRANADOS ENCARNACION 1	349	5.292	Gs147.940.060	96	0.83%	Gs27.955	102	Gs2.845.001	27
<b>Totales para el Complejo:</b>	<b>349</b>	<b>5.292</b>	<b>Gs147.940.060</b>		<b>0.83%</b>	<b>Gs27.955</b>	<b>102</b>	<b>Gs2.845.001</b>	
<b>Complejo: CINEMAX3D (MAXIAVENTURA)</b>									
CINEMAX3D 01	142	8.720	Gs.232.588.000	92	3.36%	Gs26.673	168	Gs4.472.846	30
<b>Totales para el Complejo:</b>	<b>142</b>	<b>8.720</b>	<b>Gs.232.588.000</b>		<b>3.36%</b>	<b>Gs26.673</b>	<b>168</b>	<b>Gs4.472.846</b>	
<b>Total Zona: ITAPUA</b>	<b>491</b>	<b>14.012</b>	<b>Gs380.528.060</b>		<b>1.56%</b>	<b>Gs27.157</b>	<b>269</b>	<b>Gs7.317.847</b>	
Área: CIUDAD DEL ESTE									
<b>Complejo: CINE ART 4 (CIRCUITO CINEMAS)</b>									
MEDALLA CINE ART 01	188	13.639	Gs383.965.000	97	3.98%	Gs28.152	262	Gs7.383.942	14
MEDALLA CINE ART 02	198	5.848	Gs117.260.000	100	1.62%	Gs20.051	112	Gs2.255.000	12
MEDALLA CINE ART 03	139	3.207	Gs65.930.000	93	1.26%	Gs20.558	62	Gs1.267.885	8
MEDALLA CINE ART 04	144	2.621	Gs53.635.000	94	1.00%	Gs20.464	50	Gs1.031.442	13
<b>Totales para el Complejo:</b>	<b>669</b>	<b>25.315</b>	<b>Gs620.790.000</b>		<b>2.07%</b>	<b>Gs24.523</b>	<b>487</b>	<b>Gs11.938.269</b>	
<b>total Zona:</b>	<b>669</b>	<b>25.315</b>	<b>Gs620.790.000</b>		<b>2.07%</b>	<b>Gs24.523</b>	<b>487</b>	<b>Gs11.938.269</b>	
<b>ALTO PARANA</b>									

## ANEXO NÚMERO VI

### BIOGRAFÍA DE PAZ ENCINA

PAZ ENCINA NACIÓ en Asunción, Paraguay, en 1971. De niña estudió música, lo cual fue muy importante para ella. Después del secundario tuvo un breve paso por la facultad de Derecho y estudió luego Comunicación. Con apenas 20 años, comenzó a trabajar como editora del programa “*El Ojo*”, un programa que tuvo un gran impacto en la TV paraguaya, ya que trataba con temas muy fuertes: tráfico de drogas, de niños. Para conseguir ese trabajo aprendió a editar con la guía de Juan Maneglia, con quien trabajaba en Alta Producciones (donde Maneglia ya formaba equipo con Tana Schembori<sup>185</sup>, y Paz con Marcelo Martinessi<sup>186</sup>).

En la década de 1990, durante sus estudios de Comunicación, ganó una beca para ir a la prestigiosa Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba, en 1993. Vuelve convencida de que allí quería estudiar, pero la escuela cierra por algunos años. Es así que en 1996 fue admitida en la Universidad del Cine, y se muda a Buenos Aires para realizar sus estudios en Dirección Cinematográfica. Allí conoce a muchos colegas y profesores que fueron y son sus mentores, como Jorge La Ferla, quien a través de la materia Técnicas Audiovisuales

<sup>185</sup> Posteriormente co-directora de *7 cajas*.

<sup>186</sup> Posteriormente director de *Karái Norte*.

le mostró otro tipo de cine y video, más personal y alejado de lo comercial — materia que tuvo una gran influencia en Encina. Durante sus años de estudio dirigió el video *La Siesta* (1997) — por el que ganó el 2º premio en el Festival de Video de Arte BA (la feria de arte contemporáneo de Buenos Aires) — y el cortometraje *El encanto de los jazmines* (1998, 16 mm). Se destaca en este período el cortometraje *Hamaca paraguaya*<sup>187</sup> (1999, video), patrocinado por el Centro Cultural Español Juan de Salazar y la Universidad del Cine, que sería antecedente directo del film y que recibió varios premios<sup>188</sup>. En 2000, realiza la versión videoinstalación del mismo cortometraje, en la cual el video se proyectaba sobre una Hamaca. El mismo año, Paz Encina filma en 16 mm el cortometraje *Supe que estabas triste*<sup>189</sup> (16 mm, 2000), que recibe en Asunción los premios Génesis en 2001 al Mejor Sonido y Mejor Director.

En 2001 regresa a su país. Entre 2002 y 2003 fue profesora de Lenguaje Audiovisual en la Universidad Católica de Asunción. Asimismo, fue docente en el Instituto Paraguayo de Artes y Ciencias de la Comunicación (IPAC, la primer escuela de cine y medios del Paraguay)<sup>190</sup>.

Obtuvo su licenciatura en la Universidad del Cine en 2004 con una tesis dirigida por Ricardo Manetti en la que investigó el uso del sonido en el cine del japonés Yasujiro Ozu.

<sup>187</sup> <http://vimeo.com/24424721>

<sup>188</sup> El corto recibió una mención especial en el *IV Festival Internacional de Escuelas de Cine*, el premio Génesis al Mejor video del Paraguay y el primer premio en el Cuarto Salón de Jóvenes Artistas, patrocinado por el diario La Nación de Asunción.

<sup>189</sup> <http://vimeo.com/24426177>

<sup>190</sup> <http://www.ipac.edu.py/>

Al mismo tiempo que escribía su tesis de licenciatura, Encina preparaba el proyecto de largometraje *HP*. En 2003, Encina participa con su proyecto de largometraje de *Hamaca paraguaya* en el Taller para Realizadores Emergentes de Fundación TyPA<sup>191</sup>. Allí, es premiada con la participación en el *Buenos Aires Lab* (BAL), encuentros de producción organizados en el marco del BAFICI 2004.

En 2005 Encina colabora en la escritura del guión del film argentino *Río Arriba*, de Ulises de la Orden. Ese mismo año, Encina participa del prestigioso *L'Atelier*, un laboratorio de proyectos organizado por la *Cinefondation* del Festival de Cannes. Más tarde ese año, filma *Hamaca paraguaya* en el interior de Paraguay. La postproducción se realiza parcialmente en Europa.

En 2006 el film es estrenado en el festival de cine de Cannes, obteniendo el premio FIPRESCI en la sección *Un Certain Regard*. *HP* es estrenado comercialmente en Paraguay el 2 de Agosto de 2006 y en Argentina el 2 de noviembre de 2006.

En 2006 y 2007 el film recorre numerosos festivales en el mundo, y se estrena comercialmente en varios países. Asimismo, Encina organiza un cine móvil para llevar el film al interior del Paraguay.

A partir de 2007 Encina trabaja en el desarrollo de su segundo proyecto de largometraje, titulado *Viento Sur*. En 2010, a poco tiempo de filmar, debe cancelar el rodaje por no haber conseguido todos los fondos, y devolver todas las ayudas que sí le habían sido asignadas. El mismo día que termina de devolver los fondos, la *Fundación Calouste Gulbenkian*, de Portugal, le comisiona un cortometraje. En-

<sup>191</sup> <http://www.tyfa.org.ar/es/noticia.php?id=117>

cina adapta el concepto de *Viento Sur* y realiza el proyecto en formato de cortometraje. Ese mismo año, a pedido del Canal Encuentro realiza los cortometrajes *Río Paraguay / 3 movimientos*.

*Viento Sur* se estrena en Asunción el día de los Derechos Humanos el 10 de diciembre de 2011. El estreno internacional del mismo fue en el festival de Rotterdam del siguiente año. Durante 2012 se presentó en varios festivales internacionales, incluido el BAFICI.

En 2012, Encina participa con su nuevo proyecto de documental ficcionado, *Ejercicios de Memoria*, en *La Fabrique des Cinemas du Monde*, en el festival de Cannes. El nuevo proyecto de Encina es producido por Constanza Sanz Palacios (Argentina) y coproducido por MPM Films (Francia). El proyecto recibe en octubre de 2013 la ayuda *aux cinemas du monde* del CNC/Instituto francés. Al mismo tiempo, Encina y su coproductor alemán, *Autentika Films*, recibieron también 35.000 euros del *World Cinema Fund* de la Berlinale.

El 11 de Febrero de 2014, durante el festival de Berlín, el festival de Doha anuncia que *Ejercicios de Memoria* se encuentra entre los proyectos que recibirán ayuda económica en la primer edición de su programa *Global Film Grants Programme*. Encina se proponía comenzar a filmar *Ejercicios de Memoria* en Abril 2014, aunque enfrentaba disparidades presupuestarias<sup>192</sup>.

<sup>192</sup> Diario Última Hora de Paraguay. Arte y Espectáculos. 14 de abril de 2013. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.ultimahora.com/encina-preparan-documental-n786022.html>

## ANEXO NÚMERO VII

### ENTREVISTAS

#### I. ENTREVISTA A ILSE HUGHAN BUENOS AIRES, ENERO DE 2013

— *¿Cómo llegaste a coproducir Hamaca paraguaya?*

— Yo conocí a Paz en el taller de TyPA en Colón, en el año 2003, creo. Y ella hizo su pitch y fue muy bueno. Normalmente la primera vez es muy malo. Pero ella hizo un pitch buenísimo, en ocho minutos, no diez. No necesitaba diez. Porque sabía exactamente lo que quería. Todo. Con un convencimiento tan puro, tan poco frecuente, que para mí fue muy fuerte. Después hablamos, porque en ese taller yo era tutora. Entonces tuvimos una reunión cara a cara (para trabajar el proyecto) y me gustó mucho conversar con ella, quise saber más. No sabía mucho de Paraguay. Y ella habló sobre el Paraguay de una manera muy única. Entonces le dije esta historia... También la historia, ¿no? Una pareja, el campo, esperando la lluvia, el perro que no para de ladrar... Y sobre todo que el hijo, que no volvía. Tan simple, ¿no? Eso me gusta también. Cosas simples pero que dicen mucho. Y ella estaba tan convencida, y tan segura de lo que quería, que me enamoré del proyecto. Inmediatamente. Esta película la quiero ver, esta película tiene que hacerse. Eso fue lo que pensé. Y le dije: Paz, me encantaría ayudarte a encontrar los fondos para producir

esta película. Estoy segura de que va a ser muy complicado. Porque la cámara nunca se mueve. Entonces, ¿cómo convencer a la gente en estas locuras como la televisión y demás de que esta película es interesante si la cámara nunca se mueve? Eso no lo entenderían jamás, porque la cámara se tiene que mover, y tiene que haber acción. Pero, era tan especial. Quería probar. No podía prometerle nada pero le ofrecí intentarlo. Ella aceptó, y entonces lo intenté. Y tuvimos suerte. Con el proyecto bajo el brazo, volví a Buenos Aires, donde me reuní con Lita (Stantic), a quien ya conocía de previos talleres de TyPA. Y ella me preguntó cuál era para mí el mejor proyecto en Colón. Y le dije *Hamaca paraguaya*. ¿Y cómo es? Entonces se lo conté. Y le interesó. Entonces le dije que Paz había hecho un corto, que debería verlo. Vio tres cortos. Uno no le gustó, otro sí. Pero no me acuerdo bien. Pero a fin de cuentas tenía uno para mostrar que era similar a lo que quería hacer. Y un guión formidable, de noventa páginas, muy correcto, muy lindo, muchos diálogos. Entonces Lita me preguntó si le podía mostrar el proyecto, entonces la contacté con Paz. Y claro que se necesitaba más dinero de Europa. Entonces, yo conocía a Marianne Slot, de Slot Machine, una mujer danesa que vivía en París y producía desde París. Habíamos trabajado juntas con Lisandro (Alonso). Y le conté sobre *Hamaca*. Le gustó mucho, y se lo presentó a Arte, porque tenía que pasar por un productor francés, todo ese rompecabezas. Luego contacté a Marianne y Lita. Y se comenzó a juntar fondos.

— ¿No sabías nada sobre el Paraguay previamente? ¿Menos aún una película de Paraguay, no?

— No. No. Nada. Estaba contenta de que sabía — más o menos — dónde estaba el país en el mapa. Pero soy muy mala en geografía. Pero en el caso de Paraguay ¡no soy la única en el mundo!

— *Como traductora, ¿qué pensabas de que la película hablada en guaraní? ¿Te parece que era una película pensada con una traducción desde su origen? Porque Paz tampoco habla guaraní tan fluido. Entonces fue una película escrita en español, traducida al guaraní, y de nuevo al español, al inglés y demás.*

— No, Paz no habla bien guaraní. Me encanta el hecho de que sea hablada en guaraní, y no por mi amor por los idiomas, sino porque era el único idioma correcto para esta historia. Pero no creo que Paz haya pensado en el proceso de traducción como parte del film, creo que era el único idioma posible para la historia. No podría haberse imaginado la historia en español. Yo la traduje al inglés. Me llevó muchísimo tiempo (Y no fue porque yo hable guaraní) Sino porque yo había leído mil veces el guión. Porque los diálogos son muy simples de alguna forma. Y me hizo recordar a cuando yo trabajaba como subtituladora. Era como con las películas de Bresson, porque en estos casos cada espacio entre palabras cuenta. Y ni mi español ni mi inglés son nativos, por eso Simon Field estuvo horas al teléfono conmigo, ayudándome. Terminó siendo una buena traducción.

— *¿Cuán especial fue financiar la primer film paraguayo contemporáneo? ¿Cuántos países contribuyeron al proyecto?*

Fue increíble que como dije, Lita, de Argentina, y Marianne, de Francia, con ARTE... ARTE siempre estuvo en la financiación de películas. Y como digo, cuando un barco pasa bajo el puente, entonces las cosas se facilitan,

claro. Especialmente si el barco se llama ARTE. Depende un poco del nombre del barco, pero si el barco se llama ARTE, entonces todo se facilita. Pero creo que Lita... Fue muy raro, para ella... Ella sintió que había algo muy especial, pero no podía definir qué era tan especial. Creo que pensó que era muy especial. Y después tuvo la confirmación, cuando ARTE apoyó el proyecto. Entonces fue muy inesperado que funcionara. Que a la gente le guste, que se sintieran tocados por la historia. Fue mágico.

— *¿Pensás que el hecho de que haya sido el primer film paraguayo en tantos años tuvo algo que ver con ese atractivo?*

— Sí, creo que sí. Que al final de cuentas, tal vez inconscientemente, ayudó. Creo que sobre todo hubo gente con una gran sensibilidad para los proyectos, como Lita, Marianne y Michel Reilhac de ARTE defendieron mucho al proyecto. Fue una combinación de gente con sensibilidad artística y gente del lado de los negocios que pensó "Ah, algo nuevo!". Era un proyecto muy fuerte con una directora muy convincente, sabía lo que quería hacer y mostrar. Sabía lo que quería. Eso ayudó mucho. Fue una combinación de factores, y la suma de un grupo de gente. Fue una química que se dio. Después se sumó Simon Field. Tuvimos mucha suerte. Simon, después de que se fue del festival de Rotterdam, se involucró con una compañía llamada 'Illumination films'. Y a ellos les comisionaron del gobierno de la ciudad de Viena un proyecto muy grande con Peter Sellers. Y había música, cine, ópera. Tenían dinero para cinco films. Profesionales. Se llamó New Crowned Hope. Era por el aniversario de Mozart. Entonces pudieron sumar proyectos. Simon también tiene una enorme sensibilidad, y le gustó mucho el proyecto.

Y lo sumó al proyecto de *New Crowned Hope*. Y eso le dio un gran impulso. Y Paz conoció a Peter Sellers. Y después nos reunimos todos para el estreno en Cannes. Y tu pregunta era sobre Paraguay. Pero para esta altura Paraguay se había desvanecido en el proyecto. No era tan importante el país. Por ejemplo, cuando la conocí a Paz en Colón, no me importaba de dónde venía. Podría haber sido de Perú, u otro país. ¿Y si Paraguay nos ayudó? Sí y no. Que no haya películas puede ser algo a favor o algo en contra.

– *¿Cómo fue la recepción del film en los festivales?*

– Cannes. Siempre lo cuento aunque es un poco mentira. Es más para contarle a la gente cómo es el espíritu del festival. Es una buena mentira. Fue la primera vez en la historia de Cannes que se exhibió un film paraguayo. Por mucho tiempo no hubo films en Paraguay, como treinta años. Entonces, esta película fue seleccionada para “*Un Certain Regard*”. Esto es verdad. Y para cada país cuyas películas fueron seleccionadas se cuelga una bandera. Y ahora empieza la mentira. Como no tenían la bandera de Paraguay, como nunca había habido una película paraguaya, Paz tuvo que traer su propia bandera desde Paraguay. No es del todo cierto, pero la verdad no es tan distante. El embajador de Paraguay en París fue quien tuvo que llevar la bandera, cuando vino a la *première* en Cannes. Pero prefiero decir que fue ella la que trajo la bandera. Después de Cannes, cuando volvió a Paraguay, la recibieron en el aeropuerto como una superestrella. No sé ni cuánta gente había. Entonces la recibieron en Cannes como a la película, muy muy bien. Y el hecho de que era Paraguay era una novedad para la gente, de una

forma muy linda. Estábamos Lita, Simon, Marianne y yo. Fue increíble, muy lindo. Hubo gente llorando. Paz fue como una heroína. Y esta película, tan loca. Y el director del *Atelier du Cinema* estuvo allí y vio la película. Y estábamos allí cuando salió. Pero se fue inmediatamente. Nos pidió perdón y se fue. No sabíamos si le había gustado o no. Después le preguntamos, y nos dijo que estaba tan conmovido que se tuvo que ir. Porque es muy conmovedora. Y eso es lo genial. “No pasa nada”, y a la vez... ¡pasa de todo!

— *¿Te parece que Paz tenía una responsabilidad con su país al ser la primera en tanto tiempo en filmar?*

— Sí. Y ella siente esa responsabilidad. Es consciente.

— *¿Qué ves ahora en Paraguay? ¿Viste muchos proyectos nuevos?*

— Bueno, no muchos, todavía es muy incipiente. Puedo mencionarte a Renate Costa y su documental *Cuchillo de Palo*. Después está *7 cajas*, que no vi pero sobre la cual leí. Mauricio Rial, que hizo *Tren Paraguay*, también estuvo en Colón. Federico Adorno, también estuvo en Colón. Pablo Lamar, por supuesto. Estoy trabajando con él y es genial. Es el Paz masculino. Jajaja.

— *No tienen una ley de cine en Paraguay. Pero hay un grupo de gente que trabaja en un proyecto de ley de cine. Claro que deberían tener un instituto de cine. Pero, por cuestiones del tamaño de su mercado, ¿te parece que deberían volcarse al digital desde el comienzo?*

— ¡No! ¡Nadie debería! Es una gran discusión. No sólo se trata del Paraguay. Están claro en una posición más difícil que otros países, más o menos. Pero yo soy una gran fan del 35 mm. Tiene que ver con muchas cosas.

— *¿Cómo fue filmar en Paraguay?*

— En Paraguay no había nada de nada. Teníamos que traer el material a Buenos Aires a revelarlo. Mucha gente me decía “¡Ah, Paraguay! Ahí podés filmar una peli por 15.000 dólares, ¿no?” ¡No, al contrario! Todo tenía que pasar por acá. No había ni cámaras. Muy caro. Y la Aduana... ¡Un lío carísimo!

»Ahora estoy produciendo a Pablo Lamar. Es muy diferente la financiación a la magia que tuvimos con *HP*. ¡Es lo contrario! Estamos por morirnos. Y el sigue, y nosotros también, Fortuna Films. Es muy complicado. Ahora Paraguay ya no significa nada, ¡tan rápido!

»No existen reglas para esto. Cada película tiene su propia química, su propio recorrido».

— *¿Hace cuánto estás con el proyecto de Pablo Lamar?*

— Hace tres años. Lo conocí en Colón. Conocí a Lisandro en Colón y a Paz en Colón. Cuando lo conocí a Pablo tuvimos que irnos a Tandil, porque Colón estaba inundado. Hace varios años. Y después, interesante, en Paraguay, y para responder a la pregunta sobre digital vs. 35 mm. No es que Paraguay es diferente en este sentido. Paraguay ha estado intentando entrar en *Ibermedia*. Por años. Casi lo lograron y luego llegó este nuevo presidente. Y en junio o julio del 2012, el administrativo echó a un montón de gente y se acabó el proyecto *Ibermedia*. Habíamos aplicado a *Ibermedia* con *La última Tierra* de Pablo Lamar. Pero hasta el día de hoy, *Ibermedia* le dijo que sí al film, 80.000 dólares, pero ahora Paraguay no está en *Ibermedia*. Y después si vas al *Global Film Initiative* tenés que tener cincuenta del presupuesto previamente. ¿Tenemos *Ibermedia* o no? Ganamos *Ibermedia* pero

como Paraguay no está en *Ibermedia* no lo tenemos. Es un rompecabezas, peor que nunca.

— *Estaban pensando en TyPA organizar un taller en Paraguay. Es una linda idea. ¿Tuvieron avances en ese sentido?*

— Sí. Ahora estamos trabajando en cooperación con la Embajada Francesa, porque ellos desde aquí cubren el Cono Sur. Paz y Pablo están ayudando.

— *¿Alguna institución Paraguaya los apoya?*

— Sí... No... No sé, jajaja. Está el asunto del clima. Probablemente sea este año. Fin de Octubre, principios de Noviembre.

— *¿Producirías a Paz de nuevo?*

— Soy productora asociada de su próximo film. Pero no la productora principal. Estoy produciendo la película de Lisandro, así que eso ya es mucho. Su segunda película después de *HP* se llamaba *Un suspiro*. Hermosa. Aún menos comercial que *Hamaca*. Entonces me sumé enseguida. Esta película era tan extrema. Me encanta lo extremo. Eran setenta minutos y un solo plano. Con el cámara de *HP*, Willy Behnsich, ya lo tenían todo planeado. Situada en la época de la dictadura, dos tipos escondidos en una cabaña al lado del río, hablando. Eran dos hermanos, durante la dictadura, y habían huido. Se estaban escondiendo. Qué hacer, esposas preocupadas. Hablaban del padre. Siempre hubo competencia entre ellos...¿Nos quedamos o nos vamos? Nos vamos. Pero nos van a disparar. Al final se va uno, están en la ribera, y uno tomará un bote y cruzará al otro lado del río y el hermano se quedará. Después de cincuenta minutos la cámara sale de la ventana y sigue al hermano. Espectacular. Pero nunca conseguimos fondos. ARTE no, porque los productores en Francia se quejaron

de que Reilhac producía muchos proyectos extranjeros y no franceses. Complicado para él. En fin. Tratamos todo. Obtuvimos Hubert Bals para producción digital. Lo intentamos por dos o tres años, pero no funcionó. Y después ella hizo *Viento Sur*. Basado en la misma idea pero muy diferente. Y trató de convertir *Un suspiro* en algo más barato (eran 300.000 dólares), mezclando 8 mm, 35 y digital. Tampoco. Yo cuando me dijeron de mezclar formatos, les dije que no. Para mí es muy importante. Era como una de esas mantas hippies, hechas de parches. Ahora está con un documental sobre los desaparecidos, las familias de los desaparecidos. Nadie en el mundo sabe sobre los desaparecidos en Paraguay. Y ahora Paz hizo una instalación sobre eso. Es buenísima haciendo instalaciones. Y es muy valiente y comprometida.

— *¿Pensás que la constelación de festivales, galerías y museos que programan películas de arte es un mercado suficiente para tener un equilibrio económico cuando se producen este tipo de películas? Porque el público existe.*

— Lamentablemente no. No respecto al factor económico, porque hay muy pocas personas que estén tan locas como yo, poniendo tanto tiempo y esfuerzo en proyectos como este, recaudando fondos y conduciéndolos. Porque soy tal vez una de las pocas locas que quedan que tiene otros ingresos para poder dedicarle tanto tiempo y esfuerzo. Económicamente es un desastre. Pero los festivales son algo genial, quieren ver otras películas, y tantas cosas más. Pero si hacés un cálculo de todos los festivales, todas las proyecciones de *HP*, es un montón de gente, aunque tal vez los festivales dibujen un poco los números. Aun así es mucha gente. Eso es genial, pero la respuesta es:

qué raro que durante los festivales la gente hace fila y no para de ver películas, y cuando se termina el festival, se acabó. Es un fenómeno cultural un tanto inexplicable. El festival es espectacular y después, parece que es eso, que en esta era lo espectacular, el brillo, se lleva todo. Pero, ¿Qué haríamos sin los festivales?

## II. ENTREVISTA A LITA STANTIC BUENOS AIRES, ENERO DE 2013.

– *¿Cómo llegaste a coproducir HP?*

– Ilse (Hughan) me acercó el proyecto. Me acuerdo que me acercó dos libros que le habían gustado. Y este me encantó. Fundamentalmente, ella tenía un corto, anterior. Pero me parece que tiene unos diálogos buenísimos, y el proyecto me parecía súper redondo. Después me fui enterando de cómo lo quería hacer, cosa que un poco me preocupó.

– *¿Y sabías algo del cine de Paraguay? ¿Habías visto algo?*

– No. Nada. Nada. Sabía que se había hecho una película hacía muchos años, que la había producido el gobierno en la época de ese dictador siniestro, Stroessner. Sabía de esa película porque Paz me decía que desde entonces no se había filmado nada. Y, por otro lado, este tema de la guerra de la triple alianza me hacía querible al Paraguay, por sentimiento de culpa.

– *Es que realmente, el Paraguay quedó (muy mal) después de esa guerra....*

– ¡Destrozado! Y además tuvieron la guerra del agua, ¿no? La del Chaco. Yo había visto una película de una mujer, Ana Montes, un documental que se llamaba *Las tejedoras de Ñanduti*<sup>193</sup>. La vi, me acuerdo, en uno de los programas de *La mujer y el Cine*, una película en blanco y negro que hablaba de cómo había quedado devastado el Paraguay después de las dos guerras, con un diez por

<sup>193</sup> Más información online. [http://www.agencianova.com/nota.asp?id=1350&id\\_tiponota=9&n=2008\\_7\\_22](http://www.agencianova.com/nota.asp?id=1350&id_tiponota=9&n=2008_7_22)

ciento de hombres, y de cómo la industria textil, estas tejedoras de Ñandutí, eran las que un poco ayudaban a la economía familiar. Es muy linda película, me gustaría verla otra vez. Es de una mujer que también hizo otra película que se llama *La última Ona*, sobre una Ona en Tierra del Fuego.

— *¿Ella es argentina?*

— Era argentina. Sé que se murió, y la película la había hecho hace unos años. Pero no hace mucho me encontré con un sobrino de ella, productor de *Yatasto*, la película que se hizo en Córdoba, y la verdad es que tengo como la fantasía de pedírsela. Porque él quería hacer algo sobre su tía, no sé si era tía o tía abuela. Y me parece fantástico porque está un poco olvidada Ana Montes como documentalista y era buenísima. Y también las temáticas que tocaba me parecen muy lindas, muy fuertes y controvertidas, y a la vez muy comprometida de alguna manera con el “feminismo”, con la mujer. No sé si con el feminismo, pero sí con las mujeres.

— *¿Qué dificultades tuvo filmar en Paraguay?*

— Realmente fue una filmación muy apacible, y creo que fundamentalmente tuvimos a una productora excelente que es Gabriela Sabate. Una persona que realmente organizó muy bien las cosas. Fue una filmación que la programamos en 4 semanas y la terminamos en 3. Y eso que filmábamos en distintos momentos del día: de repente amanecer, un mediodía, un atardecer. La verdad es que fue una filmación muy tranquila, creo que una de las más tranquilas que hice en mi vida. Quizás el problema eran los temas de aduana pero con Gabriela se solucionaron muy bien, ella tuvo muy bien organizado todo.

— *Porque allá no se podía revelar.*

— Claro, tenía que venir a Buenos Aires el material y ¡llevamos todo el equipo!

— *¿Todo el equipo, no había nada en Paraguay?*

— No. Alquilamos en C&L en Buenos Aires todos los equipos.

— *¿Tuvo alguna dificultad filmar en guaraní?*

— No porque se había grabado el texto en guaraní y también en español y se escuchaba en off mientras ellos se movían dentro de los planos. No, ninguna dificultad, para nada.

— *¿Qué particularidades tuvo financiar este film que podría ser tomado como el primer film paraguayo contemporáneo?*

— Fue de esas películas en donde los apoyos se consiguen con bastante fluidez. Primero porque el texto era maravilloso. Evidentemente, era muy bello el texto. Y por otro lado que esa idea de un país sin cine que de pronto tiene una directora que hace una película ayudó mucho a que hubiera apoyos. No fue difícil conseguir el dinero para hacerla.

— *¿Qué recepción te parece que tuvo la película en festivales y posteriormente en Paraguay?*

— No estoy segura de cuántos espectadores hizo en Paraguay. Acá se estrenó en no muchas salas, creo que ocho salas, si no recuerdo mal. En relación con el estreno acá, éramos conscientes de que no era una película para mucha gente. Lo que quisimos que no pasara es que entrara gente que no terminara de ver la película y se fuera. Entonces el público que la vio, la quería ver. Muchas veces me pasa, con todas las películas que hice, me dicen "Hamaca, me gusta mucho Hamaca!". Una película tan

especial, porque dentro de todas las películas que produje creo que es una de las más difíciles para entrarle. Ayuda bastante el diálogo que es tan bello y también tiene que es muy fuerte lo que pasa, ¿no? Es trabajosa de ver por esos planos largos, sobre todo ese plano de la hamaca que es muy largo. Pero lo que sucede es que hay hinchas de “Hamaca”, hay gente que le gusta mucho. Y es una película que fue a un montón de festivales también. Realmente, no pasó desapercibida en el mundo del cine.

– *¿Se vendió a algún canal de televisión?*

– No. Yo creo que el problema que tiene la película es que el plano ese largo de la hamaca – con el que he discutido alguna vez, diciéndole “hacelo un poquitito más cercano” – que la hace difícil de ver. Es una película totalmente para ver en cine. Como otras películas, ¿no? Hay películas que si uno la llega a ver en DVD dice: “nooo, esto no!”. Como *El molino y la cruz*, por ejemplo. Yo la vi en DVD. Estoy loca por verla en cine, pero ya la habían sacado y es ciertamente otra experiencia, totalmente diferente.

– *¿Te parece que Paz tenía una responsabilidad mayor que hacer su película? Al ser la primera en su país, o la primera en esta nueva era.*

– Paz es un personaje muy especial. Es muy segura. Digamos, que uno la ve y no parece. No lo aparenta, pero es muy segura, y estaba muy segura de lo que quería. Aún lo digo en contra mío, porque hemos discutido, como dije, el plano de la hamaca. Ella había hecho una prueba de la hamaca, y yo al principio dudaba de los tiempos de la película. Me parecía que no llegaba y que iba a ser un medimetraje. Entonces le pedí a ella que grabara uno

de los tres encuentros de los personajes en la hamaca en video. Lo hizo y el plano que me mostró era más cercano. No era un plano cercano, era un plano alejado pero no tan alejado. Y el cambio de distancia se dio el primer día de filmación, que cambió de lente de pronto. Yo estaba ahí, y dije "Pero este no es el plano!". A pesar de que se lo discutí bastante, ella tenía el corte final. Yo nunca trabajo teniendo el corte final. Me parece que puedo terminar peleándome con un director, y no reemplazaría nunca a un director en una película de autor. Es imposible. Entonces era como tratar de persuadirla, más bien. Uno trata de persuadir cuando habla con un director en el montaje, o cuando le dice "¿por qué no retomás tal cosa?". Pero ella estaba muy, muy segura de que ese era el plano.

— *¿Te parece que Hamaca tuvo un impacto muy fuerte en el Paraguay?*

— Yo tengo entendido que sí. Evidentemente también tuvo un impacto que fue que empezaron a aparecer algunos proyectos paraguayos, aunque lamentablemente no hay un apoyo estatal. Y eso, lamentablemente, ahora, con el cambio de gobierno va a ser peor, va a ser más difícil conseguirlo. Es lamentable, porque hay gente que quiere hacer cine, y hay proyectos, pero es difícil hacerlos. Me acuerdo que para Hamaca, a ella le habían dado un premio, 10.000 ó 15.000 dólares, que era lo que podía haber en Paraguay (El premio otorgado por el FONDEC). Pero es difícil la continuidad de la gente que hoy quiere hacer cine en Paraguay, sin un instituto de cine. Me acuerdo que estando yo allá en Paraguay estuvo Villarroel, la directora de Ibermedia. Y tuvimos un encuentro con gente del gobierno, porque Paraguay tampoco está en Ibermedia.

Había alrededor de Hamaca un impulso, la idea de ver si eso puede continuar. Puede continuar con otro tipo de apoyo, no si todo el apoyo viene de afuera.

– *Hay un grupo de gente que trabaja un proyecto de ley de cine. Tal vez deban revisarlo, porque está muy tomado de la ley de cine argentina y de la brasilera. Pero está sobre todo volcada a un tamaño de industria que el Paraguay no puede tener. ¿Qué particularidades te parece que podría tener una ley de cine que comience en el siglo XXI en un mercado inexistente?*

– A mí me parece que las bases de nuestra legislación son muy buenas. Las bases. Creo que el tema de crédito y subsidio es fundamental. Ahora, uno puede pensar en menos películas por año. Acá se hacen, para mi gusto, demasiadas. Ciento treinta películas por año. Nosotros tendríamos que tener cincuenta o sesenta películas, eso sería algo lógico para nuestro país. Pero para mi la base de crédito y subsidio es buena, tiene una lógica, ¿no? Y concursos. Que la gente sea elegida por concurso.

– *Una de las carencias más grandes en Paraguay es la capacitación de la gente, los técnicos. Tal vez el Estado tenga que incursionar en una Escuela también. Todo es un sueño, ¿no? Una ley de cine, un instituto, una escuela.*

– Bueno, pero fijate qué tenemos nosotros. Ellos están rodeados de países que producen cine. A mí me llama mucho la atención lo que pasa en Uruguay por ejemplo. Me llamaron para los concursos de proyectos del instituto de cine y tuve que leer 80 proyectos, y yo pensé “acá hay más cineastas que habitantes!” La fantasía del uruguayo de hacer cine, yo creo que en proporción de habitantes, es mayor que la nuestra. Y han logrado hacer películas, algunas excelentes. Para mi *Whiskey* es una de las mejores

películas de la década. Otra buena es *Gigante*; han hecho películas buenas. Siempre en un estilo muy uruguayo. Ellos también han tenido una historia muy fuerte con la cinemateca, el montevideano es muy cinéfilo. No sería una acción tan tremenda armar una escuela, y podrían tener apoyo de gente de los países limítrofes, de Argentina, de Brasil, por qué no de Uruguay. Creo que es una falta de voluntad, no es una falta de medios. Algo chico se podría armar, algo que después se puede ir expandiendo. Este es un momento muy especial además. Yo ya escuché decir dos veces, una vez a Luciano Montegudo cuando vinieron acá del festival de Berlín para ver películas, me dijo, “estás compitiendo, no tanto con Argentina como con el resto de Latinoamérica”. Porque ahora Argentina, México y Brasil no están de moda en Europa. Buscan películas de países más pequeños. Y es cierto, están apareciendo películas en distintos países, y ahora por ejemplo para el Oscar hay una película cubana y una chilena, ¿no? Y de repente aparece una película colombiana, películas peruanas. Yo no creo que sea tan complicado porque para Perú también, por ejemplo, es complicado. Perú tiene complicaciones con respecto a los laboratorios, con respecto a recursos. La verdad que sería bueno tener un cine paraguayo. Porque tienen mucho que contar los paraguayos.

— ¿Volverías a producir a Paz?

— Sí, por qué no, seguro. Si me gusta el guión, sí. Hama se pudo hacer gracias a los apoyos y también con un crédito del instituto, que después con el subsidio se recuperó. Un crédito pequeño, muy pequeño del instituto. Apoyos de varios, están en los títulos. Son muchísimos.

No produjo pérdidas. Fue una película muy controlada. cuatro semanas de filmación que fueron tres. Una película que se realizó bien, que se hizo bien. De repente la película más tranquila que he producido en mi vida. Yo estuve en un momento en un segundo largo que iba a hacer Paz. Pero era una toma sola, fija casi todo el tiempo. Bastante lanzado. Pero en un momento me separé del proyecto, para mí no era tan lindo como el de Hamaca. Sé que tiene ahora un proyecto de documental.

— *En 2012 surgió una película paraguaya totalmente comercial, 7 cajas, que transcurre en el mercado 4. Hecha en digital y con un lenguaje mainstream, es una película que se convirtió en la más vista en la historia del Paraguay, superando incluso a Titanic, el tanque más visto en Paraguay. También está parcialmente hablada en guaraní. Y me parece que, como contrapunto a Hamaca, refuerza esta idea de que tanto películas de autor como comerciales pueden realizarse. De existir un apoyo, ¿cómo distinguirías el apoyo que deberían tener las películas comerciales y las de autor?*

— Yo creo que tiene que haber las dos cosas. Y que el apoyo tendría que existir, naturalmente. El estado tendría que asumir un mayor riesgo con las películas de autor que con las comerciales. Las películas comerciales tendrían que depender más del subsidio por espectador. Es un subsidio base que hay acá que es un subsidio por medios electrónicos. Todas estas cosas se solucionan con buenos comités que sepan distinguir, que sepan aprobar los buenos proyectos. Hace poco vi otra película paraguaya, *Cuchillo de Palo* de Renate Costa, que está bastante bien.

— *¿Viste Viento Sur, de Paz?*

— Vos sabés que no la vi. Siempre me dice que me la va a mandar y no me la manda.

— *Sobre la exhibición. Probablemente sea hoy en día el problema más acuciante del cine, y no creo que sólo en nuestro país — aunque aquí es grave porque, como subrayas, hay 130 películas por año. Más allá de la galaxia de festivales que es un circuito interesante para un público interesado en un determinado tipo de películas, ¿qué tipo de políticas se podrían aplicar para mejorar las condiciones de exhibición, más allá de la cuota de pantalla que nunca se cumple?*

— Además, de esas ciento treinta películas argentinas, unas ochenta o noventa se dan en una sola sala, ¿no? Yo creo que el instituto tendría que apoyar más al lanzamiento de las películas. No te hablo de todas las películas, porque se hacen una gran cantidad de documentales, que por más que las promociones, no llevan la misma gente. Lamentablemente hay películas que no hacen la cantidad de espectadores que deberían haber hecho por la calidad del film. Es el caso de *Rompecabezas*, por ejemplo, que es una película que cualquier persona que la ve se entretiene, se divierte. Digamos, un buen lanzamiento, que *Rompecabezas* no tuvo — así como no tuvo un buen afiche, por ejemplo —. Yo vi el afiche y dije “¿Qué es esto?” Y eso muchas veces depende de quién sea la persona dentro de la productora se ocupe del lanzamiento, a veces es el director o el coproductor. Yo creo que deberían apoyarse más los lanzamientos, en principio, de las películas que tienen posibilidades de llegar al público. Evidentemente hay películas que no tienen posibilidades de llegar al gran público y ya se estrenan con esa idea. Son películas que a mí me pueden gustar mucho, como las de Lisandro

Alonso, que me encantan personalmente. Por ahí sabe que estrena en el San Martín, y por estar ahí, listo. Pero hay otras películas que podrían llevar más publico bien lanzadas. Eso por un lado. Y por otro lado está el sistema que tuvo Brasil. En este momento sé que se está presionando a las *majors* americanas para que pongan dinero en películas brasileras. Tengo entendido que Brasil tiene un sistema por el cual se le retiene al cine norteamericano el 35% de las divisas que van a llevarse. Y la mitad de ese dinero, lo pueden reinvertir en cine. Y eso me parece más lógico: si ellos saben que si hay una cantidad de dinero, que es el 17,5% de lo que están ganando (que es mucho dinero), lo tienen que invertir en cine, invertirían en proyectos, no sólo en los más comerciales, sino que quizás se harían mejores lanzamiento de proyectos que no se ven tan comerciales. Claro que en este momento, evidentemente si hay un Darín en una película ahí está una *major* que apoya con todo, o si está Francella. Ahí sabés que todavía no está el guión final pero ya tienen la financiación. Creo que también habría que ver qué hacen los países que nos rodean, buscar ese tipo de apoyo para producir. Porque también es difícil producir películas de envergadura. Si Europa está bastante complicada, nosotros, para hacer coproducciones con Europa, también. Y hay ciertos temas que a los europeos no le interesan. Por ejemplo, a mí me sería muy difícil producir hoy *Camila*, que se coprodujo en ese momento con España. O la película de Olivera, la famosa *La Patagonia Rebelde*. Ese tipo de películas de época son difíciles de producir. Y tenés que estar pensando mucho en el casting, y dentro del casting hay tres o cuatro personajes que son los que llevan gente al cine y los demás no. Empezás por Darín, seguís

con Francella, quizás Bertucelli si está con la Borges. O de pronto el caso de Bertucelli en *Hermanos*, con Gasalla. Vos ves que esas películas enseguida llevan gente, que hay actores que llevan gente. Si no, es complicado. Y cuando te apoya una *major* tenés que tener un elenco que tenga que ver con estas figuras.

– *Durante el gobierno de Lugo surgió en Paraguay la TV pública. ¿Qué pensás de la televisión como productora de telefilms y de los telefilms como alternativa al cine?*

– Puede ser, dentro del telefilm se han hecho cosas muy malas y cosas muy buenas. De repente puede ser bueno que aparezcan otras cosas. Yo la verdad que con la televisión no hecho nunca nada, ni lo quiero hacer. Puede haber buenos telefilms, seguro.

– *Para películas como Hamaca, más allá de los festivales, ¿qué mercados posibles existen?*

– Mirá, yo creo que es un momento bastante complicado para ese tipo de películas. Creo que hay que seguir haciéndolas porque a uno le gustan y porque valen la pena. Y fundamentalmente los apoyos tienen que servir para esas películas, ¿no? Siempre hay un talento atrás. Pero creo que hoy en día está más complicado que nunca, porque acá no puede repetirse de pronto lo que no hace tantos años se dio con Kiarostami, por ejemplo, que hacía ciento cincuenta mil espectadores con *El Sabor de la Cereza*, o con *La Celebración*, que llevó a doscientos cincuenta mil personas al cine. Eso ya me parece que no existe, porque hay mucho jolgorio con la vuelta de la gente al cine pero a fin de cuentas la gente va a ver Hollywood.



## BIBLIOGRAFÍA

### Libros y artículos

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la expansión del nacionalismo*. 1983, Ed. Verso. Londres, Reino Unido.

Bhabha, Homi; Editor. *Nation and Narration*. 1990, Ed. Routledge. Nueva York, Estados Unidos.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Colección Jungla Simbólica, Ed. Montessor, 2002. Buenos Aires, Argentina.

Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. 2009, Colección los sentidos/artes visuales. Adriana Hidalgo, Editora. Buenos Aires, Argentina.

Cuenca, M. *El cine en Paraguay*. Recuperado el 1º de marzo de 2014 de [http://www.recam.org/\\_files/documents/historia\\_de\\_cine\\_paraguayo.doc.pdf](http://www.recam.org/_files/documents/historia_de_cine_paraguayo.doc.pdf)

Cursafon, C. *La Política Audiovisual del Mercosur y la influencia del modelo europeo*. Redalyc. Cuadernos de Información, núm. 25, julio-diciembre, 2009. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.redalyc.org/pdf/971/97112696010.pdf>

Ed: Domínguez, Juan Manuel. *Notas sobre el futuro del Cine*. Varios Autores, 2012. Ciudad de Buenos Aires. Bafici, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Encina, Paz. *El Eco del Silencio*. Tesis de Licenciatura. Universidad del Cine, 2004.

Frodon, Michel. *La Projection Nationale*. Collection Le Champ Médiologique. Editions Odile Jacob, 1998. París, Francia.

Getino, Octavio. *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*. 1998, ediciones CICCUS. Buenos Aires, Argentina.

Getino, Octavio. *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. 2007, ediciones CICCUS. Buenos Aires, Argentina.

Getino, O. y Solanas, F. *Hacia un tercer cine: Apuntes y Experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*, en Tricontinental (la Habana) n° 13, octubre de 1969.

Gamarra Etcheverry, H. *A la espera del cine Paraguayo*. Cinemas d'Amérique latine - número 14. Francia, 2006. Página 144.

Hednis, Tadeo Xavier: *Jardín de flores paracuaria*.

Ibarra Grasso, D.E. *Sudamérica Indígena*, ed. Tea. 1994, pág. 634

Jameson, F. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. New Left Review, 1984. Londres, Reino Unido.

La Ferla, J. *El Requiem de Mozart y Hamaca paraguaya*, en el Catálogo del New Crowned Hope Festival 2006, Austria. Disponible en Fundación Telefónica.

La Ferla, Jorge y Reynal, Sofía; Compiladores. *Territorios Audiovisuales*. Varios Autores. 2012, Ed. Librería. Buenos Aires, Argentina.

Leen, C. en *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film. The Silenced Screen: fostering a film industry in Paraguay*. Edita-

do por Stephanie Dennison. Tamesis Books, 2013. Leeds, Reino Unido.

*Making of Hamaca paraguaya*. DVD editado por malba.cine. Desgrabación de los comentarios del equipo de *Hamaca paraguaya* presentado en Anexo Nro. III

Nogueira, JC. *Film and Video Festivals in South America: A Contemporary Analysis of Flourishing Cultural Phenomena*. Marzo 2009. Tesis de Maestría, Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Ohio.

*Papeles de trabajo*. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 3, nº 6, Buenos Aires, agosto de 2010. Dossier: "Paraguay: reflexiones mediterráneas". Fuente en Internet: <http://www.idaes.edu.ar>

Romero, K. *Hamaca paraguaya: Temporal Resistance and its Impossibility*. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies. Volume 16, 2012.

Russo, Eduardo, Compilador. *Hacer Cine. Producción audiovisual en América Latina*. Varios Autores, 2008. Ed. Paidós/Fundación TyPA. Buenos Aires, Argentina.

Salinas Aguirre, J.M. *El cine en Paraguay*. Recuperado el 18 de Febrero de 2011 de: [http://www.paraguaycine.com/cine\\_nacional.html#3](http://www.paraguaycine.com/cine_nacional.html#3)

Sin Autor. *Hamaca paraguaya. Dossier de prensa*. Festival de Cannes. Recuperado el 1º de junio de 2014 de: <http://www.festival-cannes.fr/assets/Image/Direct/019079.pdf>

Stringer, J. (2001). *Global cities and the international film festival economy*. En M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds.), *Cinema and the city: film and urban societies in a global context* (pp. 134-146). Oxford, UK; Malden, Mass.: Blackwell Publishers. Visto en Nogueira, J., Op. cit.

Ed: Wolf, Sergio. *CINE ARGENTINO. Estéticas de la producción*. Varios Autores. 2009. Editado por Bafici, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

## Artículos Periodísticos

Battle, D. *La Lupa sobre el Paraguay*. La Nación. 02/11/06. Recuperado el 1° de junio de 2014 de <http://www.lanacion.com.ar/854855-la-lupa-sobre-el-paraguay>

Byrge, D. *Paraguay Swings (Hamaca paraguaya)*. Revista The Hollywood Reporter, 18 de mayo de 2006. El artículo fue borrado del sitio oficial. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <https://archive.today/Apb8n>.

Cáceres, R. *Paraguay ya tiene su academia de cine que le permitirá competir en los Oscar*. Diario Última Hora. Paraguay. 11 de noviembre de 2013. Recuperado el 1° de junio de 2014 de <http://www.ultimahora.com/paraguay-ya-tiene-su-academia-cine-que-le-permitira-competir-los-oscar-n739494.html>

Coronel, J. *Paz Encina: "Todavía nos falta encontrar identidad"*. Diario ABC. Asunción, Paraguay. 31 de mayo de 2013. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/especiales/fin-de-semana/paz-encina-todavia-nos-falta-encontrar-identidad-578632.html>

Encina, P. *Entrevista publicada en ABC color*, 18 de mayo de 2006. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/espectaculos/hamaca-paraguaya-se-presenta-hoy-en-cannes-904656.html>

Flomenbaum, E. y Campos, P. *Introducción al Panorama del cine Latinoamericano*. Diario del 27 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Nro 2, 08/11/12. Recuperado

el 1° de junio de 2014 de [http://diariodelfestival.com.ar/wp-content/uploads/2012/11/Diario-Festival-MDP-2012-Domingo-18\\_web.pdf](http://diariodelfestival.com.ar/wp-content/uploads/2012/11/Diario-Festival-MDP-2012-Domingo-18_web.pdf)

Giménez, C. *Más de 7 Cajas*. La Nación de Paraguay. Artes y Espectáculos. 20 de agosto de 2012. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.lanacion.com.py/articulo/86530-mas-de-7-cajas-no-estamos-todavia-preparados-para-hacer-escenas-de-riesgo-dice-juan-carlos-maneglia.html>

Gómez, R. *En Debate: Reflexiones sobre un posible cine paraguayo*. Diario Última Hora. Sección Arte y Espectáculos. 4 de agosto de 2010. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.ultimahora.com/en-debate-reflexiones-un-posible-cine-paraguayo-n345681.html>

Jemio, D. *Entrevista a la cineasta Paz Encina*. Diario Clarín, 31 de octubre de 2006. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://edant.clarin.com/diario/2006/10/31/espectaculos/c-00403.htm>

Kairuz, Mariano. *Esperando el milagro*. Página/12. 26/10/06. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3354-2006-11-01.html>

Lee, N. *In Paraguay, Time Melts in the Torpid Air*. Diario New York Times. 14 de mayo de 2008. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.nytimes.com/2008/05/14/movies/14hamm.html>

Minghetti, C. *Un pueblo a la espera de algo que nunca llega*. Diario La Nación. 30 de octubre de 2006. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.lanacion.com.ar/853895-un-pueblo-a-la-espera-de-algo-que-nunca-llega>

Molero, M. *"7 Cajas", una película paraguaya a la Guy Ritchie*. Infobae. 8 de octubre de 2013. Recuperado el 1° de junio de

2014 de: <http://blogs.infobae.com/linea-maginat/2013/10/08/7-cajas-una-pelicula-paraguaya-a-la-guy-ritchie/>

Murat, P. Críticas de *Hamaca paraguaya*. Télérama. París, Francia. 15 de noviembre de 2006. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.telerama.fr/cinema/films/hamaca-paraguaya,266805,critique.php>

Nahid, S. *Silences between Moments of Waiting*. FIPRESCI. Mayo de 2006. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: [http://www.fipresci.org/festivals/archive/2006/cannes/cannes\\_nahid.htm](http://www.fipresci.org/festivals/archive/2006/cannes/cannes_nahid.htm)

Pena, J. *Oceanografía de una ausencia*. En *Cahiers du cinéma: España*, ISSN 1887-7494, Nro 2, junio de 2007, pág. 30

Rauger, J.F. *Un certain Regard: une belle surprise venue du Paraguay*. Le Monde, 19 de mayo de 2006. París, Francia. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: [http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2006/05/19/un-certain-regard-une-belle-surprise-venue-du-paraguay\\_773827\\_766360.html](http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2006/05/19/un-certain-regard-une-belle-surprise-venue-du-paraguay_773827_766360.html)

Séguret, O. *Sève Tropicale*. Diario Libération. París, Francia. 18 de mayo de 2006. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: [http://next.liberation.fr/cinema/2006/05/18/seve-tropicale\\_39670](http://next.liberation.fr/cinema/2006/05/18/seve-tropicale_39670)

Sabat, C. *Entrevista a Paz Encina*. Blog Había una vez una chica. Publicada el 8 de noviembre de 2006. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://habiaunavezunachica.blogspot.com.ar/2006/11/entrevista-paz-encina.html>

Sánchez, Alexander. *Proyecto de ley de cine incomoda a exhibidoras y distribuidoras*. Diario La Nación de Costa Rica. 20 de diciembre de 2012. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: [http://www.nacion.com/ocio/cine/Proyecto-cine-incomoda-exhibidoras-distribuidores\\_0\\_1312468774.html](http://www.nacion.com/ocio/cine/Proyecto-cine-incomoda-exhibidoras-distribuidores_0_1312468774.html)

Scholz, P. *Quien espera, desespera*. Clarín, Espectáculos. 2 de noviembre de 2006. Buenos Aires, Argentina. Re-

cuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://old.clarin.com/diario/2006/11/02/espectaculos/c-00801.htm>

Soto, M. *Elogio a la lentitud*. Diario Página/12. 3 de noviembre de 2006. Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2982-2006-11-05.html>

Stokes, R. *Focus on: Paraguayan cinema*. Take One, 04/03/12. Recuperado el 1° de junio de 2014 de <http://www.takeonecff.com/2012/focus-on-paraguayan-cinema>

Sin Autor. “*Hamaca paraguaya*”, entre las mejores. Diario ABC. 3 de septiembre de 2013. Asunción, Paraguay. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/espectaculos/cine-y-tv/hamaca-paraguaya-entre-las-mejores-peliculas-latinoamericanas-613745.html>

Sin Autor. “*7 Cajas*” recibe distinción por su récord de taquillas. Diario La Nación. Asunción, Paraguay. 23 de octubre de 2012. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.lanacion.com.py/articulo/96104-7-cajas-recibe-distincion-por-su-record-de-taquilla-.html>

Sin autor. *Comparan a “7 Cajas” con “Slumdog Millionaire”*. ABC Paraguay. 11 de septiembre de 2012. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/espectaculos/comparan-a-7-cajas-con-slumdog-millionaire-449530.html>

Sin Autor. *En Panamá “Chance” Destrona a “Avatar”*. Boletín de Cine. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.boletodecine.com/noticias/en-panam%C3%A1-chance-destrona-avatar>

Sin Autor. *El esperado estreno de “Hamaca paraguaya”*. Diario ABC. Asunción, Paraguay. 31 de Agosto de 2006. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/espectaculos/el-esperado-estreno-de-hamaca-paraguaya-927607.html>

Sin Autor. *Llega la galardonada "Hamaca paraguaya"*. Diario ABC. Asunción, Paraguay. 1° de septiembre de 2006. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/weekend/llega-la-galardonada-hamaca-paraguaya-927766.html>

Young, D. *Review: 'Paraguayan Hammock'*. Revista Variety. 18 de Mayo de 2006. Recuperado el 1° de junio de 2014 de: <http://variety.com/2006/film/reviews/paraguayan-hammock-1200516178/>

## Fuentes web

<http://mgmtblog.wordpress.com/2014/01/13/from-mass-media-to-my-media/>

<http://www.caaci.int/paises-miembros>

<http://www.cultura.gov.py>

[http://www.recam.org/\\_files/documents/pre\\_proyecto\\_ley\\_de\\_cine.doc.pdf](http://www.recam.org/_files/documents/pre_proyecto_ley_de_cine.doc.pdf)

[http://www.ultracine.com/index.php/graficos/publico\\_anual](http://www.ultracine.com/index.php/graficos/publico_anual)

<http://www.pla.net.py/cinefest/>

<http://www.oprap.com.py/>

<http://www.fiapf.org/intfilmfestivals.asp>

<https://www.festivalscope.com/>

<http://www.torinofilmlab.it/project.php?id=18>

<http://www.centrodecine.go.cr/index.php/cine-video-costarica>

<http://www.costaricacinefest.com/index.php/es/>

<http://leydecinecostarica.com/asamblea-legislativa-aprueban-en-segundo-debate-acuerdo-iberoamericano-de-coproduccion-cinematografica/>

<http://nuevocineliberacion.blogspot.com/>

*<http://www.mici.gob.pa/detalle.php?cid=20&id=3481>*

*<http://www.programaibermedia.com/el-programa/>*

*<http://videoarteparaguay.blogspot.com.ar/2007/09/videotrama-videoarte-y-nuevos-medios-en.html>*

*<http://www.asuanima.net/>*

*<http://www.typpa.org.ar>*

*<http://www.cahiersducinema.net/Debat-du-18-mai.html>*

*[http://lumiere.obs.coe.int/web/film\\_info/?id=26019](http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=26019)*



# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	9
PRÓLOGO .....	13
RESUMEN.....	17
INTRODUCCIÓN .....	19
CAPÍTULO I	
MARCO DE LA INVESTIGACIÓN	
I. Hipótesis y objetivos .....	33
a. Hipótesis .....	33
b. Objetivos .....	35
II. Estado de la Cuestión .....	37
a. Historia del cine en Paraguay.....	38
b. “Hamaca paraguaya” y el arte contemporáneo.....	40
c. El texto fílmico .....	41
d. Cine y Estado.....	43
e. Situación latinoamericana .....	45
f. El fenómeno contemporáneo de los festivales.....	48
g. Recepción del film .....	49
III. Marco teórico.....	51
IV. Metodología y corpus .....	62
a. Metodología.....	62
b. Corpus .....	64

## CAPÍTULO 2

### EL 0 Y EL 1

I. Sobre el texto fílmico.....	65
a. Imágenes minimalistas.....	67
b. Sonido desdoblado.....	69
c. Doble temporalidad.....	72
II. Sobre el contexto regional.....	78
a. El cine de autor en la región.....	81
b. Medios de financiación.....	84
c. El mercado audiovisual del Mercosur.....	87
III. Sobre el Paraguay.....	92
a. Sobre el contexto nacional.....	92
b. Sobre el cine nacional.....	99

## CAPÍTULO 3

### INVENTAR ES RESIGNIFICAR

I. El espíritu de la época.....	123
a. La galaxia de los festivales.....	124
i. Surgimiento.....	124
ii. Las primeras mutaciones.....	127
iii. “Hamaca paraguaya” en la galaxia de festivales.....	130
iv. El futuro de la galaxia.....	137
b. Estéticas de la producción.....	141
II. El proyecto de “Hamaca paraguaya”: inventar es resignificar.....	154
a. El origen postmoderno del proyecto.....	153
b. El rodaje del film.....	164
c. La recepción del film.....	167
CONCLUSIONES.....	177
ANEXOS.....	189

ANEXO NÚMERO I	
INVENTARIO DEL CINE EN PARAGUAY.....	189
Cortometrajes documentales.....	195
ANEXO NÚMERO II	
LOS PREMIOS INTERNACIONALES DEL CINE PARAGUAYO .....	209
ANEXO NÚMERO III	
COMENTARIOS MAKING OF “HAMACA PARAGUAYA”	
EDICIÓN DVD MALBA.CINE.....	219
Música: harpa paraguaya .....	219
ANEXO NÚMERO IV	
DESCRIPCIÓN DETALLADA DE “HAMACA PARAGUAYA” .....	227
ANEXO NÚMERO V	
DATOS ESTADÍSTICOS TAQUILLA EN PARAGUAY - <i>ULTRACINE</i> ...	249
ANEXO NÚMERO VI	
BIOGRAFÍA DE PAZ ENCINA.....	251
ANEXO NÚMERO VII	
ENTREVISTAS .....	255
I. Entrevista a Ilse Hughan Buenos Aires, enero de 2013...	255
II. Entrevista a Lita Stantic Buenos Aires, enero de 2013...	265
BIBLIOGRAFÍA .....	277
Libros y artículos .....	277
Artículos Periodísticos .....	280
Fuentes web .....	284

