

**Mariano Veliz**

Universidad Nacional de Buenos Aires

## La historia de los espectros: *Hamaca paraguaya* y el tiempo dislocado

A story about specters:  
*Hamaca paraguaya* and time out of joint

### Resumen

El artículo explora el abordaje propuesto por *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006) de un episodio clave de la historia paraguaya: la Guerra del Chaco. Esta aproximación promueve una revocación de los relatos oficiales de la historia nacional. En este sentido, el análisis del film apela a ciertas categorías impulsadas por Jacques Rancière para pensar el vínculo cine-historia. En particular, hace hincapié en la potencia del cine para narrar la historia a través de las “vidas cualesquiera” y mediante la prioridad asignada a lo que parece insignificante en el marco de las historias oficiales. Al respecto, el artículo propone pensar a los personajes como los sujetos-espectralizados de la historia. A su vez, indaga en la recurrencia al absurdo para reflexionar en torno a la emergencia de un tiempo dislocado. Finalmente, el artículo recurre al abordaje de los fantasmas propuesto por Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, para dilucidar la relación establecida entre esos sujetos-espectralizados y el devenir de la historia paraguaya.

### Abstract

The article explores the approach proposed by *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006) to the Chaco War. This approach promotes a reversal of official accounts of national history. The analyses of the film appeals to certain categories of Jacques Rancière to consider the link between cinema and history. In particular, Rancière emphasizes the ability of cinema to narrate history through ordinary lives and through the priority of what seems insignificant in the context of official histories. Thereon, the article proposes to consider characters as spectralized-subjects. In turn, the article explores the recurrence to absurd in order to reflect on the emergency of a dislocated time. Finally, the article uses the approach of ghosts proposed by Jacques Derrida in *Spectres of Marx* in order to elucidate the relationship established between these spectralized subjects and the course of Paraguayan history.

### Palabras Clave

Cine e historia  
Vidas cualesquiera  
Sujetos  
espectralizados  
Absurdo  
Tiempo dislocado

### Keywords

Cinema and history  
Ordinary lives  
Spectralized  
subjects  
Absurd  
Dislocated time

El cine paraguayo detenta una existencia fantasmal: en el límite de lo inexistente e intangible, sólo se compone de aventuras inconclusas y vestigios de lo inacabado. En ese contexto, la irrupción en 2006 de *Hamaca paraguaya*, realizada por Paz Encina supuso el quiebre de casi tres décadas sin estrenos comerciales de largometrajes filmados en 35 mm. En esos años, una profusa lista de intentos no concretados colaboró con la construcción de este carácter espectral. En esta historia lacunar, la emergencia de *Hamaca paraguaya* mitigó el vacío dejado por esas experiencias interrumpidas, marcadas ineludiblemente por la historia política y económica del país.

En concordancia con este carácter espectral, *Hamaca paraguaya* es en sí misma una historia de fantasmas. Sus protagonistas habitan un país agonizante que atravesó, desde la segunda mitad del siglo XIX, una serie de tragedias históricas (la Guerra del Paraguay o de la Triple Alianza, la Guerra del Chaco, la dictadura stronista). La elección de estos personajes desvanecidos, posicionados en los contornos de lo viviente, introduce una primera reflexión acerca de la capacidad del cine para inscribir en la historia los cuerpos y las vidas de los invisibles.

La elección de narrar un episodio clave de la historia paraguaya, la Guerra del Chaco, a través de estos personajes mortecinos, inaugura una serie de interrogantes: cómo puede desmontar el cine la supervivencia de la historiografía oficial, cómo puede la circulación de imágenes y sonidos dar cuenta de la desaparición y la ausencia, cómo puede narrarse el absurdo de un tiempo histórico dislocado, cómo puede funcionar un film, al mismo tiempo, como instrumento para explorar el pasado y como testimonio para pensar el presente.

### La historia de los espectros

1.- El film se inicia con un cartel inequívoco: "En cumplimiento de la orientación nacionalista y patriótica del gobierno colorado del Excmo. Señor Presidente de la República General del Ejército Don Alfredo Stroessner". La producción estuvo a cargo de diversas dependencias gubernamentales bajo la órbita del Ministro de Hacienda, el General César Barrientos, y los créditos incluyen una extensa lista de asesores militares que participaron en la escritura del guión y en el rodaje del film.

2.- En una entrevista realizada por Mariano Kairuz para "Radar" (2006), el suplemento cultural de *Página 12*, Paz Encina se refiere a *Cerro Corá*. Si bien denuesta sus valores estéticos y políticos, subraya que para

En 1978 se estrenó en Paraguay *Cerro Corá* (Guillermo Vera, 1978), un film sobre la Guerra de la Triple Alianza avalado por la dictadura de Alfredo Stroessner<sup>1</sup>. Considerado el primer largometraje realizado íntegramente por paraguayos, presenta un retrato celebratorio del Mariscal Francisco Solano López ante la inminente derrota militar. Narrado con espíritu épico, el film oscila entre este personaje eminente de la Historia y diversos soldados que formaban parte de su ejército. El tono solemne de la *voice over* articuladora del relato subraya su pretensión persuasiva ("El Mariscal López parecía, más que un hombre, el fabuloso adalid de una extraña gigantomaquia"). Su codificación iconográfica, su clasicismo narrativo y su recurrencia tópica se ponen al servicio de la edificación de un relato independentista centrado en un personaje heroico y en una nación concebida como un paraíso en proceso de pérdida. En una economía narrativa potentemente propagandística, su insistencia en el valor de la abnegación y el coraje del ejército paraguayo y su veneración de la figura de Solano López replican la veneración a Stroessner y al ejército que sostenía su gobierno.

La docilidad frente al relato historiográfico oficial, el recurso a la historia como una estrategia de legitimación del presente, la construcción de una narración cerrada y sin fisuras, el posicionamiento de los grandes nombres de la historia como material narrativo central, el tono épico y celebratorio, cada uno de los rasgos que definen la construcción de *Cerro Corá*, funcionan como referentes privilegiados de confrontación de *Hamaca paraguaya*. A la historia de los próceres, de los relatos festivos aun en la derrota, de la mitificación folklórico-nacionalista, *Hamaca paraguaya* opone una exploración de los anónimos, una indagación del territorio de la ausencia, un escrutinio de la experiencia atroz de la guerra. En este sentido, esta oposición<sup>2</sup> subraya la potencia radical del gesto emprendido por Encina al dismantelar la narrativa oficial y analizar la capacidad del cine para abordar la historia desde posicionamientos heterodoxos.

La exploración de este vínculo del cine con el relato de la historia puede tener en cuenta algunas proposiciones aportadas por Jacques Rancière en "Lo inolvidable". Allí, el filósofo franco-argelino subraya la capacidad de este arte para dar cuenta de la historia a través de "las vidas cualesquiera" (*pássim* Rancière, 2013)<sup>3</sup>. Esto se debe a que en el aparato cinematográfico no se inscribe la diferencia entre los sujetos "grandes" y los "pequeños". El cine puede narrar tanto los episodios históricos más significativos como aquellos menos recordados, y puede hacerlo mediante personajes eminentes o desconocidos. Sin embargo, en la recurrente elección de los per-

sonajes abandonados por la celebridad, el cine certifica que el “tiempo de la historia no es solamente el de los grandes destinos colectivos. Es aquel en el que cualquiera y cualquier cosa hacen historia y dan testimonio de la historia” (Rancière, 2013: 63).

Así, el cine permite asistir a una Historia que se construye con “los testimonios mudos de la vida ordinaria” (Rancière, 2013: 27). El cine pone en juego un recurso doble: por una parte, carga todo signo con el esplendor de su insignificancia; por otra, carga esos mismos signos con la infinitud de sus implicaciones. En *Hamaca paraguaya* se radicaliza esta tensión en torno a lo insignificante y lo significativo, lo grande y lo pequeño. En el film dirigido por Encina, la Guerra del Chaco es abordada a través de la senda de lo pequeño, aquello que parece condenado a la insignificancia en el marco de la historia. Sus personajes se encuentran alejados de toda centralidad. Sólo se contactan con los objetos desfallecidos de la vida cotidiana y habitan los paisajes perdidos de algún espacio no identificado. Sin embargo, a pesar de ese aislamiento y esa distancia no mensurable, el film logra inscribir la historia en esos cuerpos y sus voces, en sus gestos y sus objetos, en sus afectos y sus acciones.

En este sentido, resulta posible recuperar la categoría de “poética débil” propuesta por Pablo Corro en *Retóricas del cine chileno*<sup>4</sup>. Allí, Corro propone pensar ciertas coincidencias en el interior de un *corpus* conformado por films chilenos<sup>5</sup> y latinoamericanos contemporáneos<sup>6</sup>. Entre estas recurrencias se refiere a una “preferencia por las acciones a baja intensidad, al interés por los segundos planos, a la reivindicación del sonido como dimensión rica en sugerencias y refractaria a las literalidades, al gusto del fuera de campo como margen deliberado para la intervención imaginaria del espectador” (Corro, 2012: 217). En el caso de *Hamaca paraguaya*, su participación en esta poética se concentra en su voluntad de dismantelar el tratamiento épico del episodio histórico narrado. Si este episodio supuso un nuevo estallido de la nación, un quiebre trágico en el devenir de Paraguay, Encina decide narrar esa ruptura a partir de una de sus astillas. De esta manera, el film retorna sobre la pregunta acerca de cómo puede narrarse el horror de la guerra. Y, en contraposición a cualquier revocación de la representación, el film ensaya estrategias novedosas para enfrentarse a la historia. En esta búsqueda, el film 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.

En *Hamaca paraguaya* se narra la espera de un par de ancianos del retorno de su hijo del frente de batalla. La implementación de una estructura del *pars pro toto* permite suprimir cualquier recurrencia al género bélico. Su carácter sinecdóquico se evidencia con particular relevancia en la composición espacial. El film plantea que aun el paraje más abandonado se encuentra atravesado por la historia. Su desolación extrema materializa la vindicación de las periferias operada por el film. Si los personajes que lo habitan son los participantes anónimos de la historia, la configuración topográfica espacializa esa elección. Este espacio cualquiera, no individualizado ni particularizado, funciona en sí mismo en términos sinecdóquicos. No se trata de un espacio reducido postulado como una alegoría de Paraguay, sino de un territorio mínimo concebido como el fragmento de un todo que no se reconstruye ni se menciona. No se articula como una alegoría sino como una esquirla arrancada al conjunto y sólo parcialmente representativa de su totalidad.

Este principio sinecdóquico de la configuración espacial se subordina a la poética de la sustracción que rige el film. Si la elección de lo pequeño articula su ligazón con la historia, esa pequeñez compone también el funcionamiento de la puesta en escena. La historia de los anónimos se narra a través de un proceso continuo de vaciamiento. A lo largo del film los elementos que componen la puesta en escena inician un proceso de desvanecimiento. Si el film gira en torno a la pregunta acerca de cómo encontrar imágenes y palabras a medida del horror, parece encontrar la respuesta en esta sustracción paulatina.

En este proceso, el fuera de campo deviene procedimiento privilegiado. En este relato en torno a lo ausente, el fuera de campo se constituye en el recurso que materializa la potencia de aquello que falta. Así, se da cuenta de la devastación operada por la guerra a partir de la sustracción

el público paraguayo detenta una pronunciada carga afectiva. Estas declaraciones no hacen más que subrayar el valor de la confrontación entre ambos films, no sólo por las múltiples diferencias en el abordaje de la historia nacional, sino por los distintos contextos históricos en los que cada uno fue realizado. En tanto *Cerro Corá* se pliega de manera coherente a la historia de la dictadura stroynista, *Hamaca paraguaya* se estrenó durante el gobierno constitucional de Nicanor Duarte Frutos y antes de la llegada al gobierno de Fernando Lugo en 2008.

3.- A su vez, debe tenerse en cuenta que estas proposiciones no pueden aislarse de la teoría estética de Rancière ni de la participación del cine en el “régimen estético del arte”. Al respecto, se sugiere la lectura de algunos de sus libros como *La fábula cinematográfica*, *Las distancias del cine*, *El destino de las imágenes*, *El espectador emancipado* y *El inconsciente estético*.

4.- En su ensayo, Corro recupera ciertas categorías planteadas por Gianni Vattimo en *El pensamiento débil*. A su vez, propone un linaje para esta variante del cine contemporáneo que se retrotrae al inicio del cine moderno con el neorrealismo italiano. Remite a los abordajes de este cine propuestos por Gilles Deleuze y

Georges Sadoul y lo incluye en el marco de los relatos centrados en la gran crisis de la Modernidad europea como centro irradiador de la civilización.

5.- Privilegia algunos films chilenos contemporáneos como *Y las vacas vuelan* (Fernando Lavanderos, 2004), *Play* (Alicia Scherson, 2005), *B-Happy* (Gonzalo Justiniano, 2003), *Machuca* (Andrés Wood, 2004), *La vida me mata* (Sebastián Silva, 2007), *Tony Manero* (Pablo Larraín, 2008), *El cielo, la tierra y la lluvia* (José Luis Torres Leiva, 2008).

6.- Remite a los films argentinos *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) y *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), el uruguayo *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004) y los mexicanos *Japón* (Carlos Reygadas, 2002), *Batalla en el cielo* (Carlos Reygadas, 2005) y *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007).

7.- La narratología fílmica propone la categoría de "ocularización" para dar cuenta del aspecto perceptivo-visual del punto de vista. En *El relato cinematográfico* (1995) André Gaudreault y François Jost explican que la ocularización evalúa si aquello que se ve en el plano remite o no a la mirada de algún personaje de la diégesis. En el caso de *Hamaca*

de determinados elementos del orden de la representación visual. En esa operatoria sustractiva sobresale la ausencia visible del hijo, aunque esa carencia sea compensada no sólo con las continuas referencias verbales, sino también con los ladridos permanentes de su perra, que desde el fuera de campo subrayan la doble ausencia. A su vez, la irrupción de un *flashback* auditivo introduce la voz del hijo en el momento de la partida a la guerra. De este modo, el empleo del fuera de campo supone en *Hamaca paraguaya* que aquello que es negado en la representación visual es incorporado como ausencia a través de la banda sonora. Así, el sonido se carga con aquello que falta en la imagen y se configura como el territorio de emergencia de lo ausente.

La poética de la sustracción ordena también la composición del cuadro. La propia imagen se incluye en una gradación que la torna cada vez más espectral. El plano inicial (la pareja llega desde el fuera de campo a un claro en la selva donde acomoda la hamaca paraguaya y se sienta) se repite con variantes durante el desarrollo del film. Y la economía que organiza esta serie de repeticiones depende de la mencionada sustracción: en su segunda aparición, la madre se demora en su entrada; en la tercera y última, se posterga durante más tiempo la entrada en campo de ambos; finalmente, el film concluye con el campo vacío luego de su partida. De esta manera, el carácter inicialmente fantasmal de los personajes se refuerza a través de la supresión paulatina de sus cuerpos y la negación de la visibilidad de la que habían gozado hasta entonces.

La gradación atravesada por los personajes los acerca a una corriente del arte del siglo XX identificada por Jacques Rancière (2013): aquella que da cuenta de lo atroz a través del devenir-inhumano del sujeto. En la variación contemporánea de este linaje, el devenir-inhumano se convierte en el devenir-espectral de los personajes. La primera aparición de Ramón y Cándida los presenta en un proceso ya iniciado de espectralización. Esta conversión es presentada de una manera fragmentaria: se la introduce ya iniciada y se la interrumpe inconclusa. En este proceso, los protagonistas se encuentran cada vez más desmaterializados. Los cuerpos apenas móviles, casi estancos, se perciben en cada escena más carentes de vitalidad. Aun la voz se hace más cansina. Su pérdida de consistencia y potencia acentúa su carácter espectral. De esta manera, *Hamaca paraguaya* se pliega no sólo a las mencionadas corrientes del arte moderno y contemporáneo, sino también a un prolífico linaje de la narrativa latinoamericana centrada en los pueblos fantasmas, en pequeñas poblaciones habitadas por espectros. La referencia a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (1955) resulta ineludible al pensar en esos territorios aislados y poblados por personajes fantasmales.

Esta espectralización progresiva se pone en evidencia en un aspecto clave de la construcción narrativa: la asignación parcial del punto de vista perceptivo a los personajes. A lo largo del film, diversos planos del cielo, del que se espera una lluvia largamente demorada, se atribuyen a la visión de Ramón y Cándida<sup>7</sup>. Estos planos puntúan la escasa progresión dramática y señalan la asignación de la mirada a los personajes de la diégesis. Sin embargo, los últimos planos del cielo ya no dependen de esta percepción subjetiva. De este modo, los personajes son despojados también de esa capacidad perceptiva y narrativa. Pierden así incluso esta última potencia que habían detentado como perceptores de su propio universo espacial. Finalmente, en el desenlace del film los personajes declaran que ya no quieren cenar, ni hablar. La ausencia de los cuerpos en la clausura del último plano secuencia acentúa este carácter fantasmal.

Esta composición espectral constituye un gesto revulsivo que subraya la posibilidad del cine de narrar la historia desde la perspectiva de los derrotados. *Hamaca paraguaya* se aproxima a estos personajes mortecinos, ausentes y/o anónimos en la historiografía oficial, invisibles en el tejido social, y los erige no sólo en el centro del relato, sino en agentes mudos de la historia. De esta manera, Encina promueve una redistribución de las voces y los cuerpos que resulta radical en sus efectos estéticos y políticos. Por una parte, problematiza la visión de los personajes en los que se cumple la historia. Así, asigna visibilidad a los sujetos invisibilizados por los relatos historiográficos oficiales. Por otra parte, dificulta el acceso a esta visibilidad y subraya el hiato irrefutable que la separa, en tanto realizadora y observadora, de estos sujetos. Este proceso simultáneo de acercamiento y lejanía en torno a lo visible, el redescubrimiento de esos cuerpos olvidados, se ejerce también en el plano de las voces. Las voces no escuchadas por la historia oficial, las de los muertos y sus familias, articulan una narración que desmantela los relatos his-

toriográficos oficiales y propone un abordaje de la historia a través de la posición de los personajes más marginales y desconocidos.

En el campo vacío final se materializa una idea doble: por un lado, sólo desde el posicionamiento de estos personajes puede enunciarse la historia paraguaya. La narración de una derrota, de un proceso de devastación, sólo puede cumplirse desde las voces anónimas de quienes están en el límite de la figuración y la visibilidad. Por otro lado, esa elección conduce a la proposición de la existencia de un país espectral, habitado aún por las víctimas de los horrores de la historia y atravesado por sus voces e imágenes espectrales<sup>8</sup>.

### El absurdo del tiempo detenido

Este relato espectral pone en escena cierto carácter absurdo de la historia paraguaya. Este carácter se construye, en gran medida, en torno al tópico de la espera y a una noción de tiempo dislocado. La espera de los dos ancianos, el tono cansino de sus voces, la quietud de sus cuerpos y de la puesta en escena<sup>9</sup>, todo colabora con la construcción de la inmovilidad del film y con la sensación de expectación no satisfecha. En este sentido, esa espera demorada y no concluida dialoga con una espera célebre del siglo XX: *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1952). Desde el origen del teatro del absurdo, la espera se instaló como uno de sus tópicos privilegiados. En *Hamaca paraguaya*, cuyo título ya sugiere o anticipa la idea de inactividad (individual y nacional), la espera se presenta no sólo como la acción principal desempeñada por los personajes, sino como un gesto vinculado con la derrota y la decepción. Cándida, la protagonista, sólo atina a esbozar “Lo que se espera, se espera en vano”. Sin embargo, a pesar de esta certeza, la espera no concluye. Es anterior al comienzo del relato y posterior a su fin. La espera resulta consustancial a estos personajes.

Esta referencia al tópico de la espera relaciona al film con las apropiaciones latinoamericanas del teatro del absurdo. Debe recordarse que el origen de este movimiento teatral se encuentra en el teatro europeo de mediados del siglo XX<sup>10</sup> y que sus analistas lo vinculan con el clima de desencanto experimentado en Europa después de la Segunda Guerra Mundial. En el estudio inaugural de este corpus, Martin Esslin propone la categoría de “teatro del absurdo” para pensar esta serie de textos y autores que en el contexto de la segunda posguerra pusieron en escena el carácter irracional de las sociedades modernas. Si la Segunda Guerra y la desolación del período de la posguerra señalan con insistencia la dificultad de asignar sentido a ciertas experiencias e indican la imposibilidad de pensar la historia en términos lineales y evolutivos, el teatro del absurdo europeo formalizó esta serie de preocupaciones mediante una desestabilización de las tradiciones teatrales existentes.

Si bien el teatro del absurdo surgió como un fenómeno eminentemente europeo, sus apropiaciones en Estados Unidos<sup>11</sup> y América Latina supusieron procesos activos de transculturación que propiciaron su hibridación con los acervos teatrales nacionales o regionales. En este sentido, el teatro del absurdo escrito y puesto en escena en América Latina desde la década de 1960<sup>12</sup> implicó la conservación de algunos tópicos, figuras y recursos de la variante europea (el mencionado tópico de la espera, el interés en problematizar el lenguaje, la tendencia a sostener la irresolución del texto, la recurrencia a las estructuras circulares y a la idea de ritual), pero también la inclusión de procesos de acentuación y la emergencia de nuevos rasgos. Entre éstos, sobresale la recurrente aparición de parejas mayores como protagonistas de la historia, la hostilidad sutil de los diálogos y el interés en la claustrofobia de los espacios.

*Hamaca paraguaya* puede verse a la luz de esta tradición y puede tenerse en cuenta la pertinencia de apelar al absurdo en su postulación de la historia paraguaya como una tragedia de la espera inconclusa, del tiempo dislocado y de la presencia sin fin de los espectros. Este carácter absurdo se evidencia con nitidez en el funcionamiento del lenguaje<sup>13</sup>. La premisa que organiza el film sostiene que existe el lenguaje, pero no la comunicación. El lenguaje aparece vaciado de su valor referencial y se introduce un hiato insalvable entre el referente y su signo verbal, entre el significado y el significante. La repetición obsesiva de los diálogos promueve esta conversión del lenguaje en una superficie opaca. Cada nueva repetición contribuye a la tarea de vacia-

*paraguaya*, estos planos del cielo desde la mirada de los protagonistas corresponderían a lo que los autores denominan “ocularización interna secundaria”, es decir, aquella que compone la subjetividad a través del recurso al plano-contraplano.

8.- En 2014 Paz Encina realizó la serie de cortometrajes “Tristezas de la lucha” a partir de un arduo trabajo de investigación sobre el Archivo del Terror de la dictadura stronista. En estos cortometrajes radicaliza esta práctica de re-partición de las voces y las imágenes que había anticipado en *Hamaca paraguaya*. En *Arribo* (2014) recupera el audio del interrogatorio al que fue sometido el líder político Benigno Perrotta, uno de los fundadores del Partido Revolucionario Febrerista, en un regreso transitorio del exilio. El audio del interrogatorio, llevado a cabo por el jefe de la brigada del aeropuerto, entra en tensión con las fotos familiares borrosas que lo acompañan. En *Familiar* (2014) se incluye el audio de un delator que informa a un comisario la actividad política de los miembros de las ligas agrarias. Este audio se yuxtapone con imágenes de la ficha de una de las delatadas, la niña Apolonia Flores Rotela. Así, en ambos cortometrajes la intervención sobre el archivo sonoro y visual del stronismo se

pone al servicio de un redescubrimiento de las voces y los cuerpos, los rostros y las experiencias de los resistentes.

9.- El film se articula en una breve serie de planos secuencia realizados con planos fijos.

10.- Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Jean Genet y Fernando Arrabal fueron algunos de sus principales exponentes.

11.- Las obras escritas por Edward Albee constituyen el ejemplo más claro de la variante norteamericana de este teatro. *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1962) resulta su texto más reconocido.

12.- Entre las obras más relevantes de esta tradición merecen destacarse: *Dos viejos pánicos*, del cubano Virgilio Piñera (1968), *Las paredes*, de la argentina Griselda Gambaro (1966), *Encuentro en el parque peligroso*, del venezolano Rodolfo Santana (1968), *Esta noche juntos, amándonos tanto*, de la catalana radicada en México Maruxa Vilalta (1968), *El apartamento*, del puertorriqueño René Marqués (1964) y *Segundo asalto*, del panameño José de Jesús Martínez (1968).

13.- El film está hablado en guaraní.

miento del sentido e interrumpe cualquier correspondencia entre la palabra y la acción. La reiteración subraya el carácter absurdo del lenguaje y evidencia su dificultad para dar cuenta del horror de la muerte o la guerra<sup>14</sup>.

Esta reiteración, que instala la idea de un transcurso temporal interrumpido, se pliega a la inercia consuetudinaria de los personajes en el absurdo, así como al interés en la improductividad, la circularidad de la estructura, el carácter ritual de las tareas y movimientos y el encierro espacial. Mediante este diálogo con la tradición del absurdo, en *Hamaca paraguaya* se pone en escena un tiempo detenido y a su vez desencajado. La quietud histórica se configura mediante este curso a la repetición. En la vasta serie de repeticiones, la propia naturaleza se carga con este carácter de lo inmóvil y reiterado. Una lluvia que nunca llega obliga a los personajes a hablar de ese tiempo congelado: "Parece que va a llover" dice el hijo y su padre responde "Siempre parece". Aun las estaciones parecen no cambiar. Los personajes hacen mención al calor que se niega a terminar y subrayan que "Tendría que hacer frío, pero sigue haciendo calor"<sup>15</sup>. La naturaleza inmovilizada da cuenta de la historia de una quietud, de la reiteración abusiva de un país detenido.

Sin embargo, el tiempo histórico construido por el film no es sólo un tiempo inmovilizado. El tiempo de *Hamaca paraguaya* es al mismo tiempo quieto y circular; comprimido y estallado. En apariencia, el film narra un único día en la vida de los personajes: el 14 de junio de 1935, dos días después del fin de la guerra. Esta compresión temporal, sin embargo, resulta desmentida por la disyunción establecida entre la banda sonora y la banda de imagen. En tanto la banda sonora da cuenta de los diálogos que tuvieron lugar ese día (entre los miembros de la pareja, pero también entre cada uno de ellos y las personas con las que se encuentran durante esa jornada), la banda de imagen introduce una dislocación que quiebra la sincronía.

De esta manera, el film opera una separación férrea de los cuerpos y las voces. Esta práctica disyuntiva problematiza la construcción temporal del relato e instala la incertidumbre en la articulación de la narración. A partir de ahí, se abre la pregunta en torno a la relación temporal existente entre imágenes y sonidos, cuerpos y voces<sup>16</sup>. En esta distribución, los diálogos parecen remitir al pasado, en relación a las imágenes. Se trata de diálogos en sí mismos espectrales, concebidos como restos del pasado que interfieren en el presente.

A su vez, esta disyunción temporal entre la banda sonora y la banda de imagen se complejiza a través de la introducción de anacronías. La inclusión de estas desviaciones de la cronología refuerza la sensación de un tiempo fuera de quicio, en ruptura con cualquier ordenamiento lineal y progresivo. Si los diálogos que se escuchan respetan lo que el sentido común atribuye a la oralidad de la década de 1930 en Paraguay, la banda de imagen incorpora elementos que quiebran la lógica de ese marco histórico. En particular, el vestuario del film remite a la actualidad del momento de rodaje más que a la ubicación temporal de la historia. En este sentido, el vestuario no sólo contribuye a la mencionada sumatoria de capas temporales, sino que promueve un diálogo del pasado con el presente y fomenta una hibridación de tiempos que postula que esa inmovilidad de los años treinta se replica en la contemporaneidad. Así, las alteraciones en la lógica temporal se ponen al servicio de la construcción de una estructura en la que el pasado se inscribe en el presente y el presente en el pasado, estructura en la que, al mismo tiempo, resulta imposible escindir con claridad estas dos dimensiones histórico-temporales.

En la clausura del film, los dos protagonistas rechazan la posibilidad de entrar en la cronología. A través del intercambio con otros personajes, los dos descubren algo: en el diálogo con el mensajero Cándida descubre que su hijo murió en la guerra; en el diálogo con el veterinario, Ramón descubre que la guerra concluyó dos días atrás. Sin embargo, ambos se resisten a la aceptación de estas informaciones. La repetición ritual de la colocación de la hamaca, las quejas por los ladridos de la perra, la espera constante del hijo, todo se repite mecánicamente. La oportunidad del quiebre se elimina y, con ella, la posibilidad de operar un cambio. El tiempo del absurdo es el tiempo de la repetición y de la quietud. Es también el tiempo de la espera y el fuera de quicio.

## Los espectros y el tiempo dislocado

El tiempo fuera de quicio es el tiempo de los sujetos-espectralizados. La reiteración obsesiva en la que están atrapados Ramón y Cándida no hace más que señalar que algo no funciona como debería en el presente. Ese presente extrañado, habitado por personajes fantasmales, apunta hacia el vínculo ineludible de los espectros con la historia. Al respecto, conviene recordar algunas propuestas formuladas por Jacques Derrida en *Espectros de Marx*<sup>17</sup>. Allí, Derrida no sólo postula los fantasmas como condensaciones remanentes de la historia, sino también retoma una célebre aserción del Hamlet shakespeariano, “The time is out of joint”, para explicitar que su aparición supone un desarreglo del tiempo. Éste queda desarticulado y descoyuntado. A su vez, la irrupción obliga a reconocer que el tiempo estaba ya previamente trastocado. Algo se encuentra trastornado en el presente y eso propicia la emergencia del espectro. Así, el fantasma se posiciona como causa y consecuencia del desplazamiento temporal.

Ese desarreglo promueve una relación de no-contemporaneidad del presente consigo mismo. En *Hamaca paraguaya*, esta no-contemporaneidad da cuenta del fracaso del proceso forzado de pacificación de la historia. Si los relatos historiográficos oficiales suprimieron las figuras espectralizadas, la pervivencia de éstas señala la no-conclusión del pasado y su apertura hacia la actualidad. La presencia del espectro asigna valor a lo olvidado e invisible y postula la imposible clausura de la historia. Si los fantasmas, como sostiene Derrida, se vinculan estrechamente a la justicia, la emergencia de estos sujetos-espectralizados fomenta una revisión del pasado negado y de sus vinculaciones con el presente.

Pero, a su vez, como puntualiza Derrida, la irrupción de los fantasmas no remite sólo al pasado, sino también al futuro. La reflexión sobre el fantasma como figura procedente del pasado introduce, a través de sus repercusiones en la contemporaneidad, la categoría clave de lo porvenir. En ella confluyen la memoria y el futuro. En esta noción se asienta la dimensión más eminentemente política del fantasma. Para Derrida, la política se instala siempre en lo que todavía no tuvo lugar. Allí encuentra su aspecto programático y prospectivo. Por este motivo, si “The time is out of joint”, el espectro es el encargado de denunciarlo.

En este sentido, *Hamaca paraguaya* explora la disyunción temporal como cifra de una historia nacional estallada y congelada al mismo tiempo. Si el pasado es caracterizado como el sitio del horror de la guerra, los personajes espectralizados emergen como sus resabios más significativos: aquéllos que claman, desde el absurdo, esa conjura necesaria que suele llamarse justicia.

Así, Paz Encina construye un film que se opone a la contribución del cine con el establecimiento y la conservación de la historia oficial, que es siempre la de los triunfadores. Esta revocación se cumple a través de la proposición de un texto lacunar, sinéctico y sustractivo que desafía los relatos historiográficos totalizadores, cerrados y sin fisuras. A su vez, esta revocación opera desde la valoración de las esquirlas para dar cuenta de la historia de un país estragado, y también a través de la elección de estos personajes (casi) anónimos e invisibles.

Al mismo tiempo, estas vidas cualesquiera se hallan congeladas en un tiempo detenido. La repetición que instala el absurdo da cuenta del horror sin fin. Las disyunciones temporales señalan la sumatoria heterogénea de capas temporales, pero también la no-reconciliación del presente consigo mismo. *Hamaca paraguaya* configura la historia de la espera del quiebre, de la ruptura del encierro, de la paz de los muertos, de la serenidad de sus deudos, de la justicia.

14.- Puede retomarse como ejemplo el diálogo sostenido por Cándida con el mensajero que lleva la noticia de la muerte (pregunta) de su hijo: “¿Qué pueblo es éste?” pregunta el cartero que está buscando a la familia de Máximo Caballero; ella explica que su hijo se llama Máximo Ramón Caballero. A partir de allí se produce el siguiente diálogo: “¿Conoce a algún familiar del soldado Máximo Caballero?” “¿Y vos quién sos? ¿Para qué querés saberlo?” “Soy un cartero, señora. Se me ocupa para esto” “Mi hijo se llama Máximo Ramón Caballero?” “¿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” “¿Es su hijo, patrona?” “¿Y cómo se murió?” “En el corazón... le agarró una bala” “¿En qué parte?” “En el corazón... un poco hacia la izquierda” “Y qué voy a saber yo donde es la izquierda. ¿Donde es la izquierda?” “¿Es su hijo, mi patrona?” “Mi hijo tenía el corazón en el medio del pecho” “¿Es su hijo, mi patrona?” “Todos los hombres que viven en este lugar se llaman igual. No es ése mi hijo. Llevá ese papel de acá” “¿Es su hijo, patrona?”

15.- En un ensayo en el que analiza su film, Encina señala que quería instalar la sensación de un instante ubicado

“entre un pasado ya terminado y un futuro exactamente igual” (Encina, 2008: 173).

16.- Al respecto, conviene aclarar que la banda sonora se encuentra en sí misma dividida, dado que en tanto las voces se aíslan de la imagen de los personajes, los ruidos sí la acompañan. Se trata, por ejemplo, de sonidos sincrónicos de sus pasos y movimientos.

17.- Derrida revisa la herencia marxista a la luz de la figura del fantasma. Al mismo tiempo, establece un diálogo fluido con algunos textos dramáticos shakespearianos, en particular con *Hamlet*, para intentar develar por qué la irrupción del fantasma supone un quiebre de la lógica temporal. Con el objetivo de pensar nuevas formas de historicidad, apela al fantasma y su peculiar noción del tiempo y la historia. En este contexto, su reflexión acerca de los espectros conlleva también una aproximación a las políticas de la memoria, la herencia y las generaciones. Por eso, involucra su abordaje de la problemática de los fantasmas en una reflexión sobre la justicia.

## Bibliografía

CORRO PENJEAN, P. (2012), *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*, Cuarto propio, Santiago.

DERRIDA, J. (1995), *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Trotta, Madrid.

ENCINA, P. (2008), “Arrastrando la tormenta” en RUSSO, E. (comp.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, Paidós, Buenos Aires.

Esperando el milagro. Entrevista con Paz Encina (29/10/2006) en *Página 12* [en línea], recuperado de

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3354-2006-10-29.html>, consultado el 25/02/2015.

ESSLIN, M. (1991), *The Theatre of the Absurd*, Penguin, Londres.

GAUDREAU, A. & JOST, F. (1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona.

QUACKENBUSH, H. (1978), “Albee y el teatro hispanoamericano del absurdo” en *Texto crítico* N° 34: 136-150, Veracruz.

RANCIÈRE, J. (2013), “Lo inolvidable” en *Figuras de la historia*, Eterna cadencia, Buenos Aires.

## Filmografía

Arribo (Paz Encina, 2014).

*Cerro Corá* (Guillermo Vera, 1978).

*Familiar* (Paz Encina, 2014).

*Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006).

## Mariano Veliz

Es Licenciado y Profesor en Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es Magister en Análisis del Discurso y Doctor en Historia y Teoría de las Artes de la misma facultad. Se desempeña como docente en las carreras de Artes y Letras de dicha institución y de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Contacto: [marianoveliz@gmail.com](mailto:marianoveliz@gmail.com)