



Brújula
Volume 15 • 2022

Enfoques

Hamaca paraguaya (2006) de Paz Encina: narrativa visual, sonido y memoria traumática

Ramón E. Jaquez*
Arizona State University

Introducción

La cineasta Paz Encina (Asunción, 1971) ha dirigido filmes de gran trascendencia artística y simbólica. Su obra ha merecido diversos premios¹ y ha llamado la atención de los círculos académicos e intelectuales² alrededor del mundo. Si bien hay varias revistas de cine, blogs y sitios web que tratan sus filmes, los estudios académicos son todavía escasos. Entre ellos están los artículos “Afectos en el Archivo del terror” (2017) de Natalia Taccetta y “Paz Encina: El gesto de recordar”

* © Ramón E. Jaquez 2022. Used with permission.

¹ Rotterdam International Film Festival (2015), São Paulo International Film Festival (2006), Cannes Film Festival FIPRESCI Prize (2006), Miami Film Festival (2007), Lima Latin American Film Festival (2007), Cartagena Film Festival (2017).

² Universidades como Harvard o museos como The Museum of Modern Art.

(2017) de Eduardo A. Russo, así como la extensa tesis de pregrado publicada con el título *La cámara sin ley. "Hamaca paraguaya" y la refundación globalizada del cine guaraní* (2015) de Alejo Magariños. Resultan también notables el capítulo del libro *Experimental Latin American Cinema. History and Aesthetics* (2013), titulado "Life Is and Is Not: Paz Encina's *Hamaca paraguaya*", de Cynthia Tompkins; y el artículo "*Hamaca paraguaya* (2006): Temporal Resistance and Its Impossibility" (2012) de Eva Karen Romero.³ En particular, el estreno del largometraje *Ejercicios de memoria* (2016) motivó una reflexión crítica sobre el encuentro entre documental, drama y poesía, e invitó a una revisión del desarrollo cinematográfico de Encina.

El presente análisis se enfoca en el papel que tienen la narrativa visual y el sonido en la propuesta ética y estética de *Hamaca paraguaya* (2006) a partir de tres objetivos: 1. describir el uso de algunas convenciones del cine en cuanto a la ficción, el documental y el cine poético; 2. analizar el funcionamiento del relato visual y el relato auditivo como parte de una técnica retórica que experimenta con el tiempo y espacio de la contemplación cotidiana; y 3. elaborar una interpretación de la dimensión simbólica del filme desde la memoria traumática.

1. Desafiar la ficción desde lo documental y lo poético

Un filme de ficción puede cumplir tanto una función poética como una función social al representar un documento o testimonio de un acontecimiento individual o colectivo. No obstante, la cuestión es cómo opera este vaivén ético y estético en un nivel técnico y narrativo, es decir, ahí donde ocurre la negociación entre convenciones genericas. En el caso de *Hamaca*, las convenciones del cine documental y del cine poético se encuentran en el terreno de la ficción.

1.1 Del cine documental

³ Una versión final está publicada como un capítulo en el libro de Romero, *Film and Democracy...*

En *Introduction to Documentary*, Bill Nichols construye la siguiente definición básica para entender el cine documental: “Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who represents themselves to us as themselves in stories that convey a plausible proposal about, or perspective on, the lives, situations, and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes this story into a way of seeing the historical world directly rather than into a fictional allegory” (14). Esta definición de Nichols señala tres rasgos esenciales de un documental: 1. trata sobre la realidad, es decir, algo que realmente sucedió o sucede de forma directa, contrario a una ficción que tiende a lo indirecto y alegórico; 2. trata sobre gente real o “actores sociales” que se representan a sí mismos usualmente en su vida diaria, contrario a un actor dramático que representa a un personaje escrito en un guión; y 3. cuenta historias sobre lo que acontece en el mundo real en la mirada del cineasta. Nichols advierte que, aunque hay espacio para la interpretación, esta definición es útil si se considera su complejidad.

Hamaca es un filme ambientado en Paraguay al final de la Guerra del Chaco (1935), cuando una pareja de campesinos guaraníes, Ramón y Cándida, esperan el regreso de su hijo Máximo que fue a luchar a dicha guerra. Es evidente que el filme no es un documental sino una obra de ficción porque, considerando la definición de Nichols: 1. *Hamaca* trata sobre la realidad de forma indirecta o alegórica; 2. utiliza actores dramáticos que interpretan a los personajes campesinos Ramón y Cándida; y 3. cuenta una historia inspirada en el mundo real y, aunque es filmada en locación adquiriendo autenticidad, no cumple una función documental y testimonial directa. Sin embargo, estos tres elementos no son inicialmente evidentes para el espectador. Aunque técnicamente se trata de una obra de ficción, cualquier “pacto de ficción” es desestabilizado debido al montaje y la *mise-en-scène*: el filme inicia con una toma general de larga duración que lentamente se ilumina con la luz natural del amanecer, ayudando a que el espectador descubra a Ramón y Cándida sentados en su hamaca, lejos de la cámara, con el gradual sonido natural

del campo que da paso a las voces en guaraní, lengua indígena que aparece traducida al inglés/español en los subtítulos en la pantalla. Así, esta desestabilización de la ficción se apoya en la negociación con el cine documental.

En América Latina el cine documental ha tenido propuestas que evidencian la negociación de algunas convenciones, las cuales es posible fijar provisionalmente a través del aporte de Julianne Burton en *The Social Documentary in Latin America*, el cual organiza la historia del documental social en América Latina en cinco modos: expositivo, observacional, interactivo, reflexivo y mixto. En específico, los rasgos del modo observacional son:

- voice of observed in indirect verbal address
- images of observation
- general predominance of synchronous sound and long takes

Emphasizes impartiality, intimate detail and texture of lived experience, behavior of subjects within social formations (families, institutions, communities), and at moments of historical or personal crisis.

Interactions between observer and observed is kept to minimum (Burton 4).

La investigadora C. Tompkins sugiere que *Hamaca*, aunque parece seguir algunas de estas convenciones —filmar en locación con actores nativos que cuentan un relato importante sobre el lugar—, en realidad las subvierte a través de una estética minimalista, un rodaje en locación, en lengua guaraní, con actores profesionales, y una desincronización entre el audio de los diálogos y los labios de los actores, lo cual desestabiliza la voz y crea diálogos ambigüos entre el presente y el pasado (232). Además, los actores interpretan a una pareja de adultos mayores que viven al final de la Guerra del Chaco (1923-1935) —en 1935, sugiere Tompkins—; sucesos pasados que son contrarios al enfoque contemporáneo del documental observacional.

El “subvertir” o aplicar los recursos del documental observacional, anotados por Burton, apunta en varias direcciones. Por un lado, de manera similar a la filmación de “actores sociales”, la voz de los personajes aparece de forma indirecta, aunque desincronizada de la imagen, mientras que el sonido natural al menos aparenta estar sincronizado. Así mismo, se mantienen imágenes en locación, tomas largas, y un énfasis en la imparcialidad y el detalle íntimo de las experiencias y comportamientos de los actores sociales en momentos de crisis personales o históricas, pero en este caso de forma indirecta o alegórica a través de la representación. Esto podría responder a lo que señala Nichols: “The documentary tradition relies heavily on being able to convey an impression of authenticity” (Nichols xiii); es decir, este caso no se trata de la mimesis del cine de ficción comercial y su ritmo veloz o de la linealidad que comparte con el documental, sino de una mimesis que busca la impresión de autenticidad, entre lo antropológico y el falso documental, para, por ejemplo, sugerirle al espectador que perciba a los personajes como “actores sociales” y que contemple el tiempo de lo cotidiano.

1.2 *Del cine poético*

El asunto del tiempo de contemplación o reflexión puede relacionarse con la noción de “cine poético”, sobre la cual ha escrito recientemente José Antonio Pérez Bowie, quien parte de la noción de narratividad oponiendo el cine narrativo y el cine no-narrativo. Él denomina “poeticidad absoluta” a aquel rasgo poético ligado a la anti-narratividad. Para ello repasa los aportes e ideas de artistas de las vanguardias de inicios de siglo XX (V. Eggelin, H. Richter, F. Léger, D. Murphy, R. Clair, L. Buñuel, A. Artaud, M. Ray, J. Cocteau), la reflexión teórica inmediata en torno a estas prácticas (V. Schklovski, Y. Tynianov, B. Eikhenbaum, J. Epstein, G. de Torre) y subraya la idea del crítico Guillermo de Torre que proponía que el carácter creador del cine se lograría renunciando a lo mimético, suprimiendo el tema y el sujeto, limitándose a “sus puros equivalentes visuales de imagen, volumen y

movimiento” (Pérez Bowie 21). Así mismo, relaciona la noción de “poeticidad absoluta” con la idea de Oliva Mompeán sobre la búsqueda de “un cinema ‘puro’” (Pérez Bowie 21) en las vanguardias, el cual rechazaba la estructura argumental y proponía una composición de imágenes estructuradas a través del ritmo.

En el caso de *Hamaca*, sin duda hay un rechazo a los recursos técnicos que dan forma a la espectacularidad del cine comercial de ficción, a su ritmo acelerado enfocado en la acción y a su mímesis de lo extraordinario en detrimento de lo ordinario y cotidiano. Sin embargo, este filme no se inclina por una “poeticidad absoluta” en el sentido de anti-narrativa y exclusivamente enfocada en la imagen y el ritmo, sino que estos son incorporados para reelaborar el asunto del tiempo. Si la “poeticidad absoluta” es aquella de un cine “que redimensiona el valor del tiempo y la capacidad de la imagen para captar lo aleatorio, un cine de observación [...], centrado en los detalles, que responde al deseo de llegar a sentir la cadencia del paso del tiempo en el interior de las imágenes” (Pérez Bowie 22), entonces, *Hamaca* es una propuesta experimental y narrativa —Tompkins le llama *pseudo-documental experimental*— sobre el tiempo de observación de la vida cotidiana.

Esta propuesta de Encina comparte rasgos con la sugerencia de Pérez Bowie de que lo poético y lo narrativo son compatibles en el cine a través de una “poeticidad relativa”, es decir, un “cine poético” posibilitado a través de una “narratividad mitigada”: “una forma de narración distinta, desligada de todo nexo causal y basada en la asociación de las imágenes, más ligada a la percepción individual que al desarrollo lógico de los hechos en los que está involucrado el personaje en la historia” (Pérez Bowie 24). Así, no lo causal o la lógica, sino la asociación de imágenes y la percepción individual resultan centrales para esta idea de “cine poético”, así como las manifestaciones sensoriales y emotivas en el espectador. Por ejemplo, sobre un comentario que escribe Luis Buñuel en 1927 sobre las cualidades emotivas del filme *Camille* (Fred Niblo, 1926), Pérez Bowie interpreta: “Buñuel se refería, obviamente, al potencial emotivo de las imágenes

cinematográficas, las cuales pueden funcionar con total independencia de la historia que narran y actúan directamente sobre los estratos sensoriales del espectador anulando los filtros de la racionalidad y permitiendo el acceso a niveles de la realidad no asequibles por las vías de conocimiento lógicas” (17). Esta idea sobre un “cine poético” se refuerza a través de reflexiones de varios autores y críticos, como J. Epstein o É. Fuzellier, donde el segundo refiere a un cine resultante de la relación entre la narratividad ausente y a la “intensidad” y “autenticidad” poéticas (Pérez Bowie 26). Sin embargo, Pérez Bowie considera difícil determinar dicha intensidad y autenticidad, dado que la reflexión crítica tiende a posturas como la esencialista, donde lo poético radica en la realidad material en sí o en la mirada del cineasta apuntando a la reflexión sobre el “cine de autor”, y la formalista, que implica reflexiones sobre el uso de procesos técnicos audiovisuales (26).

En el caso de *Hamaca*, considero que los rasgos del cine poético que trastocan su ficción y mitigan su narratividad corresponden a los procesos técnicos audiovisuales de la representación del tiempo narrativo. Pero, antes de ahondar en estos procesos de la imagen y el sonido, y evadiendo un purismo formalista o esencialista, considero que las decisiones cinematográficas en esta obra responden al aprendizaje de la experimentación previa de la cineasta, por ejemplo, en el cortometraje *Supe que estabas triste*.

Supe que estabas triste (2000, 4:53min) es un corto rodado con el apoyo de la Universidad del Cine en Buenos Aires, el cual se compone por un único plano general, tomado desde una cámara fija de 16 mm y cuyo foco pone en cuadro el interior de una casa, con un ángulo que alcanza a enmarcar el pasillo, el comedor y la cocina. La lente se sitúa a una altura superior a la superficie de una mesa (90 cm aprox.). Desde ahí, Encina experimenta con dos narrativas: una visual, donde un personaje vaga en silencio dentro de su cocina, se prepara algo de beber y luego se fuma un cigarro; y una textual, porque al unísono aparece un diálogo en los subtítulos que expone una conversación entre una madre-padre y un hijo. No hay

voces, solo sonido sincrónico natural. Sobre la mesa hay una foto enmarcada, en blanco y negro, de lo que parece ser un padre y un hijo pequeño. El espectador puede inferir la relación entre la fotografía y los diálogos en los subtítulos. En el texto, un padre busca conversar con su hijo, quien le parece triste y le pregunta cómo está, si se va a mudar, si está bien. El hijo, un poco evadiendo, un poco incómodo porque el padre fuma, decide irse, aunque su padre le advierte que afuera llueve.

El espacio del corto conecta el relato no-lingüístico-visual, del actor y sus gestos, con el relato lingüístico-textual, que refiere a una ausencia: un padre que intenta acercarse a su hijo. El elemento de la fotografía implica una felicidad pasada: un padre y un hijo abrazados. Con lo visual, lo textual y el objeto físico, el espectador tiene los elementos para hilvanar una historia sobre el actual desencuentro de un hijo y su padre y el pasado ideal desvanecido por el tiempo. Así, esta propuesta filmica, por un lado, se inclina a la ficción a través de una mimesis narrativa de verosimilitud sobre la intimidad de un entorno urbano y, por otro lado, coincide con rasgos del cine poético (Pérez Bowie) por la relevancia del discurso visual, del ritmo lento en las tomas largas y de la narratividad mitigada en los subtítulos y la semiótica de los objetos.

Esta estrategia del doble relato a partir de lo visual y lo auditivo, el uso de elementos significativos –en este caso la fotografía– y de recursos técnicos como la toma general, la cámara fija, el espacio delimitado, el actor sin voz y el sonido natural, son recursos que Encina retomará años después en *Hamaca*, donde ensayarán de nuevo sobre la memoria y la contemplación poética. Es necesario acotar que ambas obras, tanto *Supe que estabas triste* (2000) como *Hamaca paraguaya* (2006), fueron realizadas antes de que la directora visitara los “Archivos del Terror” en 2008 para investigarlos en extenso; dado que en 1998 se limitó a buscar el nombre de su padre para comentarlo con su familia (Encina, “Personal” 47). Esta mención es necesaria porque la investigación de estos archivos fue clave para la

propuesta estética personal posterior a *Hamaca*, donde el tema del archivo cobra mayor relevancia, en tanto que *Supe que estabas triste* es importante como precedente ético y estético de *Hamaca*.

2. Reelaborar el cine desde la técnica retórica: imagen, sonido y tiempo

Encina ha dicho que su intención en *Hamaca* fue contar la historia de una pareja que espera el regreso de su hijo de la Guerra del Chaco, una guerra que oficialmente terminó el 12 de junio de 1935, pero en la cual, debido a las condiciones naturales de la región, el aislamiento y la difícil comunicación, hubo soldados que continuaron luchando durante dos días más (Fundación-TyPA 1:45 min). Siguiendo a Nichols, la voz del filme establecida por las técnicas utilizadas por el cineasta para persuadir a los espectadores de adoptar su perspectiva (5) sugieren, en el caso de *Hamaca*, adoptar una mirada que contempla el desgarrador tiempo cotidiano de la espera.

Aunque los personajes son ficticios, el discurso audiovisual parece indicar que se trata de un documental observacional porque la técnica retórica –entendida como las estrategias que hacen que el contenido del filme sea convincente o creíble (Nichols 255) en un sentido de realidad-veracidad– incita al espectador a confiar en lo que observa. No obstante, el discurso que surge de esta técnica retórica utiliza la imagen y el sonido de forma tal que desestabiliza el tiempo, lo cual se puede analizar partiendo de dos elementos: el relato visual y el relato auditivo.

2.1 Relato visual

Primero, es necesario señalar algunos aspectos técnicos para evaluar la función del relato visual –parte visual del montaje– y su trascendencia a nivel narrativo y simbólico. La iluminación y el audio de la ambientación siempre indican sonidos naturales. La cámara siempre está fija, con una distancia propia de una toma

general amplia que incluye al entorno dentro de cuadro. El relato visual se divide en seis secuencias.

La *primera secuencia visual* es una toma general que dura 15:30 minutos, en la cual se intercalan tres tomas con planos generales de las nubes cuyo movimiento, de nuevo, es casi imperceptible. La acción se remite solo a los actores que encarnan a Ramón y a Cándida, quienes en esta secuencia inicial cuelgan una hamaca y tratan de descansar. La *segunda secuencia visual* se compone de dos tomas generales de 5 minutos cada una: la toma general de Ramón captura la acción de él trabajando en el campo, solo y de espaldas, intercalada con un plano sobre el hombro; y la de Cándida captura la acción de lavar la ropa en el río utilizando el mismo tipo de plano. La *tercera secuencia visual* son un par de tomas generales que duran 5 minutos y muestran los espacios masculino y femenino, respectivamente. En la primera aparecen cuatro hombres que descansan, al parecer, después de trabajar el campo. En la segunda hay cuatro mujeres y un par de niños realizando tareas debajo de unos árboles, a juzgar por el audio natural, cerca de un arroyo.

Así también, la *cuarta secuencia visual* es de nuevo una toma general de la hamaca que dura casi 15 minutos y es interrumpida solo por una toma general de un fragmento del cielo nublado. La acción se remite a ambos actores llegando a la hamaca, esperando un poco y luego marchándose, primero ella y luego él. La *quinta secuencia visual* incluye dos tomas generales de los perfiles de Ramón y de Cándida, intercaladas con acercamientos de medios planos generales. Por una parte, Ramón está en silencio mirando el suelo, sentado al extremo izquierdo del pórtico, y frente a él hay dos sillas vacías. Por otra parte, Cándida está en el exterior, a lado de un *tatakuá* –un horno de ladrillo– en el extremo izquierdo de la composición fotográfica, sentada, en silencio, abanicándose. Finalmente, la *sexta secuencia visual*, la más extensa, dura casi 16 minutos y abre con un plano general de la hamaca vacía, y se intercala con planos generales del cielo nublado. La iluminación es más tenue y ambos marcan la acción cuando al final quitan la

hamaca y se marchan en la oscuridad de la noche, mientras en el audio natural suena finalmente la lluvia.

En resumen, el relato visual muestra una rutina diaria que ocurre durante un día nublado, cuya luz difusa dificulta la percepción del paso del tiempo a través de la nula proyección de sombras: inicia al amanecer, termina al anochecer, cumple un ciclo productivo. El cielo no entra en cuadro sino en tomas aisladas. Los espacios están limitados con una sensación lumínica invariable y sin condiciones naturales que generen cambios abruptos. Rutina, ciclo y atemporalidad son las implicaciones que tiene la selección de recursos técnicos. Aunque hay una progresión de acciones como son amanecer y llegar, trabajar, convivir, descansar, anochecer y partir, sigue perviviendo la sensación de repetitividad y de rutina.

La investigadora Eva Karene Romero ha hecho una interpretación muy sugerente respecto a esta ralentización: “*Hamaca’s long takes and slower tempo can be read as an attempt at harnessing the potential of slowness to disrupt a narrative economy that is congruent with capitalism*” (Romero 313); es decir, como un intento de irrumpir en la economía narrativa del capitalismo (común en las fórmulas de *Hollywood*) donde todo es acción: producir de forma eficiente y rápida. Es correcto, *Hamaca* no tiene este tipo de acción y es posible considerar el espacio como ambiguo. No obstante, aunque el filme no sigue este tipo de acción comercial, en un sentido técnico narrativo hay una acción no representada sino narrada por la voz superpuesta.

2.2 Relato auditivo

El orden cronológico del relato de la voz superpuesta tiene un orden diferente del relato visual. En la *primera secuencia visual*, mientras en pantalla ambos personajes están en la hamaca, la voz superpuesta de –quien asumimos es– Ramón introduce al personaje de su hijo cuando dice “muriendo de sed”, lo cual sugiere al espectador que este hijo está vivo. Además, Cándida le dice a Ramón: “Todos los días hablas

de la guerra. No quieres hablar de otra cosa"; y él responde: "Pero si nuestro hijo está allí, Cándida" (*Hamaca* 7:20 min.). De este modo, se implementan las voces superpuestas que narran e introducen la figura del hijo ausente.

Sin embargo, el espectador podría asumir que las voces pertenecen a ambos actores: no hay motivo en la *primera secuencia visual* para sospechar que se trata de una voz superpuesta. Como sugiere Tompkins, la ilusión de sincronía ocurre dada la distancia entre la cámara fija y los actores enfocados en la escena, aunque esta ilusión es limitada: "the lack of synchronization becomes clear as the camera zooms in to medium and close-up shots when the unseen messenger addresses Cándida" (Tompkins 237). Ahora bien, la ilusión de sincronía no se rompe en la *quinta secuencia visual*, cuando en el relato auditivo aparece el cartero y hay una toma de acercamiento a Cándida –como sugiere Tompkins–, sino desde la *segunda secuencia visual*, cuando Ramón, en el relato visual, trabaja en el campo cortando la caña de azúcar. Ahí, en el relato auditivo, aparece un diálogo entre él y su hijo Máximo, cuyas voces en guaraní están moduladas sin alguna intensidad que sugiera distancia, por lo que estarían conversando en cercanía física. Al mismo tiempo, en el relato visual hay una toma general de Ramón a solas que en un momento se aleja de la cámara y sale de cuadro, generando una distancia física que no se refleja en las voces.

Después de la *segunda secuencia visual* puede ser claro para el espectador que hay dos relatos que pertenecen a dos temporalidades distintas. Para Tompkins: "Despite the asynchronicity of the dialogue and the episodes of voice-off, the observer's location is readily determined in each sense, as in classic narrative fiction. As in observational documentary, the space gives every indication of belonging to the historical world rather than a fabricated *mise-en-scène*" (242). Así, la autora afirma que, aún con la voz superpuesta y asincrónica, el espacio indica pertenecer a la realidad, a un "mundo histórico" como en los documentales

observacionales, y no a una puesta en escena como en los filmes de ficción. Esto puede ser correcto en el relato visual, pero no del todo en el relato auditivo.

La realidad –mundo histórico– y la ilusión de realidad son relativas a las nociones de veracidad y verosimilitud, las cuales se trabajan en la técnica retórica usada para narrar y revelar el asunto del hijo ausente. La ficción busca usualmente ser verosímil para establecer el “pacto de ficción” en el espectador, pero simular veracidad es un fenómeno particular. El relato visual tiene cierta linealidad y puede mantener su efecto de veracidad a partir del performance actoral, las locaciones, la cámara fija, el audio e iluminación natural del ambiente, todos recursos de las convenciones del documental observational, como señalan investigadoras como Tompkins y Romero. No obstante, ¿hay un efecto de veracidad en el relato auditivo en guaraní?

En el relato auditivo, al menos el audio de la *primera secuencia visual* se mantiene veraz. En la hamaca, Ramón y Cándida esperan el retorno de su hijo de la Guerra del Chaco. Incluso si el espectador conoce dicha referencia histórica y sitúa el filme provisionalmente entre 1932-1935, podría inferir que: 1. el audio es un documento histórico de 1935 y las imágenes son recreaciones recientes; o 2. el audio es un documento histórico de 1935 y las imágenes son documentos de un tiempo reciente. Esto es, finalmente, un efecto de recepción por el artífice de la verosimilitud.

Continuando con este efecto de veracidad histórica y la verosimilitud estética, hay una conexión entre el final de la *primera secuencia visual* y el audio donde Ramón dice que se irá a trabajar, y la toma general de la *segunda secuencia visual*, donde está la imagen de Ramón trabajando. Esta conexión crea una ilusión de progresión y coherencia temporal entre el audio y el registro visual, lo cual se fisura cuando en el relato auditivo surge la voz de Máximo, cuyo cuerpo podría inferirse fuera de cuadro, o bien la voz de Máximo podría ser solo un recuerdo. Además, aparece otra fisura en el audio de la *quinta secuencia visual* en los

personajes del veterinario y el cartero. El cartero busca a la familia del soldado Máximo Caballero y le pregunta a Cándida:

- ¿Usted es familiar del soldado Máximo Caballero?
- Máximo Ramón Caballero.
- El soldado Máximo Caballero murió en el frente.
- Pero mi hijo se llama Máximo Ramón Caballero (*Hamaca* 47:00 min.).

Ante la duda de Cándida, el cartero anuncia que Máximo Caballero murió por una bala en el corazón y le ofrece la camisa con el agujero de bala como prueba. En el relato visual, la toma cambia a un plano medio corto, amplio y de costado, dejando ver el rostro serio y cabizbajo de Cándida mientras se oye su voz: "Todos los hombres que viven aquí se apellidan así. Ese no es mi hijo" (*Hamaca* 50:00 min.); y, mientras en el audio le pide que tire la camisa, en la imagen Cándida lanza algo hacia las brasas del horno: el único gesto abrupto de todo el filme.

Considerando las seis secuencias visuales y los fragmentos de la historia narrada en el relato auditivo, no hay ningún signo lingüístico o no-lingüístico que indique el momento de la historia en el cual el cartero visita a Cándida. El cartero podría haber visitado a Cándida con la noticia de la muerte de Máximo desde antes del inicio del filme o en algún momento de la jornada. Tampoco es posible inferir con certeza si es la misma camisa la que en dos ocasiones Cándida quiere dar a la perra para que se calle. La actitud de Cándida resulta reveladora:

- ¿Quieres que te de esperanzas o qué? Eso es lo que quieres, que te dé esperanzas.
- Ya no hay nada qué hacer.
- Cándida, ¿tú no esperas a tu hijo?
- Se fue y no volvió, Ramón.
- Pero tampoco te han dicho que haya muerto.
- Ese mal presentimiento (*Hamaca* 11:00 min.).

Por un lado, aquel “presentimiento” puede interpretarse como factor sobrenatural de la premonición que en la voz del personaje sería una prolepsis si hubiera alguna certeza lineal, quizás anticipando la llegada del cartero. Ordenando los fragmentos de la historia narrada de forma cronológica, posiblemente la historia sería la siguiente (entre paréntesis se indica la secuencia visual que acompaña a cada fragmento auditivo): Máximo se despide (*segunda secuencia visual*); ambos esperan a su hijo mientras él dice que nadie ha avisado que él haya muerto y ella tiene un mal presentimiento (*primera secuencia visual*); ambos piensan sobre la posible muerte de su hijo y Ramón acepta llevar a la perra al veterinario (*cuarta secuencia visual*); el veterinario informa que la guerra terminó hace dos días, es 14 de junio (*quinta secuencia visual-B*); Cándida y Ramón esperan por su hijo en el anochecer del 14 de junio (*sexta secuencia visual*). El único fragmento auditivo que no tiene lugar preciso es el que forma parte de la *quinta secuencia visual-A*: Cándida recibe la noticia sobre la muerte de alguien llamado Máximo de parte del cartero. Después de la partida de Máximo, en cualquier momento Cándida podría recibir y ocultar esta información. La historia inicia casi *in media res* si consideramos que desde la *primera secuencia visual* Cándida dice: “Ya no hay nada qué hacer”, “Se fue y no volvió, Ramón”. En la *cuarta secuencia visual* apela Ramón:

- A veces hablas de él como si ya se hubiera muerto.
- La muerte pasa rápido, Ramón. Lo insoportable es lo que viene después. [...]
- ¿Y si está muerto?
- Nadie se puede esconder de la muerte, Ramón (*Hamaca* 30:00 min.).

El tono de Cándida es a veces desalentador, como si escondiera información sobre el destino de su hijo. No sería la única; Ramón nunca menciona lo que su hijo le dijo el día que se despidió, que se cambiaría el nombre para que, en caso de

morir, su madre no lo supiera (*Hamaca* 17:00 min.). El cambio es mínimo entre el soldado muerto Máximo Caballero y su hijo Máximo Ramón Caballero, pero eso agudiza la duda en el espectador. Al mismo tiempo, la temporalidad ambigua produce un efecto de desconfianza, donde el espectador podría incluso especular si son campesinos que rememoran, si la historia narrada son recuerdos repitiéndose todos los días.

3. Simbolizar la memoria traumática

En la narrativa de *Hamaca* los elementos del relato visual, como son el ritmo, los tipos de tomas, su duración y objetos de interés, proponen un filme que pertenece o tiende a un cine poético que sobrepasa la contemplación de la vida cotidiana. El efecto de veracidad creado por la implementación de rasgos del documental observacional, como son la locación, el sonido natural ambiental y las voces superpuestas en *guaraní*, detonan una cotidianidad que revive la historia narrada en el relato auditivo. Esta historia habita en la hamaca, en el campo, en el presente y el pasado de los personajes: es el tiempo y espacio de la memoria y el trauma.

3.1 Memoria, trauma y memoria traumática

Para los propósitos de este trabajo, la noción de memoria corresponde a la representación artística de los procesos de memoria individual y su dimensión simbólica como memoria colectiva. En su introducción a *Media and Cultural Memory*, editada por Astrid Erll y Ansgar Nünning, Erll señala que la memoria cultural es un campo interdisciplinario que puede organizarse en tres marcos de trabajo: el social, enfocado en las personas, las relaciones interpersonales y las instituciones; el material, que refiere a artefactos y medios; y el mental, que implica mentalidades o formas de pensar culturalmente definidas (4). Por un lado, en la dimensión material se localizan las obras de arte y los medios como el cine. Por otro lado, los filmes son artefactos que pueden representar artísticamente los

procesos psicológicos de una memoria individual y la simbolización de conflictos o violencias colectivas, es decir, de experiencias compartidas por un grupo social. Al respecto, Erll acota que las discusiones académicas, por ejemplo sobre “memoria nacional” o “literatura de la memoria”, implican un sentido metafórico (4). Entonces, la representación cinematográfica de la memoria individual o colectiva es una metáfora –B. Neumann propone la categoría *ficciones de la memoria* cuando es narrativa de ficción (334)– que al tratar un pasado violento suele involucrar la noción trauma.

La American Psychological Association [APA] define trauma como:

an emotional response to a terrible event like an accident, rape or natural disaster. Immediately after the event, shock and denial are typical. Longer term reactions include unpredictable emotions, flashbacks, strained relationships and even physical symptoms like headaches or nausea. While these feelings are normal, some people have difficulty moving on with their lives (APA).

Como dispositivo estético y narrativo, el cine puede evocar estos traumas individuales y sus síntomas: retrospecciones, repeticiones compulsivas que intentan manifestar el evento traumático o su represión. En la memoria, el trauma implica el regreso particular del pasado: “The imagery of traumatic memory deals not simply with a past event, or with the objects of memory, but with the present experience of memory” (Radstone y Hodgkin 28); es decir, no es el pasado *per se* sino su experiencia en el presente. Las formas con las que se vive ese pasado traumático son siempre desde el presente: “The art of sense memory, then, does not make a claim to represent originary trauma –the cause of the feeling— but to enact the state or experience of post-traumatic memory” (Radstone y Hodgkin 35). Así, la memoria es un acto que surge y se manifiesta en el presente, distinguiendo el trauma originario y la *memoria traumática* o postraumática que revive dichos

recuerdos. El trauma vuelve, acecha, más que el evento violento es la ruptura del tiempo: “returns to haunt the survivor later on” (Radstone y Hodgkin 35).

El trauma puede ser una pérdida humana o de un objeto de deseo; y la negación de esta pérdida hace necesaria su elaboración. En *Escribir la historia, escribir el trauma*, Diminick LaCapra expone sobre el trabajo o elaboración del trauma: “es un quehacer articulatorio: en la medida en que elaboramos el trauma [...] nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o le ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro” (46); es decir, trabajar el duelo como un tipo de elaboración y las formas de narrar el trauma (47) son vías para situarse en el presente y separar el pasado. Sin embargo, ello no implica negar u olvidar el trauma para pensar exclusivamente en el presente, sino su elaboración que: “Significa aceptar el trauma, incluidos sus ínfimos detalles, y combatir de manera crítica la tendencia a ponerlo en acto” (157), esto es trabajar en las formas en las que ese pasado irrumpre en el presente. Sin embargo, incluso durante la elaboración puede haber *fidelidad al trauma* o a las víctimas, aquel sentimiento melancólico que sugiere que, “[si se elabora] el pasado para poder sobrevivir o participar nuevamente en la vida, uno traiciona a los que quedaron aniquilados o destruidos por el pasado traumático” (46); en este caso, dice LaCapra, las compulsiones son un tipo de homenaje u ofrenda para la víctima. Así, la memoria traumática es la que vive o revive el trauma y sus compulsiones.

3.2 *Hamaca y la memoria traumática*

El relato visual de la contemplación cotidiana y el relato auditivo de una historia fragmentada son los recursos por los cuales *Hamaca* sitúa una serie de temas recurrentes –y compulsivos–, es decir, de motivos estéticos. Por ejemplo, la perra de Máximo, su ruido y su silencio, es un motivo al cual vuelven los personajes: “Ladra y se calla. Todo el día hace lo mismo” (*Hamaca* 2:47 min.), dice Cándida. El

ladrido de la perra está presente, los inquieta, les cuestiona si deberían cuidarla o dejarla morir. Al llevarla con el veterinario don Jacinto, Ramón se lamenta: "Mi hijo puede llegar en cualquier momento y yo no lo voy a encontrar" (*Hamaca* 40:30 min.). Pero la lleva al veterinario porque al cuidarla también le es fiel a su hijo. Sin embargo, con este acto, ¿está siendo fiel a la memoria de su hijo o lo hace porque cree que su hijo va a regresar?

La lluvia es otro tópico que vuelve, un símbolo sobre el regreso inminente de algo. La pareja suele preguntarse: "¿Va a llover o no va a llover?" (*Hamaca* 3:31 min.). El día que Máximo se fue a la guerra estaba nublado y él comentó sobre todo el tiempo que habían esperado esa lluvia. Ramón le respondió que "a la mejor" al finalizar la guerra él podría estar de vuelta y así ambos podrían levantar la cosecha como es su costumbre (*Hamaca* 18:30 min.). Si el espectador interpreta este episodio auditivo como un recuerdo, entonces se entiende que Máximo se fue antes de la cosecha y no regresó; por ello este audio va acompañado de la imagen de Ramón cosechando a solas. Así también, la pareja comenta mientras esperan en la hamaca: "Ya es tiempo de frío y sigue haciendo calor. [...] Nuestro hijo se estará muriendo de sed" (*Hamaca* 4:21 min.). Al irse, Cándida le dijo a Máximo que se llevara el poncho de su abuelo porque le daría frío. Y ahora, recordando en la hamaca, ella expresa que así por lo menos no le dará frío. La lluvia es inminente, la sequía va a terminar y el tiempo de cosechar llegó, pero Máximo no.

La perra, la lluvia, la sequía, el hijo ausente y el calor son temas o *leitmotifs* narrativos que se repiten a través del filme y funcionan como símbolos de compulsiones en las memorias individuales de Ramón y Cándida, donde cada recuerdo y cada cosa de su alrededor los regresa al trauma de su hijo ausente. Ambos, o tal vez uno más que otro, parecen mantener la espera, quizás en *fidelidad al trauma*, negando la posible muerte de Máximo y renunciando a vivir con plenitud porque eso sería ofender la vida de su hijo. Las voces pueden ser asincrónicas respecto a los actores, pero en un sentido narrativo están ligadas al

lugar y a los personajes y su rutina diaria. La circularidad del tiempo detenido del trauma se identifica en el inicio y el final del filme, donde Cándida y Ramón instalan y desinstalan la hamaca, respectivamente:

- ¿Qué te pasa?
- ¿Que qué me pasa? No puedo seguir así, Ramón: cambiando esta hamaca de sitio, esperando a que esa perra se calle (*Hamaca* 2:00 min.).

Tanto el sonido como el silencio son significativos: callar a la perra, las bocas inmóviles de los actores y las alusiones a no tener ya más qué decir. La ausencia del hijo es también la desaparición de cualquier deseo de conversar: “No se puede hacer nada contra lo que no llega” (*Hamaca* 12:20 min.).

- ¿Lo has sentido cerca?
- ¿A nuestro hijo?
- No.
- Entonces, ¿de qué me hablas?
- De si te ha pasado cerca la muerte.
- No. O no me he dado cuenta.
- Vamos ya a dormir, mamá.
- ¿Y no vamos a cenar?
- ¿Y para qué vamos a cenar?
- Sí, ya podemos dejar de hablar (*Hamaca* 65:00 min.).

En el último diálogo del filme vuelven motivos como la espera, el silencio, el ayuno y el olvido, incluso la voz fantasmática: “mamá”. Cándida ya no quiere hablar; ¿será esto un signo del porqué en el tiempo del relato visual los actores no hablan y la voz superpuesta relata los sucesos pasados? ¿Los espectadores

presencian la historia de cómo perdieron la voluntad de hablar? Al final, Cándida y Ramón se preguntan si tienen noticias sobre la guerra y que tal vez terminó:

- Vamos a rezar.
- No. Mejor nos callamos.
- Esa guerra. Esa guerra ha hecho que se nos acaben las ganas de todo.
- Pero igualmente seguimos haciendo todo.
- Para que el tiempo pase (*Hamaca* 56:10 min.).

La referencia al silencio deseado desde el relato auditivo puede implicar la presencia de conversaciones pasadas, en tanto que el relato visual es un presente donde el silencio lo ha abarcado todo.

Esta memoria traumática incluye la sutil descripción de los roles de género y las ideas alrededor de nación. Cuando Máximo le dice a Ramón que su mamá no quería que se vaya, este le responde: “Tu madre es mujer, hijo mío, no entiende de estas cosas, pero te tienes que ir a defender tu patria, eres un hombre” (*Hamaca* 18:30 min.). Para Tompkins, el hecho de no haber ido a la guerra por parte de Ramón lo ha emasculado metafóricamente por neurosis de guerra (243). La “defensa” de la idea de nación implica una labor masculina, patriarcal. La violencia del nacionalismo se ejerce en una jerarquía patriarcal que excluye a la mujer de pelear directamente del campo bélico, mas no la excluye de sufrir sus consecuencias. Incluso, es Ramón quien le indica a su hijo que se despida de su madre antes de ir a la guerra. Así, aparece la toma general donde por cinco minutos se mira no muy lejos la espalda de Cándida lavando la ropa en el río, toma que es interrumpida por una toma sobre el hombro y la voz de ella:

- Este no es lugar para hombres, hijo mío. ¿Qué haces aquí?
- Ya me voy, mamá. Ya me van a venir a buscar (*Hamaca* 21:00 min.).

El espacio de las labores domésticas destinadas a lo femenino se contraponen al espacio laboral masculino de los campos de caña. Así también, cuando Máximo se despide y Cándida le pregunta quién cuidará de su perra, el hijo dice: "Ella te hará compañía, mamá, no te dejará" (*Hamaca* 21:30 min.), quizás reforzando la idea de indefensión femenina, quizás como un gesto amoroso. La separación de roles se define también en sus posturas: "A mí no me importa esa guerra. Por mi que se mueran todos" (*Hamaca* 23:20 min.). Mientras Cándida desprecia la guerra que se lleva a su hijo, Ramón parece entender el deber patriótico pese a su profunda angustia.

La repetición, el silencio y la elisión de los cuerpos funcionan como recursos estéticos en torno al trauma, por ejemplo, en lo no visible: "Oigo a los pájaros, pero no alcanzo a verlos" (*Hamaca* 9:30 min.); mientras que los cuerpos ausentes están en las voces desconocidas: la del veterinario, la de don Jacinto y la del cartero. La historia narrada y los motivos visuales y auditivos del filme inducen al espectador a repensar las ausencias y la espera. Para Tompkins: "since their son was drafted, the war remains the unresolved trauma" (235); el trauma sin resolver es tanto la pérdida del hijo como la guerra. Como han señalado Tompkins, Romero y otros investigadores, es posible interpretar que el hijo que no regresa es un símbolo del trauma de la Guerra del Chaco, cuya postura se sugiere en las palabras de quienes habitan *Hamaca*: "Esa maldita guerra que no sirve para nada" (*Hamaca* 5:20 min.). Sea el trauma de la Guerra del Chaco, la vida en esa posguerra, el pasado violento de Paraguay o la alegoría nacional, *Hamaca* se puede movilizar en dichas interpretaciones, donde una figura significativa es la presencia del hijo ausente: "Un día me despertaré después de un sueño liviano y él ya estará con nosotros" (*Hamaca* 37:30 min.). La figura del hijo acecha a los padres que están detenidos en este mundo atemporal, donde la contemplación de la rutina cotidiana paulatinamente se convierte en la repetición compulsiva del trauma. Esto se

intensifica, según Tompkins, por el espacio claustrofóbico (241): incluso el campo resulta prisión en el trauma.

El espacio y tiempo de la memoria detenida y del trauma son productos del artífice del relato visual y el relato auditivo, lo cual puede interpretarse como el trabajo de duelo detenido o la parálisis de la melancolía: la vida de campesinos que al habitar el mismo espacio de la partida reviven los mismos recuerdos hasta agotar el día. Si se piensa *Hamaca* como una alegoría, sugiere Tompkins, la tragedia de los personajes inscribe su pérdida en la base de la ficción de la nación, que al enfocarse en la figura del desaparecido convierte al filme en un drama sobre lo incierto, eludiendo el trabajo de duelo (244). Es posible sugerir que en un sentido colectivo se trata de una alegoría nacional, de la *memoria herida* (Ricoeur) o traumática del Paraguay.

Conclusiones

El filme *Hamaca paraguaya* (2006) es una propuesta experimental que, además de abandonar las convenciones del cine de ficción comercial y su ritmo veloz centrado en la acción y lo extraordinario, logra reformular las fronteras entre las convenciones génericas del cine de ficción y el cine documental; crea así una obra que tiende al cine poético manteniendo su potencia narrativa. Esto incluye el uso estratégico de recursos técnicos del cine documental observacional como el filmar en locación, la iluminación y sonidos naturales y tomas largas que enfatizan el detalle íntimo de las experiencias de una crisis personal e histórica. Sin embargo, estos recursos se emplean desde la verosimilitud ficcional logrando un efecto de veracidad que invita a los espectadores a percibir a los actores dramáticos como “actores sociales”. La propuesta también incluye el uso de convenciones del cine poético, el cual aporta recursos visuales como el ritmo lento, nuevamente las tomas largas y el enfoque en la observación y contemplación del espacio; así como recursos auditivos como la historia narrada por las voces superpuestas y

asincrónicas de los personajes. Así, el análisis del relato visual y el relato auditivo evidencia un discurso audiovisual que invita al espectador a suspender las certezas del documento histórico e incluso de la ficción, para observar, pensar y sentir el tiempo cotidiano de la espera.

Hamaca logra que el espectador no solo se adentre en la vida cotidiana de dos campesinos *guaraníes* que esperan el regreso de su hijo desaparecido, posiblemente asesinado en la Guerra del Chaco en Paraguay, sino que lo visual y lo auditivo crean una estética casi ambigüa y atemporal. Recursos como la iluminación natural difusa, el audio natural y la cámara fija movilizan un relato visual donde el espacio parece inmóvil, no obstante la jornada de los campesinos avanza, amanece y anocchece. Es un espacio donde la acción es imperceptible porque es rutinaria. Al mismo tiempo en el relato auditivo aparecen las voces superpuestas de los campesinos Cándida y Ramón que conversan sobre los mismos asuntos, sobre cosas cotidianas y principalmente sobre su hijo, Máximo. La ambigüedad, lo atemporal y lo fragmentario del discurso audiovisual de *Hamaca* construyen el espacio simbólico de la memoria y el trauma.

La memoria traumática está presente en la representación de la memoria individual y la experiencia personal de los personajes. El trauma del hijo desaparecido en la guerra vuelve a través de compulsiones simbolizadas en motivos narrativos como la lluvia inminente, los ladridos de la perra, los silencios y la eterna espera de noticias que quizás ya llegaron. Al final del filme ambos desmontan la hamaca, se marchan y finalmente llueve, lo que implica cierta continuidad. La lluvia y el agua suelen ser símbolos de vida y, en este caso, es una vida que sigue en su pequeña y eterna circularidad. El relato auditivo se dispone para que ni los recuerdos de estos diálogos iluminen con absoluta certeza el orden de la historia. La circularidad implica cierta *fidelidad al trauma* y a la víctima, lo que representa un desafío para la elaboración del trauma y el trabajo de duelo, y da

paso a la repetición. En *Hamaca* la figura del campesino de la posguerra resuena en la historia nacional de Paraguay como víctima invisible, aislada.

Los recursos cinematográficos a los que acude Paz Encina demuestran una sensibilidad estética y ética brillante que ilumina el discurso audiovisual. *Hamaca* es un acto artístico y político –como también sugieren Tompkins, Romero y Magariños– que trasciende por su intención autoral y su dimensión simbólica como memoria de un trauma nacional de Paraguay. Es una propuesta que reflexiona sobre las fronteras genéricas del cine y las formas en las que se usan los recursos visuales y auditivos. Asimismo, invita a repensar la manera en que los traumas nacionales del pasado impactan en las historias personales, las cuales suelen quedar al margen de la política y la cultura de los Estados modernos.



Obras Citadas

- American Psychological Association [APA]. *Trauma*, 2019, <https://www.apa.org/topics/trauma/>.
- Burton, Julianne. *The Social Documentary in Latin America*. University of Pittsburgh Press, 1990.
- Dirección de Comunicación de la Corte Suprema de Justicia. *Centro de Documentación y Archivo Para La Defensa de Los Derechos Humanos*. 2007.
- Encina, Paz. *Hamaca Paraguaya*. TVE-Alfa Films, Argentina / Filmmuseum Distributie, Netherlands / ID Distribution, Francia, 2006.
- ."Personal Thoughts on My Days in the Archives". *Film Quarterly*, vol. 70, no. 4, 2017, pp. 47–48.

- Erll, Astrid. "Cultural Memory Studies: An Introduction". *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 2008, pp. 1-17.
- Fundación-TyPA. *Hamaca Paraguaya. A Case of Study*. Fundación TyPA, 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=sUiYY7hO9nk>.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Magariños, Alejo. *La cámara sin ley. "Hamaca paraguaya" y la refundación globalizada del cine guaraní*. El Aleph y Universidad del Cine, 2015.
- Neumann, Birgit. "The Literary Representation of Memory." *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 2008, pp. 333-344.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, 2da ed. Indiana University Press, 2017.
- Pérez Bowie, José Antonio. "Algunas notas más en torno a la categoría de cine poético". *1616: Anuario de Literatura Comparada*, no. 10, 2020, pp. 15-33.
- Radstone, Susannah; y Katharine Hodgkin, editoras. *Regimes of Memory*. Routledge, 2003.
- Ricoeur, Paul. "La memoria herida y la historia". *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife, 1999, pp. 31-41.
- Romero, Eva Karene. "Hamaca Paraguaya (2006): Temporal Resistance and Its Impossibility." *Arizona Journal of Hispanic Studies*, vol. 16, junio, 2012, pp. 311-330.
- , *Film and Democracy in Paraguay*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Tompkins, Cynthia Margarita. *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. University of Texas Press, 2013.