

En busca de una identidad de estilo situada: la política estética en el cine de Paz Encina

Por Juan Manuel Velis*

Resumen

El presente texto se propone indagar en una parte de la filmografía de la prolífica cineasta paraguaya Paz Encina, trazando un reenvío a categorías conceptuales del campo de las Artes Visuales y Audiovisuales en pos de revitalizar ciertos debates que, consideramos, siguen mereciendo una revisión constante. Entre ellos, afloran la noción de política estética, la necesidad de continuar problematizando las eternas dicotomías que atraviesan al campo del arte (forma-contenido; centro-periferia) y la posibilidad de ponderar el orden político-poético (o bien ético-estético) a la hora de echar luz en el modo en que las películas nos hablan de los pueblos y las subjetividades que sus imágenes representan. En este sentido, tomando como punto de partida algunos conceptos ofrecidos por Nelly Richard (1998) y Mabel Tassara (2015), se abordan las películas *Hamaca paraguaya* (2006), *Viento sur* (2010), *Ejercicios de memoria* (2016) y *Eami* (2022).

Palabras clave: Política estética, lenguaje, memoria, poéticas, gesto

In Search of a Situated Stylistic Identity: Aesthetic Politics in the Films of Paz Encina

Abstract

This article examines Paraguayan filmmaker Paz Encina's films drawing from conceptual categories from the Visual and Audiovisual Arts, to reassess debates about regarding the notion of aesthetic politics, which underscores the continued problematizing of persistent dichotomies (form-content; center-periphery; theory-practice), as well as the consideration of the political-poetic (or ethical-aesthetic) order to shed light on the way subjectivity is represented through film. Thus, based on approaches by Nelly Richard (1998) and Mabel Tassara (2015) this article examines Encina's *Hamaca paraguaya* (2006), *Viento sur* (2010), *Ejercicios de memoria* (2016), and *Eami* (2022).

Key words: Aesthetics, language, memory, poetics, gesture

Em busca de uma identidade de estilo: a política estética nos filmes de Paz Encina

Resumo: Este texto visa investigar uma parte da filmografia da prolífica cineasta paraguaia Paz Encina, cotejando com categorias conceituais do

campo das Artes Visuais e Audiovisuais para revitalizar certos debates que merecem uma revisão constante. Entre eles, surgem questões como a noção de política estética; a necessidade de continuar problematizando as eternas dicotomias que permeiam o campo da arte (forma-conteúdo; centro-periferia; teoria-prática); e a possibilidade de ponderar a ordem político-poética (ou ético-estética), quando se trata de esclarecer a maneira pela qual os filmes nos falam sobre os povos e as subjetividades que suas imagens representam. Neste sentido, utilizando alguns conceitos oferecidos por Nelly Richard (1998) e Mabel Tassara (2015) como ponto de partida, serão analisados os filmes *Hamaca paraguaya* (2006), *Viento sur* (2010), *Ejercicios de memoria* (2016) e *Eami* (2022).

Palabras-clave: Política estética, linguagem, memória, poética, gesto.

Fecha de recepción: 10/01/2024

Fecha de aceptación: 22/03/2024

A modo de introducción

Las poéticas son afines (e interiores) a las ideologías.
Cesare Segre, 1985

Para el siguiente análisis, tomaremos como punto de partida una aseveración —no tan— trillada: resurge, en tiempos de hiper-convergencia mediática, la necesidad de ponderar estéticas audiovisuales que convoquen a problematizar ciertas históricas dicotomías del campo del arte (forma-contenido y centro-periferia). Estas polaridades, fuerzas en pugna del pensamiento, pueden observarse con ostensible claridad en, por ejemplo, el terreno de las reflexiones sobre cine expresadas en los circuitos de opinión arrebatada del escenario contemporáneo virtual (las redes sociales en su sentido más problemático, que no lo es en su totalidad). A propósito de lograr una consciente desnaturalización de estas férreas dualidades de sentido, es que se revitaliza la

urgencia de recuperar los nexos entre estética e ideología, o bien: entre cine y política.

Desde la perspectiva inaugurada hace tiempo por el *giro decolonial*, entendemos que la pauta para consolidar una ferviente mirada crítica subyace en la revisión de aquellos rastros, huellas y marcas de la colonización cultural que aún acechan en los surcos arquetípicos de la representación. Siguiendo a Ana María Guasch (2005), podemos establecer como idea rectora la necesidad de comprender a las imágenes en tanto mecanismos culturales, esto es: desplazamientos de *modos de ver* el mundo que batallan siempre de manera irreconciliable con esos vestigios de colonialidad imperantes. La obra cinematográfica de la realizadora paraguaya Paz Encina constituye un caso ejemplar de este tipo de imaginarios decoloniales: la contienda sociohistórica palpita en los intersticios del montaje de sus películas con ardiente (y avasallante) prepotencia simbólica. La importancia de su matriz fílmica —el principio poético que articula sus piezas audiovisuales— radica en uno de los puntos clave del pensamiento teórico decolonial: el *acto de resistencia* (tomando prestado el concepto de Gilles Deleuze, 1987) que implica explicitar el lugar de la enunciación, o lo que podríamos definir como la asunción ética y consciente de un *locus* situado.

En *Sobre historias del cine* (2015), la teórica argentina Mabel Tassara denuncia que sigue habiendo insoportables silencios críticos en lo concerniente al análisis de las formas cinematográficas en América Latina, y esto nos fuerza a una remisión a la hipótesis que sostiene Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014): lo que queda por definir, describir, jerarquizar y nombrar son los modos de *aparecer* de los pueblos en los elementos técnico-lingüístico-realizativos del cine. Y así, por tanto, poder celebrar la vigente *vitalidad sensible* inserta en esta dimensión formal, expresiva, en un orden de *captación poética*: una perspectiva que se encarga de enfatizar y poner de relieve el crítico argentino Gonzalo Aguilar (la vitalidad en *el cuerpo* de las

películas) en su libro *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine* (2015). Asoma entonces la pregunta central: ¿cómo es que un pueblo puede hacer evidente su *acto de aparición*, traspalado a la materialidad del lenguaje? ¿Es plausible asumir un posicionamiento de análisis crítico bajo estos términos? Lo que sucede a menudo es que relacionamos a las obras con sus entornos socioculturales en un orden de acotación temático-conceptual, pero tendemos a desestimar los efectos de sentido que se hayan inscriptos entre los procedimientos estrictamente fílmicos.

El cine de Encina representa un caso tan singular como pertinente para pensar el énfasis necesario en la dimensión poética de los alcances expresivos y temáticos del cine. Por ejemplo: basta con mencionar el *silencio retórico* que componen las capas sonoras de *Hamaca paraguaya* (2006), su obra cumbre; un silencio que es ciertamente también político. Un ruido tácito que hace brotar las heridas sangrantes de la Guerra del Chaco en Paraguay pero que también conjura un nombramiento político-poético implícito hacia lo que fuera el desguace material, social y simbólico del régimen *stronista* en el país¹.

Forma, semiosis, antropología

El hombre se expresa en las formas pero también las formas lo preexisten; así, el pensamiento sobre la forma y antropología son desde este punto de vista inseparables.
(Tassara, 2015: 18)

Otra de las grandes consignas del *giro decolonial* apuntaba a la desnaturalización de la *aesthesis* del arte, esto es: las formas de sentir y saber (teorizar) lo que nos conmueve al toparnos con una manifestación artística. Recuperar la noción de *estética* en tanto experiencia atravesada por la

¹ El stronismo refiere al período histórico comprendido por la dictadura militar del líder de facto y general del Ejército Alfredo Stroessner: un sistema de gobierno que azotó al Paraguay durante más de treinta y cuatro años (el proceso se extendió desde el 15 de agosto de 1954 hasta el 3 de febrero de 1989), constituyendo así una de las dictaduras más longevas en el mundo de las que se tienen registro en el siglo XX.

percepción sensible de la realidad, desterrando así la ajada concepción moderna de *belleza*. El axioma que nos motiva, cuando (re)descubrimos películas como las de Encina, es el de dismantelar nuestros montajes pre-impuestos para edificar renovadas miradas decoloniales, desde una perspectiva de análisis que considere la *poiesis* fílmica. Los interrogantes nos asaltan: ¿será que (nos) cuesta tanto partir desde el nivel de la percepción? ¿Será que vivimos tan anestesiadxs² que nos olvidamos de que el cine es, primero y ante todo, la expresión de los cuerpos como experiencia estética, una vez más: percepción sensible, enunciación formal? Desembarazarnos, al menos por un momento, de la restricción temática, supone un arduo desafío. Torcer la inferencia lógica hegemónica —universalizante— para partir de la *forma* y así arribar al *contenido*, puesto que la forma es el contenido. No estamos haciendo otra cosa que forzar un reenvío a lo que Nelly Richard describe como el despliegue de las *retóricas significantes de la poética del lenguaje* (1998), o aquella proclama en favor de la *erótica* del arte que definió hace tiempo Susan Sontag (1966). Todas estas nociones siguen curiosamente vigentes, y nos llevan a querer zambullirnos en la complejidad de las *Pathosformel* del cine vernáculo más cercano, para tratar de desmontar verdades incómodas que a veces suenan demasiado taxativas. A esto se referían Tassara y Didi-Huberman: conectar la realidad de un pueblo desde las formas fílmicas, porque en la imagen (ya) late la realidad del pueblo. He aquí la necesidad de un abordaje antropológico de esa puesta en escena cinematográfica.

Lo que sucede ante este escenario, asegura Tassara (2015), es que la historia del cine sigue siendo extremadamente positivista y evolucionista, y esto no es menos cierto: pensamos al dispositivo del cine en un orden de irrefrenable avance y devenir tecnológico que a menudo nos impide atender al resto de sus variables. Nos obstruye la posibilidad de demorar el pensamiento. La novedad

² El texto asume como criterio político y formal el uso del lenguaje inclusivo mediante la utilización de la letra "x"; no obstante, se procura emplear también otras formas genéricas no sexistas con el fin de propiciar la mayor inteligibilidad y claridad posible en la lectura.

impera y dictamina, prepara subterráneamente nuestra agenda de debate. Siguiendo a Mirzoeff (2003): hablamos de tiempos de hondas crisis de verdad, lo cual desemboca en la consolidación de figuras normativas de la producción visual (estereotipos de la representación que podemos ver reflejados en películas y series de diferentes latitudes y coordenadas geográficas). El problema, evidentemente, subyace en seguir entendiendo al cine y a la cultura de manera lineal, desatendiendo las múltiples interrelaciones que rodean a los acontecimientos históricos, a los procesos, a la dimensión eminentemente transcultural de los objetos artísticos.

Retomando las ideas de Guasch, cuando sintetiza las doce reglas de los *nuevos Estudios Visuales* (2005), podemos descontar que lo que resta es seguir pensando (potenciando) un renovado diálogo entre la semiótica y la historia del arte en su conjunto: la convergencia en una nutrida semiosis audiovisual, que parte de considerar a este campo como un territorio transdisciplinar. Gracias a este tipo de semiótica se evitarían, por ejemplo, jerarquías entre palabra e imagen: algo que podemos constatar con claridad en el cine de Encina, quien establece un corrimiento respecto de la perspectiva hegemónica instalada en la preeminencia de la imagen visual para poder explorar posibilidades desde el terreno del sonido. La noción de *imagen dialéctica* que promulgó alguna vez Walter Benjamin, para pensar a las imágenes conectadas con la realidad de los pueblos de un modo no-lineal, se resignifica en la obra de la cineasta paraguaya, ya que (nos) permite recuperar la consciencia histórica de nuestras poéticas, de nuestras imágenes, de nuestros propios sistemas y modelos de representación.

Películas-gesto: dos o tres ideas sobre *Hamaca paraguaya*

En *El gesto de recordar* (2017), Eduardo Russo habla de las películas de Paz Encina como *películas-gesto*, por su remisión a períodos penumbrosos de la historia política del Paraguay evitando el registro explícito de carácter

informativo en cuanto a lo que denuncian: la proclama se efectiviza mediante el detonante del gesto, de la expresión torcida y doliente de quien presta testimonio ante cámara, mirando hacia algún punto impreciso, desviando la mirada, desalineando el horizonte, aguzando el encuadre. Este conjunto de decisiones formales más o menos proyectadas a priori realzan el *gesto dramático*, que escala a un orden de *gesto estético*.

En cada uno de estos presuntos *detalles*, se ciñen decisiones retóricas y enunciativas muy precisas y profundas. Los sujetos (identidades) que Encina *expone* frente al lente casi que obligan al dispositivo de la cámara a tomar decisiones. El plano inicial de *Hamaca paraguaya* puede leerse en estos términos: la cámara ubicada a la distancia, el encuadre amplísimo, el espacio vasto que abrumba por su enormidad. El matrimonio protagonista conversa y divaga, se pierde en elucubraciones, remembranzas, deseos: intercambian palabras sobre expectativas anodinas como el estado del clima, pero también invocan el recuerdo del hijo ausente por la guerra, o mejor: presente en su ausencia. Por supuesto, no alcanzamos a leer sus labios debido a la lejanía, y sin embargo sus voces reverberan enalteciendo un primer plano sonoro crucial; una vez más: parecieran estar forzando esa cierta distancia por parte de la cámara. Si lo pensáramos en términos de correspondencia formal, tenderíamos a buscar una correlación directa, *lineal*, entre encuadre visual y plano sonoro, esto es: voces en primer plano, ergo, planos cerrados focalizados en los rostros del matrimonio de ancianos en función de producir un efecto de empatía y cercanía inmediato. Pero Encina evita los atajos. Ante este pre-supuesto compositivo, la realizadora ejecuta una operación bastante opuesta al alejar exageradamente la cámara en el plano inaugural del film. He aquí el *gesto estético* como categoría central.

Un dato relevante: estamos ante la primera película hablada íntegramente en guaraní. No obstante, hay que agregar que en *Hamaca paraguaya* no se explicita un énfasis grandilocuente en el *decir* autóctono de sus personajes,

cuyo relieve expresivo y dramático se expande más bien hacia los gestos, en consonancia y a su vez en tensión con la cámara impúdica que atestigua desde lejos ese pesar silencioso. Porque inclusive allí la directora habilita la discusión de las dicotomías interpretativas: ese *modo de decir*, ese *locus* arraigado a la pertenencia identitaria, no es gratuito, sino que, como venimos adelantando, responde a decisiones retóricas y enunciativas. Estamos hablando nada menos que de la gracia polifónica constitutiva del abanico expresivo del cine: un uso específico del guaraní que fortalece la identificación (o, más bien, la *escucha*) con la dupla protagónica a la vez que vindica la lengua autóctona del territorio, lejos de sentenciarlos a la diferencia o a la exotización en sus formas orales.



Imagen 1. Uno de los planos iniciales de *Hamaca paraguaya* (2006)

Los Archivos del Terror: la *imagen* de un pueblo

La realizadora aloja en su canal de Vimeo una serie de entregas audiovisuales que podríamos definir como un compendio de video-ensayos cuyo marco aglutinante son los denominados Archivos del Terror. Como esclarece Russo (2020: 5): “La revelación en 1992 de los Archivos del Terror constituyó un acontecimiento fundamental de la historia paraguaya contemporánea. Un hallazgo fundado en una búsqueda previa que estaba originalmente dirigida al

rastreo de un archivo particular relacionado con una investigación judicial en curso, pero que no preveía la dimensión monumental de lo que iba a encontrarse”.

Los mismos están compuestos de documentos, fotografías, grabaciones de audio y materiales gráficos provenientes de testimonios, interrogatorios y delaciones del período dictatorial de Alfredo Stroessner. Un conglomerado de truculentos recursos informativos que Paz Encina supo incorporar a su investigación para seguir proyectando esas sombras trastocadas a través del cine, en busca de algo más que mera difusión del horror. En este contexto es que tuvieron lugar varias de sus instalaciones y cortometrajes (*Viento sur*, *Arribo*, *Familiar*), hasta llegar a sus últimos trabajos de largo aliento: *Ejercicios de memoria* (2016) y *Eami* (2022). Con todas estas producciones en su haber, podríamos catalogar a la figura de Encina dentro de concepciones teóricas que circundan al ámbito del arte contemporáneo como la de *artista de archivo* (Foster, 2015).

Producciones descarnadas como estas, que despliegan notables desplazamientos político-poéticos con fuerte presencia de la enunciación como marca de estilo, se potencian por el ineludible reenvío a las tragedias y sus funestos vestigios, arrastrando tormentas que traen consigo el barro identitario de un continente. Por eso hablamos de (con)textos, recuperando la noción de *transtextualidad* desde Genette (1989) y de *intertextualidad* desde Verón (2013). Un objeto signifiante, como lo es una película, no puede pensarse nunca de manera aislada, debido a su consustancial relación con las condiciones productivas y sociales. Siguiendo estas definiciones, decir que todo texto opera como un *palimpsesto* (Genette, 1989) debiera implicar una idea casi operativa para nuestro pensamiento: todo texto parte de otros, en tanto *textum*, en tanto tejido, en tanto entidad semiótica. ¿Por qué recuperamos de manera tan categórica estas cuestiones? Queda en evidencia: el caso de los Archivos del Terror —precisamente: *textos* que hacen a la trama identitaria

de un territorio—, nos sirve como puntapié para redimensionar el poder de las imágenes que definen a un pueblo, tanto en un sentido de reparación simbólica como de memoria: un recordatorio ante lo insoportablemente real que tuvo lugar en una porción de tierra aún no del todo ajusticiada.

Si recuperamos aquella dualidad de *image-picture* planteada por Mitchell (2019), podemos pensar que, mientras que la imagen en su carácter material puede ser desechada —como muchas pruebas y elementos de los mencionados documentos—, la imagen mental no se destruye, por el contrario: sus alcances políticos e históricos perviven, y activan el ímpetu creativo de cineastas como Encina. Artistas de archivo que de algún modo encuentran en las imágenes la posibilidad de elevar sus sentidos a la categoría de *meta-imágenes*: imágenes que hablan de imaginarios, imaginarios que hablan de imágenes, imágenes que densifican su carga signica en un nivel ideológico. Las *imágenes* del cine de Paz Encina nos hablan: las voces off en *Viento sur* (2010) —un intercambio fugaz entre dos presos políticos que temen la inminente represión— nos interpelan, el registro crudo de *Arribo* (2015) —interrogatorio a un dirigente político exiliado que regresa a su patria y es amedrentado en el aeropuerto— nos asalta cierta zona de la sensibilidad. Como se preguntaba el propio Mitchell, la disyuntiva más certera es qué tienen las imágenes para decir de nosotrxs, y no siempre nosotrxs de ellas.

Detengámonos unos párrafos en *Viento sur*. El cine como herramienta de divulgación social, en donde el siempre tan ansiado *mensaje* es en este caso la expresión misma, sus (con)texturas y contornos poéticos, triunfa una vez más en este corto de voces off y encuadres fragmentados. En su página web, se sintetiza una idea narrativa alegórica sobre esta pieza: “El paisaje y la presencia humana... Transcurre en la década del setenta, y aún mucho después. La década más oscura de nuestra larga dictadura, y todavía sigue siendo así... Es una historia de desapariciones. De hermanos desaparecidos y de imágenes desaparecidas. Es la recopilación de un recuerdo que casi no

existe”. Podemos ofrecer otra breve sinopsis: reconocemos a través del sonido a dos voces que evalúan una fuga, un plan, un posible exilio. Esas voces, intermitentes y entrecortadas, evocan dos presencias agobiadas y aprisionadas por la persecución. Las imágenes complementan parte del sentido generando fuertes contrastes con esa sensación de encierro y opresión que las voces refuerzan.

Seguidamente, compartimos una serie de posibles señalamientos a propósito de las imágenes que ofrece el cortometraje, atendiendo siempre a la dimensión de *imagen* en un orden tanto iconográfico como conceptual. Habría que destacar que, si hablamos de la identificación de una suerte de rastro o barro identitario, una de las primeras presentaciones de personajes se produce a través de la arena mojada: un barro literal que se escurre entre las manos de un niño que juega en la orilla de algún. Esto circunscribe un posible primer indicio dramático y (nos) siembra apurados interrogantes: ¿quién es ese niño? ¿A quién pertenecen esos utensilios que vemos arrojados ahí en la arena? ¿Dónde (y cuándo) nos encontramos situados? Las preguntas en el cine de Paz Encina son elementos imprescindibles para regular la atención, la indagación y la aguda expectación, pero de ningún modo se trata del desciframiento de acertijos intrincados que soterran mensajes encriptados. Las respuestas no serán certeras ni asertivas. Precisamente porque de eso se trata: del tenue (gradual) desplazamiento de identidades enmascaradas, sugeridas, que habilitan así la sutil emergencia del carácter (d)enunciatorio de un modo siempre implícito pero a la vez contundente. Debemos aquí hacer una pausa para recuperar un acuerdo, un necesario punto en común: políticamente hablando, la denuncia denota el acto de la interrogación y el cuestionamiento desde la pregunta, mas no el de la sesgada (y cegada) auto-afirmación. En palabras de Nelly Richard (1998: 123): “correspondería primero al régimen crítico-estético del arte fisurar los dogmas representacionales del nosotros (...) el arte crítico debería trabajar a favor de la «subjetivación» más que de la «identificación»; preferir las mutantes y descentradas fantasías subjetivas a los

«guiones fijos de enrolamiento de la identidad». Las vueltas y revueltas del arte, sus rodeos, el violento desorden de lo estético”.



Imagen 2. Fotograma extraído del cortometraje *Viento sur* (2010)

Retomando cierta línea narrativa del cortometraje, pronto empezaremos a detectar y acumular gestos y miradas escurridizas, expresiones que se resisten a ser del todo expuestas; formalmente sostenidas mediante un juego de articulaciones entre el fuera de campo y el encuadre, que restringe a esas dos voces torturadas y condenadas al silencio de su expresión de identidad.

Otra observación. Lejos de agotar los lazos intertextuales con *Hamaca*, en *Viento sur* los *personajes sonoros* anticipan la llegada de la lluvia. “Pronto va a llover...” (min. 4:52), analizan y especulan, trazando un puente entre las condiciones climáticas y su estadio de aprisionamiento. Pese a eso, los comentarios permiten inferir cierto halo de esperanza. En la ópera prima de Encina, el matrimonio de ancianos también ansiaba el alivio de la precipitación: en algún momento lloverá y amanecerá la paz, como una refrescante sensación de renovación inscrita en la esperanza sepultada de un territorio ardido. Una quimera trunca, pero latente en las palabras. En el peso simbólico

de las palabras, esa dimensión semántica que nunca debiéramos desestimar cuando pensamos este tipo de propuestas y sus conexiones intertextuales.

“El viento de agosto es traicionero” (min. 6:02); “Tenemos que cruzar. Nos van a agarrar y nos van a torturar hasta matarnos” (min. 6:48 - 7:00). Las voces sueltan su derrotero de augurios, miedos y referencias a un viento que devuelve miradas del pasado, gestos (no del todo) extintos que aun así lastiman y carcomen. Otro puente insoslayable con *Hamaca paraguaya* y sus diálogos afligidos, sensibles, rítmicamente pausados y aletargados pero urgentes en su dolor: es que el cine de Encina es una densa amalgama de resonancias, sus películas resuenan conjuntamente.

En algún momento —no es posible identificar del todo cuándo—, el ritmo tan paulatino y lentificado del cortometraje empieza a desesperar, debido a la acentuación progresiva (aunque siempre a través de la sugerencia) de la idea de una vigilia tan incierta como inconclusa y presuntamente interminable. Se alude a una espera vana: alguien que esperan, que no saben si vendrá, o si acaso ya fue secuestrado, torturado y muerto.

“Al menos van a saber que estamos muertos” (min. 7:05). “Si me muero, al menos que se me encuentre, al menos que las mujeres nos puedan llorar” (min. 10:12-10:20), admite una de las voces. Hablábamos del contraste como recurso compositivo y de montaje: dos voces que reiteran la sombría idea de la muerte, mientras el contrapunto visual nos ofrece planos de niños frente al río, e inclusive de un bebé experimentando sus primeros pasos como primera aventura ante la vida. El cansancio, el agobio, el hastío del padecimiento seguidos del contraste elemental, tan insoportable: la curiosidad intempestiva de un vestigio de vida naciente. Es que esas imágenes de amaneceres e infancias podrían ser tanto recuerdos, retroproyecciones y añoranzas como nubladas reconstrucciones de la memoria, ficciones mentales que se vuelven

materialidad y refuerzan la función del contraste como recurso preeminente en el cortometraje.

“¿Y si la gente de Stroessner está del otro lado del río?” (min. 13:41). Ya transcurrió más de la mitad del cortometraje, y se hace explícito por vez primera el énfasis irrevocable a un nombre propio de peso simbólico mayúsculo. Un nombre que ya sobrevolaba desde el comienzo como invocación del terror, el hábil tirano y su omnipresencia fantasmal. Se revela y se (d)enuncia, finalmente, “Stroessner”, mientras asistimos a un plano medio bañado en penumbras. La *atmosferización* tonal del horror, de la sombra y del espectro acechante, no supone una decisión casual; lo cual nos fuerza a resaltar lo obvio, para no perder de vista nuestra tesis: toda dimensión estética guarda una indisociable conexión intrínseca con el enfoque ideológico.

“Nunca quisimos decir nada, pero muchas veces oímos el olor a muerto...” (min. 10:48-10:52), se prometen las voces censuradas, siempre en guaraní; para luego acordar la modificación de sus nombres y así dar lugar al entramado intertextual (y metatextual) definitivo: “Vamos a cambiar nuestros nombres. Yo me voy a llamar Ramón, Ramón del Río” (min. 18:52-18:58). Ramón del Río es el nombre del actor que interpreta al protagonista, misma figura protagónica de *Hamaca paraguaya*.

Voces-gesto: sobre *Ejercicios de memoria*

“*Ejercicios de memoria* es, como sus precursoras, ni más ni menos que una película-gesto”, adelanta Russo (2017: 35) en su artículo ya mencionado.

En su penúltima película estrenada hasta la fecha, Encina se propone filmar la historia del médico Agustín Goiburú, militante y opositor declarado del régimen dictatorial de Stroessner, quien fuera posteriormente secuestrado y desaparecido en la provincia de Entre Ríos, Argentina. El principio poético que

hace dialogar los recursos del film (las voces, las capas sonoras, las imágenes) guardan una relación íntima y análoga con las estrategias que analizamos respecto de *Viento sur*. Podemos identificar las voces de la esposa viuda del médico y las de sus hijos, expuestas, conjeturando y revelando episodios, evocando vivencias y a la vez presencias ausentes, como la del propio Goiburú. La idea conceptual de *película-gesto* sobrevuela en toda la extensión de la película, y resulta pertinente: esas voces son susceptibles de ser comprendidas en tanto gestos no del todo definidos, o bien intermedios, que no pretenden la total previsibilidad pero tampoco el azar. Retazos orales que confluyen en sus relatos fragmentados, dejándose llevar por el flujo pulsional y espontáneo del recuerdo, trastocados por la expresión.



Imagen 3. Personajes y paisajes en *Ejercicios de memoria* (2016)

Conviene recordar que el doctor Goiburú atravesó junto a su familia largos períodos de exilio y persecuciones, además de coordinar de manera clandestina operaciones estratégicas que incluyeron la planificación de un intento de asesinato contra Alfredo Stroessner. No tardó en consolidar su jerarquía como el enemigo público más buscado del régimen dictatorial, hasta que fue finalmente secuestrado el 2 de febrero de 1977. En *Ejercicios de*

memoria, Paz Encina opta por un tratamiento de estilo que (una vez más) tensiona las variables ficción-documental, priorizando la evocación de la figura paterna a través del recuerdo de un modo no necesariamente lineal o unívoco. Es que aquí tampoco hay lugar para el Goiburú documentado y objetivado por la historia oficial del Paraguay; es otra figura la que escala a la categoría de símbolo: aquella que (re)componen las voces-gesto. La directora no parece admitir juicios ni valoraciones en términos morales, sino más bien posicionamientos estéticos en términos profusamente éticos, que no es lo mismo: la ética, venimos anticipando y remarcando, constituye un pronunciamiento consciente en función de un modo de ver, de ubicar y posicionar la mirada. La ética es una problemática propia del campo de la sensibilidad, esto es: de la estética.

Mariano Veliz, en *La historia de los espectros: Hamaca paraguaya y el tiempo dislocado* (2015), hace referencia a ciertos rasgos de estilo característicos del cine de Encina. Algunos de estos desplazamientos merecen nuestra atención, siempre atendiendo a la noción de *gesto estético*. Por ejemplo, lo que él define como gestos *sinecdóquicos*: “El film (por *Hamaca*) apuesta a la gestación de un texto sinecdóquico, a la construcción de un relato elíptico y a la proposición de una poética de la sustracción. Así, aborda el horror desde la ausencia, la muerte desde la sugestión y la historia desde sus esquirlas” (Veliz, 2015: 73). Este señalamiento conceptual nos sirve para sintetizar buena parte de las reflexiones que venimos proporcionando: la marca estilística de la realizadora se inscribe dentro de patrones compositivos que no pretenden la grandilocuencia exacerbada como declaración última en un orden político, sino que avanza paulatinamente en su disposición de vestigios poéticos como formas de sugestión y fragmentación. Se trata de enlaces formales que, por acumulación, acaban potenciando y proyectando la mirada hacia tópicos como el contexto bélico o el drama familiar, pero la metodología es siempre más bien inductiva: desde lo particular hacia lo general. Este es un punto clave: la metodología de trabajo por inferencia lógica de inducción se produce no sólo

desde la perspectiva creativa ejecutada por la propia realizadora, sino que se habilita como procedimiento activo desde el rol de la recepción. Somos lxs espectadores quienes, a través de este trabajo de interpretación, logramos recomponer los gestos en tren de sumergirnos en el ámbito ficcional poético que la obra inaugura valiéndose de las esquirlas históricas de un pueblo. Es a través del cúmulo de elementos específicos, retazos de espacialidades y temporalidades cruzadas, que se tornan perceptibles las imágenes de fuerte carga simbólica de películas como *Ejercicios de memoria* y *Hamaca paraguaya*. Es por ello que, como bien advierte Veliz (2015), la estética narrativa de Encina no busca el camino de la épica patriótica, sino que propone, por el contrario, un sendero serpentino conformado por desplazamientos de sustracción, a partir del trabajo de la representación del dolor desde las partes, las fracturas, las astillas.

Recuperando el análisis del sonido en *Ejercicios de memoria*, nos permitimos la siguiente observación: si *Hamaca paraguaya* representaba la primera incursión en la iniciativa política de materializar la historia de los anónimos definiendo como principal estrategia la proyección de lo soterrado desde la dimensión audible, en el montaje sonoro del film de 2016 estamos ante un juego de operaciones mucho más refinado en relación con la puesta en ejercicio de los procedimientos ya trabajados en el primer largometraje. Hay una decisión estructural de montaje respecto al recurso de las voces que resulta clave y primordial. Los testimonios familiares, en vez de enarbolar un discurso conmemorativo en forma de relato continuo y secuencial, son presentados de un modo sutilmente entrelazado, como tejiendo y tramando un intrigante soliloquio de tipo coral. Un discurso conjunto que, de haber sido dispuesto cada testimonio de manera autónoma y autoconclusiva, hubiera encontrado muy pronto su punto de agotamiento en lo tocante al contenido informativo y descriptivo que provee sobre la figura histórica invocada. Por esto mismo, subrayamos la importancia en la reivindicación de las decisiones formales de la directora. Resulta tan atrayente como inmersivo ese juego de enlaces

coreografiado y regulado por el montaje mediante fundidos de audio que triunfan por la eficacia de su dimensión poética, mas no por la comunicabilidad expresa de su *decir* discursivo. Es que ni siquiera alcanzamos a escuchar las primeras palabras con las que comienzan su alocución, del mismo modo que tampoco llegamos al final de cada reflexión puesto que pronto otro timbre vocal, igual de temeroso y sensible, asalta al testimonio introduciendo nuevos sentidos y texturas. Nuevos signos que encuentran su justificación en la expresión misma de la materialidad del lenguaje.

Estas proyecciones formales pensadas desde el sonido —dimensión creativa históricamente relegada en el terreno del análisis y la reflexión artística—, generan progresión rítmica y comunión poética, entre voces hermanas provenientes de una misma herida familiar que procura sanar(se) a través del conjuro de lo narrable, provocando esto un fuerte eco inmersivo para el atento espectador. Se trata, en definitiva, de una suerte de consolidación simbólica progresiva, diseñada y sostenida desde el vínculo fuera de campo-dimensión sonora. ¿Qué otro rasgo distintivo reside en el recurso predilecto del fuera de campo sino ese mismo, en tanto estrategia de estilo?: una manera de materializar y (d)enunciar indirectamente la potencia de aquello que falta, de la vacancia, de lo que no se muestra pero se sugiere con impertérrito énfasis. El sonido concebido —y reconocido, desde una perspectiva espectral— como *territorio de emergencia de lo ausente* (Veliz, 2015).

***Eami*, más que un pedazo de tierra**

En *Eami* (2022), la entrega más reciente de Paz Encina, ocurre algo muy poderoso en su plano inicial: contemplamos un nido con huevos de algún ave depositado en la arena, a pocos metros de la orilla de un río. Las luces avanzan y se repliegan, matizando texturas lumínicas en la superficie: la jornada diurna se extingue para recibir a la noche, hasta que, de pronto, el agresivo fulgor de un incendio en fuera de campo arroja cenizas y reflejos

centelleantes. Es que, en alguna región del Gran Chaco paraguayo, los *coñone* (los conquistadores) acaban de arrasar con los asentamientos de la comunidad de los ayoreos (habitantes originarios), y es así como el horror de la colonización en sonido acusmático consolida el primer horizonte temático-conceptual. La herida colonial se vuelve encarnadura audio-visual en estos primeros minutos de película, que Encina exorciza a través de operaciones que profundizará inmediatamente después, con la inclusión de un relato en voz off que nos remonta a una figura mítica personificada en un x niñx.

Nuevamente, estamos ante un primer plano sonoro que se torna múltiple, y hasta polifónico: el ataque, las llamas, el asedio, el terror; pero el marco no demuestra alteraciones en términos de encuadre. El plano medio con el nido sigue allí. Del solemne piar de los pájaros y el silbido agudo de la danza de las hojas y las ramas en las copas de los árboles, pasamos al quejido desesperado de identidades desterradas y el crepitar de un fuego devorador que la proyección de la composición desde el sonido eleva a la categoría de símbolo: un incendio físico y alegórico, material y sígnico. En el plano visual, el nidal permanece inmóvil, pero definitivamente ya no es el mismo.

Como acabamos de ver, en *Eami el pueblo* dice presente en forma de ideología estética: resuena el eco asordinado de las voces censuradas de una región que se nos presenta con tanta precisión como crudeza sensorial. Se trata del acto político-poético de visibilizar lo tácito, en este caso mediante el sonido como herramienta predilecta. No (nos) hace falta ningún dato más, no precisamos de una placa de texto que enmarque la situación o redunde en contextualizaciones vanas, puesto que los gritos enmarañados y la ceniza sibilante lo sintetizan todo con suma nitidez. El triunfo estético en este primer capítulo de la entrega más reciente de Paz Encina pone en tensión cualquier parámetro normativo del campo de la narrativa audiovisual. Aquí, aquella célebre fórmula de manual de la *economía narrativa*, tan presente en la bibliografía histórica sobre guiones de

cine, pasa por otro lado: por el de la “secuencialización” de profusos gestos estéticos, que ciertamente promulgan un marcado posicionamiento identitario.

Estamos en condiciones de resumir todo esto último en una suerte de fórmula conceptual: gesto estético como gesto sensible, como gesto decolonial, como posicionamiento crítico de enunciación que fuerza a (re)pensar a conciencia las tramas territoriales de una región que es más que una sección geográfica, partiendo de elementos propios de la puesta en escena. Hablamos de gestos que habilitan un necesario desplazamiento de la hegemónica (e histórica) restricción temática, implícitamente sometida al escrutinio clasificante del Centro, que buscamos siempre discutir desde la reflexión crítica. Tal como enfatiza Richard (1998): “Sólo el arte crítico es capaz de desafiar este código liso de imágenes planas, sin fondo ni trasfondo, haciendo aflorar lo más oscurecido de una memoria depositada en los pliegues y las sombras, las hendiduras de la representación” (121).



Imagen 4. El plurisignificante plano inicial de *Eami* (2022)

A modo de cierre

Para finalizar, tal vez baste con recuperar aquella valiosa tesis que a menudo desestimamos: el cine —como el arte en sí— no constituye un mero registro contemplativo de la realidad, sino la creación y configuración de un mundo nuevo —o bien, el desvelamiento de una verdad ético-formal— a partir de las resonancias fantasmales de lo que acucia allí afuera, en la cultura, en el territorio. Podríamos decir que no hay realidad sino (re)construcciones de ella, recuperando ciertas ideas superadoras de lo que alguna vez Panofsky planteó desde la iconografía y la iconología. Todas estas definiciones, presuntas verdades de Perogrullo, merecen ser revisitadas.

Si prestamos una mayor atención al proceso, a los pliegues del lenguaje, al contexto, a los desplazamientos recursivos, en vez de al tan ansiado *productio* final, seguramente podremos comprender mejor la importancia de seguir trazando puentes con el cine histórico que hace a la identidad. Una identidad cinematográfica que no debiera ser comprendida en tanto entidad generalizada y estanca, sino como un juego dinámico de articulaciones de sentido en movimiento y (re)formulación constante. Una huella estilística, más que una etiqueta asignada por modelos de representación hegemónicos que, con frecuencia, responden a regímenes de clasificación extranjerizantes. En esta línea, decimos que no existe tal cosa como una *esencia latinoamericana*, sino más bien una identidad de *estilo* situada. La identidad, vale recordarlo, supone atender a un riguroso proceso de construcción, acaso siempre inconcluso, revuelto y activo. La identidad de estilo situada se configura así como un modo de hacer que efectivamente asume y se *hace cargo* de las decisiones estéticas con exultante determinación política.

En tiempos de hiperestimulación digital, tendemos a extraviarnos en diversos niveles de dispersión, no todos necesariamente perjudiciales. No obstante, el imperioso acto de la recuperación histórica desde una perspectiva transdisciplinar, expresiva y experiencial, se vuelve impostergable; y esto

requiere de una demora del pensamiento en virtud de la problematización consciente de los (re)pliegues del lenguaje. Navegar (naufragar) las aguas de la opacidad y las mutaciones estéticas es la tarea siempre pendiente, en tiempos de frenesí y simulacro.

Para terminar, a propósito de lo anterior, nos permitimos una cita de Roger Koza: “la estética presenta un régimen de la sensibilidad que jamás deja de ser el vehículo de una ideología. En el cine, la forma de enunciar es también parte de cualquier denuncia lúcida y auténtica” (2021: 3). Tal es el caso del cine de Paz Encina.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, Argentina.
- Benjamin, W. (1999). El autor como productor, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, España.
- Deleuze, G. (17 de marzo de 1987). *¿Qué es el acto de creación?* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks&t=818s>
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial. 272 pp.
- Encina, P. (Directora). *Videos en su canal de Vimeo* [Película]. <https://vimeo.com/user7170507>
- Genette, G. (1989), Introducción. En *Palimpsestos*. Madrid, España: Taurus.
- Guasch, A. M. (2005). Doce reglas para una Nueva Academia: la «nueva Historia del Arte» y los Estudios audiovisuales. En *Estudios Visuales*. Madrid: Akal.
- Koza, R. (2023). *Sonido de libertad*. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/sonido-de-libertad-sound-of-freedom/>
- Mirzoeff, N. (2003). Introducción. En *Una introducción a la Cultura Visual*. Buenos Aires: Paidós.
- Mitchell, W.J.T. (2019). La historia del arte al límite. En *La ciencia de la imagen*. Madrid: Akal.
- Panofsky, E. (1987 [1955]). *El significado en las artes visuales*. Madrid: alianza Forma.
- Richard, N. (1998). Intersectando latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural. En Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México D.F.

Russo, E. (2017). *Paz Encina: El gesto de recordar*. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/63042/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Russo, E. (2020). *Paz Encina: Voces en la oscuridad*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/caravelle/8368?lang=en>

Sontag, S. (1966). *Contra la interpretación*. Disponible en: <https://campus.ort.edu.ar/descargar/repositorioarchivo/108129/Sontag-Susan-Contra-la-interpretacion-1966.pdf>

Tassara, M. (2015). *Sobre historias del cine*. Disponible en: https://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/447/Tassara_Sobre%20historias%20del%20cine.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Veliz, M. (2015). *La historia de los espectros. Hamaca paraguaya y el tiempo dislocado*. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/14103/14206>

Verón, E. (2013). La autopoiesis productiva de la recepción. En *La semiosis social*, 2. Buenos Aires: Paidós.

* Juan Manuel Veliz es Licenciado y Profesor en Artes Audiovisuales graduado en la Facultad de Artes (Universidad Nacional de La Plata). Es investigador en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), radicado en la misma casa de estudios. Se desempeña como docente en colegios públicos y privados de la ciudad de La Plata, y coordina talleres sobre análisis cinematográfico y lenguaje audiovisual. Se dedica también a la crítica de cine y ha producido algunos cortometrajes y producciones de manera independiente, así como en su perfil web Metatextos Cine. Contacto: juan.velis96@gmail.com.