

Hamaca paraguaya: poesía fílmica glocal. Paraguayan Hammock: glocal filmic poetry

Júlia González de Canales Carcereny

(pág 77 - pág 84)

Este artículo se propone estudiar la película *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006) como un caso de poesía fílmica glocal. Para ello retoma la teoría existente sobre los conceptos de glocalización y cine poético -en correspondencia con las otras propuestas conceptuales a ellos relacionados- y las aplica al presente caso de estudio, combinando así el nivel global (intereses geopolíticos macro nacionales y corrientes estéticas transversales) con el ámbito local (la representación de la realidad paraguaya y la concreta manifestación poética que Encina construye en el film).

Palabras clave: *Hamaca paraguaya*, Paz Encina, Paraguay, glocalización, cine poético.

This paper reassesses *Paraguayan Hammock* (Paz Encina, 2006) as a poetic and glocal art-house film. Drawing on the existing theory on glocalization and poetic cinema, as well as its related terms, this study examines *Paraguayan Hammock* as an intersection of two levels: the global (geopolitical interests and aesthetic movements) and the local (the Paraguayan context and Encina's particular implementation of the poetic aesthetic in the film).

Keywords: *Paraguayan Hammock*, Paz Encina, Paraguay, glocalization, poetic cinema.

Júlia González de Canales Carcereny es doctora por la Universidad de San Gallen e investigadora postdoctoral en la Universidad de Viena. Es también autora del libro *Releyendo a Enrique Vila-Matas. Placer e irritación* (Anthropos, 2016) y coeditora de *Fronte-ras nebulosas. El potencial de los espacios ambiguos* (Iberoamericana, 2014) y *Metamedialidad. Los medios y la metaficción* (Orbis Tertius, 2017). Sus artículos se han publicado en *Romance Studies*, *Fotocinema* y *Studies in Spanish and Latin American Cinema*.
julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Este artículo fue referenciado por la UACM el 07/05/17 y por la Univ. de Bremen el 24/04/17

1. INTRODUCCIÓN

Hamaca paraguaya (2006) es el primer largometraje de la directora paraguaya María Paz Encina. Ganadora del *Premio Fipresci* en la 59ª edición del festival de cine internacional de Cannes, su film fue la primera producción filmada íntegramente en Paraguay, en lengua guaraní y en 35mm, después de casi treinta años de sequía cinematográfica nacional en el país (Magariños 2015: 21). Este hecho resulta especialmente significativo al ponerlo en relación con la débil trayectoria cinematográfica de Paraguay-todavía queda pendiente la aprobación de una ley de cine y la creación de un instituto nacional para el audiovisual. La histórica falta de legislación, mas también las graves dificultades socio-políticas causadas por la dictadura del general Stroessner (1954-1989), no han impedido que, desde finales de los 90 e inicios del 2000, Paraguay haya tejido una red de películas (a menudo apoyadas en coproducciones) que han estimulado el interés del público, tanto nacional como extranjero, por las películas creadas en esta “isla rodeada de tierra” (Roa Bastos en Gamarra 2011: 553). Entre los hitos cinematográficos paraguayos Hugo Gamarra destaca *Alma paraguaya* (Hipólito Carron y Guillermo Quell, 1925); *Paraguay, tierra de promisión* (James Bauer, 1937); *El pueblo* (Carlos Saguier, 1969); *Cerro Corá* (Guillermo Vera, 1978); *Tupasy Caacupé* (José Manuel Gómez y Méndez, 1984); *Amor basura* (Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori, 2000); *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), así como otras coproducciones, sus propias películas y los guiones con los que Augusto Roa Bastos contribuyó a impulsar la cinematografía del país. En este sentido, resulta también relevante la personal aportación de Richard Baddouh, quien, con su libro *Cincuenta años de cine en el Paraguay: personas, lugares, sucesos* (2015), refuerza el necesario recuerdo de aquellos creadores que protagonizaron parte de la historia del cine paraguayo. Finalmente, cabe mencionar el volumen de Jorge Ruffinelli quien, en su selección de las 130 películas más relevantes de América Latina, destaca *Hamaca paraguaya* como única producción significativa de Paraguay (2010: 262-263). Siendo su selección hasta cierto grado arbitraria, el hecho no resulta anecdótico. El premio de la *Fédération Internationale de la Presse Cinématographique Internationale* (FIPRESCI) en la sección *Un Certain Regard* otorgado a *Hamaca paraguaya* en la 59ª edición del festival internacional de cine de Cannes resultó ser, en un primer término para la directora y en un segundo para su propio país, un éxito tan colosal que Paz Encina pasó a ser considerada, de la noche a la mañana por el gran público internacional, directora de referencia en el panorama cinematográfico latinoamericano del momento. Poco importó que *Hamaca paraguaya* fuese su ópera prima. La apuesta estética de Encina fue lo suficientemente arriesgada y bella como para ganarse la admiración de público y críticos, así como para generar esperanza de cambio, más inversión y reconocimiento, entre la comunidad fílmica de Paraguay. La relevancia de la aportación de Encina al actual cine latinoamericano y los rasgos estéticos de su obra abren las puertas a la perspectiva de estudio estética y glocal de *Hamaca paraguaya*. En este sentido, este ensayo se propone estudiar la ópera prima de Encina, vinculando la poesía visual de dicha película con el contexto de cine-arte global en la que se inscribe.

2. PERSPECTIVA LOCAL, CONTEXTO GLOBAL

Hoy en día resulta difícil estudiar la producción cinematográfica de un determinado

país sin atender a la relación entre los acontecimientos nacionales y el contexto mundial en el que éstos se insertan. La globalización, en sus dimensiones económicas, políticas, mas también artísticas, influye y afecta a las creaciones culturales de cada país, obligándonos a revisar la categoría de ‘cine nacional’ y a adoptar otras perspectivas de estudio. Como es bien sabido, el concepto de ‘cine nacional’ ha sido, en los últimos años, puesto en entredicho. Desde la crítica que Andrew Higson hiciera a su carácter limitante (1989), otros autores han ahondado en el carácter ideológico que conlleva estudiar el cine atendiendo a criterios de nacionalidad (Berthier y Seguin 2007: XVI) y de acuerdo a los intereses de centralización homogeneizadora de los Estados (Lagny 1992: 97-98). Dichas críticas, si bien certeras, no pueden pasar por alto un hecho diferencial: la coherencia asociada a cierta unidad y homogenización nacional no es un rasgo definitivo sino, muy al contrario, mutable e inestable. Pensemos, por ejemplo, en las oleadas de nuevo/novísimo cine latinoamericano y en las transformaciones que la concepción del cine nacional argentino/chileno/brasileño, etc. ha ido experimentando a lo largo de las últimas décadas. El cambio en los paradigmas cinematográficos, vinculados a los distintos sucesos histórico-políticos acontecidos en cada país o región, corroboran la postura aquí defendida: no se puede pensar la categoría de cine nacional sin tener en cuenta su intrínseca vinculación con la escena internacional. Si bien cada país tiene su propia regulación, sistema de financiación, de educación e industria cultural, las fronteras entre los países son penetrables y la cooperación entre entidades fílmicas a nivel global es un hecho consumado. *Hamaca paraguaya* es un caso evidente al respecto. La película es fruto de una coproducción entre Francia, Holanda, Austria, Alemania y Argentina. Debido a la falta de apoyo que la directora recibió de las instituciones de su propio país para poder realizar la película, Encina se adentró en la búsqueda de financiación a nivel internacional y, tras un periplo exasperante (Magariños 2015: 255-264), consiguió el apoyo de distintas instituciones, principalmente europeas. En este sentido, la película de Encina supone un ejemplo de cine transnacional, entendiendo como tal

a re-imaging of relations among media, politics and the economy [...] a constant shuttle between domination and resistance, between hegemonic power and multi-oppositional alliances [...] refiguring the relationship between the local, regional and global as one of endless mediation, integration and negotiation rather than separation (Hess y Zeimermann 2006: 100).

Dicha integración o colaboración entre productores, instituciones y distribuidores une, por lo tanto, las producciones hechas en un determinado territorio con las redes del mercado mundial. Ello, sin embargo, no significa necesariamente que la producción cinematográfica transnacional esté libre de hegemonías, bordes o limitaciones. Basta pensar en el sistema de financiación e intereses de los festivales de cine internacionales para darse cuenta de que el cine transnacional no puede evitar las hegemonías existentes entre los grupos dominantes en el mercado mundial. Por ello, tal como afirma Eva Karene Romero, “Paraguayan directors know that given the lack of internal resources, if they are to succeed, they must follow a formula that can win at European film festivals” (2012: 323). Ello, no obstante, tampoco significa que los directores paraguayos tengan que renunciar a sus ideas y proyectos originales para entregarse completamente a los deseos de los curadores europeos. Si bien es cierto que los festivales de cine devienen, a nivel estético, “macroencuen-

tros cinematográficos [que] contribuyen a un cierto efecto de ‘generización’, consistente en la atribución de una ‘generalidad de características’ a un cine nacional o clase de películas, tal como si fuesen tipos genéricos” (Sedeño 2013: 307), éstos no están interesados en recibir o promocionar productos culturalmente desterritorializados, diluidos en una narrativa universal. Más bien lo que persiguen es fomentar y convertir en tendencia estética mundial aquellas prácticas artísticas provenientes de un reducido círculo de creadores, elevando, por lo tanto, determinadas singularidades propias de las producciones de autor a rasgos extensibles y reconocibles a nivel global. Esto es, crear “una categoría de cine arte glo[c]al, con características del cine de autor y/o independiente, producción transnacional y de circulación minoritaria” (Sedeño 2013: 308). De esta manera, los festivales de cine internacionales combinan los grandes intereses geopolíticos y económicos vigentes globalmente con el trabajo de obras producidas en industrias orientadas a la creación de filmes localmente arraigados que buscan explorar la memoria local y/o colectiva de una determinada región, sin que ello implique cerrarse las puertas a la recepción mundial. Deborah Shaw concibe este tipo de producciones favorecidas por los festivales de cine internacionales y, por ende, a caballo de la economía mundial y el enfoque local, como filmes de autor en los que la financiación y la distribución transnacional están entrelazadas con las formas de representación de lo nacional (2013: 8-9). En *Hamaca paraguaya*, dicha representación de lo nacional se articula alrededor de la figura del campesino, que se erige como personaje central en la película, y, con ella, el arraigo al mundo rural, la lengua guaraní y los mitos prevalentes en la sociedad paraguaya. De esta manera, la película enlaza el ámbito de lo local y lo propio con el entramado global, esto es, la validez universal del tema (el amor por el hijo y la preocupación por la guerra y sus consecuencias) y la financiación internacional.

De la combinación entre lo local y lo global surge el concepto de glocalización. Aplicado en un inicio al contexto agrario japonés para indicar la aplicación de las técnicas agrícolas a las condiciones locales, el adjetivo ‘glocal’ pronto se utilizó en el marco de transacciones económicas y, posteriormente, en las esferas socio-culturales. En este contexto cabe recordar la aportación de Dana Polan, quien profundizó en las implicaciones que el binomio global/local tiene en el contexto de producción cultural, estableciendo que “globalism is the realm of the abstract, of an irreal circulation (of economy, of signs); localism is the realm of the lived, of the physical, of the grit and grime of day-to-day existence” (1996: 257). Así, Polan asignó a la globalización la libre movilidad de ideas e imágenes y la consideró marco de ideologías que luego los individuos recibirán y subvertirán o implementarán de forma concreta, según las condiciones acordes a su propio contexto vital. En otras palabras, Polan apuntó las relaciones por las cuales lo global se manifiesta de forma local. Se puede argumentar, no obstante, que dicho proceso de asimilación de lo general en lo concreto sucede también, y de forma simultánea, a la inversa de tal manera que acontecimientos determinados llegan a vincularse e integrarse en el conjunto global. De acuerdo con esta perspectiva, las películas glociales serían obras insertas en localizaciones específicas, pequeñas historias poseedoras de un contenido universal (la muerte de un ser querido, el descubrimiento del sexo adolescente, la injusticia laboral, etc.), filmes transferibles a contextos más amplios. O, lo que es lo mismo, películas capaces de trasladar la universalidad de un determinado tema a un contexto específico, local. En virtud de ello, Burkhard Pohl y Jörg Türschmann toman la categoría de glocalización y la aplican al ám-

bito cinematográfico, definiendo el cine glocal como

el producto de la relación entre estrategias cinematográficas hegemónicas en expansión, y las (re-)construcciones de lo local, regional y nacional, por parte tanto de los mismos actores globales, como de los actores locales, regionales y nacionales, en competencia por la supremacía económica y cultural. La transnacionalización del cine, bajo esta perspectiva, forma parte de los procesos de *glocalización*. Precisamente la afirmación de lo propio es una estrategia para obtener una atención fuera del ámbito cinematográfico nacional (2007: 19).

Especialmente en el marco de las películas de autor, las producciones glociales han encontrado su particular nicho de mercado al hacer de dichos rasgos propios y particulares un elemento atractivo para el público receptor. Porque lo diferente y ajeno resulta más sorprendente, y por ende atrayente, que lo conocido y ordinario, el carácter local e inédito de las producciones glociales ha sido a menudo utilizado como estrategia de marketing de la que se benefician tanto los festivales de cine en los que se estrenan dichas producciones como los propios directores y, de forma indirecta, las cinematografías nacionales a las que pertenecen. *Hamaca paraguaya* resulta un caso paradigmático de ello al ser el primer largometraje paraguayo de ficción producido en el país tras *Cerro Corá, tener una historia fuertemente anclada en el contexto paraguayo, haber obtenido financiación internacional y un gran éxito en el festival de cine de Cannes*, así como al haber publicitado parte de la realidad paraguaya tanto dentro como fuera del país.

3. POESÍA FÍLMICA

Aplicada al estudio del campo estético, la presente perspectiva de estudio glocal toma forma en el caso concreto (local) de *Hamaca paraguaya* y su respectivo diálogo con una estética cinematográfica más amplia (global): el cine poético. Como he indicado en un artículo anterior, el cine poético es una modalidad del cine de autor que hunde sus raíces tanto en los postulados teóricos que los formalistas rusos realizaron a principios del siglo XX como en las prácticas conceptual-artísticas con las que se dieron a conocer los directores de la *nouvelle vague*, mas también Yasujirō Ozu o Andrei Tarkovski (González de Canales 2017: 118-125). La denominación de cine poético está, por lo tanto, vinculada a aquellas prácticas fílmicas que buscan crear modos alternativos a las convenciones de narración y exposición fílmicas al emplear la estrategia que Pier Paolo Pasolini denominó como “dejar notar la cámara” o, lo que es lo mismo, mediante el uso consciente de

los contraluces constantes y fingidamente casuales con sus deslumbramientos en la cámara, los vacilantes movimientos de la cámara a mano, los travellings exasperados, los montajes equivocados por razones expresivas, los empalmes irritantes, las inmovilidades interminables sobre una misma imagen, etc., todo este código técnico ha nacido casi por intolerancia a las reglas, por una necesidad de libertad irregular y provocadora, por un diversamente auténtico o delicioso gusto por la anarquía (1970: 38-39).

En esta apuesta por apartarse de los modelos tradicionales se enmarcan también otras propuestas conceptuales que dialogan con la del cine poético. Pensemos, por ejemplo, en la propuesta teórica de Antony Fiant, el cine sustractivo, o la de *slow cinema*, creada por el crítico Michel Ciment (2003) y profundamente trabajada por autores como Lutz Koepnick (2014) o Tiago de Luca (2016), entre otros. Por cine sustractivo hay que entender aquel tipo de cine que se aparta de todo exceso visual para centrarse en la contemplación, recrearse en el ritmo lento de las imágenes y promover la reflexión del espectador al emplear personajes indeterminados y evitar el uso de música extradiagética. El cine sustractivo busca, por lo tanto, aproximarse a la realización de una imagen óptico-sonora pura (Fiant 2014: 11-13). A su vez, el *slow cinema* hace referencia a películas de ritmo lento, puesta en escena minimalista, narrativa que busca romper con la linealidad de la trama y largas tomas empleadas como recurso estilístico autorreflexivo (de Luca 2016: 24).

Entendida por muchos críticos como un caso particular de decir poético -Keith John Richards (2011: 171), Catherine Leen (2013: 174) o Alejo Magariños (2015: 69), entre otros- *Hamaca paraguaya* es, sin duda, una propuesta que se aparta de los modelos de cine convencional. La película explora los límites de la forma fílmica al combinar una minimalista puesta en escena con una trama que supedita la función informativa a la evocación y unos personajes que parecen reacios a toda acción, entregados a un parsimonioso tiempo narrativo. De esta manera, Paz Encina crea una película en la que el contenido se desprende de la forma.

Si bien es innegable que el film tiene como telón de fondo la guerra del Chaco y que la mujer protagonista le reprocha repetidamente a su marido el no haber impedido que su hijo se enrolara en esa guerra, *Hamaca paraguaya* no es un film sobre el conflicto bélico entre Paraguay y Bolivia. La película incluye una denuncia implícita de todas aquellas familias que perdieron a sus seres queridos en misión de lucha y una reivindicación a favor de la paz, pero no ahonda en el contexto socio-político del momento ni se reivindica como manifiesto pacífico. *Hamaca paraguaya* más bien se centra en mostrar la espera, el balancearse de una pareja de ancianos en la hamaca situada en el jardín de su casa mientras aguardan que su hijo regrese y que la lluvia aminore el insostenible calor del otoño. Este fino hilo narrativo se desarrolla en unos pocos y largos planos fijos en los que la anciana pareja se vislumbra en el fondo del jardín, encuadrada en un distante plano general. En su ejercicio de espera, de espera extendida durante los 73 minutos que dura la película, el matrimonio intercambia unos pocos diálogos en guaraní, lo que deja espacio a que el silencio y los ruidos de fondo (el viento, los ladridos de un perro, etc.) se erijan como protagonistas formales de dicha película. En palabras de la propia directora,

cuando concebí la estética temporal para *Hamaca Paraguaya*, decidí que cada imagen duraría todo el tiempo que fuera necesario para expresarse. [...] Lo que me interesa es que cada imagen capte no sólo la belleza exacta de las cosas, sino también los momentos precisos que evocan un detalle perfecto [...]. Esos silencios se hacen presentes, las secuencias principales se desarrollan en un clima de silencio lento cargado de un sentido que se expresa sin tapujos, un silencio que deja en las escenas una huella temporal. Un silencio cargado de sobrentendidos, que generan una intertextualidad en la que el espectador participa abiertamente [...] Los silen-

cios elocuentes, lanzados al aire, sugieren lo que puede desaparecer en cualquier momento, dejándonos un instante sonoro como un trazo, una huella, un eco, un vacío siniestro (2010: párr. 2-4).

El trabajo de Encina con el silencio flirtea con la experimentación formal al mostrarnos unos personajes que, en los pocos diálogos que mantienen, no mueven los labios al hablar. La directora grabó las imágenes del film y las voces por separado, yuxtaponiéndolas, sin sincronizarlas, en la posterior fase de postproducción del film. Esta decisión estética y formal sitúa el sonido en el centro de la escena, otorgándole relevancia. Asimismo, genera una doble temporalidad que se ve reflejada en la tensión entre una temporalidad física, constante y tranquila (el inexorable paso del tiempo), y una temporalidad interna, subjetiva y nerviosa, de los personajes. La combinación de ambas temporalidades llega al espectador por vía sensorial al hacerse éste partícipe de la calma tensión temporal que desprende la película. Tiago de Luca ha identificado este rasgo de *Hamaca paraguaya* como característica común en aquellas películas que, basadas en personajes solitarios y ambientes despojados, producen escenas contemplativas y exentas de dramaticidad (2014: 11). Estas películas, además, comparten la fascinación por representar la materialidad de paisajes, cuerpos y objetos, hecho también observable en la película de Encina. La ausencia de música intra- o extradiagética en *Hamaca paraguaya* hace que los sonidos de fondo del jardín, arriba mencionados, adquieran materialidad sensorial, dejando de ser, por lo tanto, complementos de la imagen para erigirse como rasgos constitutivos centrales de la película.

4. CONCLUSIONES

La categoría de cine glocal resulta especialmente útil al ser la que mejor recoge la complejidad del actual panorama cinematográfico. Combinando las nociones de lo local y lo global, la glocalización se expresa tanto en el entramado de intereses geopolíticos como en el diálogo entre tendencias estéticas globales y su concretización local. *Hamaca paraguaya* reúne ambos aspectos de la glocalización. Habiendo sido coproducida por cinco países, la película debe su realización a la inversión extranjera. A su vez, el éxito conseguido en el festival de cine de Cannes contribuyó tanto a la afirmación del festival como plataforma de exhibición del mejor cine de arte del momento como a la proyección, a nivel mundial, de una directora, todavía por muchos, desconocida. La publicidad indirecta que ello supuso para Paraguay y el resto de productores paraguayos hubiese sido imposible sin la apuesta clara de Encina por una estética de poesía fílmica. Siendo el cine de arte poético una corriente global, Paz supo trasladar sus rasgos característicos al contexto local paraguayo, dotando su obra de una bella y admirable sensibilidad artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADDOUH, R. (2015) *Cincuenta años de cine en el Paraguay: personas, lugares, sucesos*. Asunción: Fondo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Berthier, N. y Seguin, J.C. (2007) "Introducción" en Berthier, N. y Seguin, J. C. (eds.) *Cine, nación*

y nacionalidades en España, XV-XVIII. Madrid: Casa de Velázquez.

De Luca, T. (2016) "Slow Time, Visible Cinema. Duration, Experience, and Spectatorship", *Cinema Journal*, 56 (1): 23-42.

— (2014) *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality*. London, New York: I.B. Tauris.

Encina, P. (2010) "La hamaca paraguaya. Notas de la directora", *FILMMIN* <https://www.filmin.es/blog/la-hamaca-paraguaya-notas-de-la-directora-paz-encina> [Visto el 07.06.2017].

Fiant, A. (2014) *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

Gamarra, H. (2011) "Paraguay" en Casares Rodicio, E. (ed.) *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, 553-560. Madrid: SGAE.

González de Canales, J. (2017) "Japón, de Carlos Reygadas, y el haiku: poesía hecha cine" en Pérez Bowie, J. A. y Gil González, A. J. (eds.) *Ficciones nómadas (Aproximaciones a los procesos de intermedialidad: literatura, cine, cómic, televisión y nuevas tecnologías)*, 117-138. Madrid: Sial Pigmalión.

Hess, J. y Zeimermann, R. P. (2006) "Transnational Documentaries: A Manifiesto" en Ezra, E. y Rowden, T. (eds.) *Transnational Cinema: The Film Reader*, 97-108. London, New York: Routledge.

Higson, A. (1989) "The Concept of National Cinema", *Screen* 30 (4): 36-47.

Koepnick, L. P. (2014) *On Slowness. Towards an Aesthetic of the Contemporary*. New York: Columbia University Press.

Lagny, M. (1992) *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin Éditeur.

Leen, C. (2013) "The silenced Screen: Fostering a Film Industry in Paraguay" en Dennison, S. (ed.) *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, 155-179. Woodbridge: Tamesis.

Magariños, A. (2015) *La cámara sin ley: "Hamaca paraguaya" y la refundación globalizada del cine guaraní*. Buenos Aires: Elaleph.

Pohl, B. y Türschmann, J. (2007). "Introducción" en Pohl, B. y Türschmann, J. (eds.) *Miradas locales. Cine español en el cambio de milenio*, 15-25. Frankfurt am Main/Madrid: Iberomericana.

Pasolini, P. P. (1970) "Cine de poesía" en Aprá, A. (ed.) *Cine de poesía contra cine de prosa. Pier Paolo Pasolini, Eric Rohmer*, 9-41. Barcelona: Anagrama.

Polan, D. (1996) "Globalism's Localisms" en Wilson, R. y Dissanayake, W. (eds.) *Global-Local. Cultural production and the transnational imaginary*, 255-283. Durham/London: Duke University Press.

Richards, K. J. (2011) *Themes in Latin American Cinema. A Critical Survey*. McFarland & Company: Jefferson, North Carolina, London.

Romero, K. (2012) "Hamaca paraguaya: Temporal Resistance and its Impossibility", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16, 311-330.

Ruffinelli, J. (2010) *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile: Uqbar Editores.

Sedeño Valdellós, A. (2013) "Globalización y transnacionalidad en el cine: Coproducciones internacionales y festivales para un cine de arte global emergente", *Fonseca, Journal of Communication* 2, 296-315.

Shaw, Deborah (2013). *The three amigos: the transnational filmmaking of Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu and Alfonso Cuarón*. Manchester: Manchester University Press.

PELÍCULAS

Hamaca paraguaya (2006), dir.: Paz Encina

Aproximaciones a dos redes transmediáticas de la memoria colectiva del *stronismo* en *Ejercicios de memoria* de Paz Encina.

Approaching two transmedial networks in the collective memory of stronismo in Paz Encina's Ejercicios de memoria

Bruno López Petzoldt

(pág 85 - pág 93)

La película documental *Ejercicios de memoria* (2016) trata de la historia del médico paraguayo Agustín Goiburú Giménez capturado en 1977 durante su exilio en Argentina y hasta hoy desaparecido. En el conocido "caso Goiburú" convergen diversas prácticas represivas y crímenes cometidos por el régimen del general Alfredo Stroessner contra sus enemigos y opositores durante la dictadura en Paraguay (1954-1989). Este artículo estudia dos secuencias extraídas de la primera parte de la película con el objetivo de examinar las redes transmediáticas sugeridas por imágenes y sonidos que remiten directamente a aquellas prácticas de la dictadura.

Palabras clave: Paz Encina, cine paraguayo, cine y memoria colectiva, intermedialidad, *stronismo*.

The documentary film *Ejercicios de memoria* (2016) tells the story of the Paraguayan doctor Agustín Goiburú Giménez, who was captured in 1977 during his exile in Argentina and disappeared until today. The well-known "Goiburú case" is a convergence of diverse repressive practices and crimes committed by the government of General Alfredo Stroessner against his enemies and opponents during the dictatorship in Paraguay (1954-1989). This article studies two sequences extracted from the first part of the film, with the objective of examining the transmedial networks suggested by images and sounds that connect directly to those practices of the dictatorship.

Keywords: Paz Encina, Paraguayan cinema, cinema and collective memory, intermediality, *stronismo*.