

**Estudios
Paraguayos**

Revista Estudios Paraguayos

ISSN: 0251-2483

ISSN: 2520-9914

epedicion@gmail.com

Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción"
Paraguay

Zaracho Robertti, María Esther

Imaginarios de nación en la producción audiovisual oficial e
independiente de Paraguay durante la dictadura stronista (1968-1979)

Revista Estudios Paraguayos, vol. 39, núm. 2, 2021, Julio-Diciembre, pp. 15-36

Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción"
Paraguay

- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

IMAGINARIOS DE NACIÓN EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL OFICIAL E INDEPENDIENTE DE PARAGUAY DURANTE LA DICTADURA STRONISTA (1968-1979)

IMAGINARIES OF NATION IN THE OFFICIAL AND INDEPENDENT AUDIOVISUAL PRODUCTION OF PARAGUAY DURING THE DICTATORSHIP OF ALFREDO STROESSNER (1968-1979)

María Esther Zaracho Robertti¹

Enviado: 2/10/2021

Aceptado: 1/12/2021

Resumen: Este estudio se propone describir los imaginarios de nación durante el stronismo en un corpus fílmico representativo de la producción audiovisual oficial e independiente de Paraguay de 1968 – 1979 a partir de una revisión del periodo correspondiente a la dictadura de Alfredo Stroessner (1954- 1989) dentro de un contexto amplio a nivel regional y global, los “largos sesentas”. La metodología corresponde a un enfoque etnográfico y se recurre a una serie de dispositivos como la observación participante, entrevistas semiestructuradas, descripción, análisis simbólico e interpretación de contexto de contenido audiovisual, análisis de fuentes bibliográficas, hemerográficas y audiovisuales. Se concluye que durante dicho periodo quedó configurado un campo de disputa entre el imaginario de nación del régimen, representado por el audiovisual oficial y otros imaginarios opuestos y alternos, propuestos desde la producción audiovisual de un incipiente cine independiente.

Palabras clave: imaginarios de nación; stronismo; producción audiovisual oficial; producción audiovisual independiente.

¹ Universidad Católica "Nuestra Señora de la Asunción" - Paraguay
mariaesther.zarachor@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5491-5482>

Abstract: This study proposes to describe the imaginary of nation during the stronismo in a film corpus that represents the official and independent audiovisual production of Paraguay of 1968 – 1979, from a revision of the period that corresponds to the dictatorship of Alfredo Stroessner (1954 - 1989) inside a wider context on a regional and global levels, the "long seventies". The methodology corresponds to an ethnographic approach and several devices were used such as participant observation, semi structured interviews, descriptions, symbolic analysis and context interpretation of audiovisual content, analysis of bibliographical, hemerographic and audiovisual sources. The conclusion is that during this period, a dispute field was configured between the imaginary of nation from the regime, represented by the official audiovisuals, and other opposite and alternative imaginary proposed by the audiovisual production of an incipient independent cinema.

Keywords: imaginary of nation; stronismo; official audiovisual production; independent audiovisual production.

Introducción

Comprendiendo que cada época presenta un imaginario de nación, este trabajo se plantea como objetivo general describir la presencia, ausencia u oposición al imaginario de nación vigente durante el stronismo en un corpus de audiovisuales producidos durante dicho periodo. Se define como “campo” de estudio un corpus de seis producciones de audiovisuales realizadas tanto por el Estado como por cineastas independientes durante 1968- 1979, años correspondientes a la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989).

Durante esta época se percibe la continuación y consolidación de una instrumentalización de la historia que devino en un imaginario de nación en el Paraguay. A nivel mundial emergía el año 1968 como representativo de los múltiples cambios sociales vivenciados a escala mundial. Como señala León Frías, “un momento histórico durante el cual las interacciones entre arte y política eran comunes e intensas” (León Frías, 2014: 73-74). Frederic Jameson ubicó las condiciones de posibilidad de esa larga década en la segunda mitad de los años cincuenta y propuso su fin entre los años 1972 y 1974, llamándola los “largos sesentas” e incluyendo en un lugar central los fenómenos propios de América Latina y el Tercer Mundo como el inicio de un giro burocrático-autoritario en muchos de los gobiernos africanos independizados poco antes de la generalización de la militarización de los Estados latinoamericanos (con eje en el golpe militar en Chile, en 1973) pero también cierto fin de la fuerte influencia tercermundista en Estados Unidos y Europa, entre otros hechos (Mestman, 2016: pp.8-9).

Tras precisar lo que entendemos por imaginario de nación durante el stronismo, se plantea como objetivo general describir su presencia, ausencia u oposición en un corpus conformado por el documental *Cómo se construye una nación* (Alberto Lares, 1979), la primera película de ficción en 35 milímetros rodada en el Paraguay, *Cerro Corá* (Guillermo Vera Díaz, 1978), nueve episodios del noticioso nacional

(1973 y 1976) y el noticioso televisivo Sucesos Paraguayos (1968), las películas Kuarahy Ohecha (Dominique Dubosc, 1968), El pueblo (Carlos Saguier, 1969) y Manohara (Dominique Dubosc, 1969).

Se especifican como producciones audiovisuales oficiales aquellas filmaciones de 16 o 35 milímetros en corto, medio o largometraje de tipos documentales, experimentales o ficciones realizadas durante la década estudiada. Estas fueron realizadas con financiación directa y/o apoyo del Estado para la producción, exhibición y circulación nacional en las salas de cine de capital e interior. También se examinan los audiovisuales generados por grupos independientes. Quizá un término interesante para definirlos sea el de “*vanguardias*” (Escobar, 1986: p. 57-60) o producciones audiovisuales de “*ruptura*” (Mestman, 2016: p. 11) las que no necesariamente se vincularon orgánicamente como parte del proyecto común pero no heterogéneo que por aquellos años se denominó “Nuevo Cine Latinoamericano”. Este grupo de audiovisuales se definió como aquellas filmaciones en 16 o 35 milímetros, autofinanciadas, distribuidas y exhibidas en un circuito no canónico y más cercano a la academia o los centros culturales, logrando difusión internacional escasa, pero representativa sobre todo en Europa y el resto de Latinoamérica.

Marco teórico

El marco teórico referencial incluyó conceptualizaciones provenientes del estudio de los imaginarios, del nacionalismo, cine y producción audiovisual durante la dictadura, historia social paraguaya y antropología del público de cine.

La nación es un concepto de elaboración relativamente reciente, el llamado “mito político moderno” (Backzco, 1984: p.8). El concepto de imaginario (Castoriadis, 1998: p.13) destaca el papel de los significados imaginarios en la construcción, mantenimiento y cambio del orden de la sociedad, “las ideas-imágenes utópicas actúan, cada vez

más, como relevo a otras formas de imaginario colectivo, en especial a los mitos políticos modernos tales como los de Estado-Nación, el Progreso, la Revolución” (Backzco, 1984: pp.7-8).

En la misma línea de autoras como Makaràn (2014), Soler (2014) o Couchonnal (2017) se comprende que el imaginario de nación durante periodo conocido como “stronismo” (1954-1989) se constituyó a partir de la mistificación e instrumentación del pasado a partir del caudal simbólico disponible, profundizando el nacionalismo militarista y antiliberal de las décadas anteriores, recibiendo influencias de las ideologías totalitarias en boga y de la reconfiguración a nivel mundial de los patrones del capitalismo a mediados del siglo XX.

Soler expresa que en su proceso de construcción el stronismo “creó nuevos discursos de legitimidad que, imágenes históricas en disponibilidad, posibilitaron vincular la democracia a orden (estabilidad política), progreso (crecimiento económico) y paz (eliminación del conflicto)” (Soler, 2014: pp.166-167).

Este estudio se concentra en dos elementos que componen el “mito” del imaginario de nación durante el stronismo: en primer lugar, el nacionalismo heroico o mito de la pertenencia de Stroessner a una genealogía de héroes y en particular, su rol de reconstructor de la nación en directa sucesión del Mariscal López y Bernardino Caballero. En segundo lugar, el mito de pueblo “real” que se desprende de una interpretación populista donde pueblo paraguayo es análogo a pueblo colorado, una retórica que esconde la negación y represión de sectores populares como el campesinado cristiano además de una valoración de elementos modernizadores de ese pueblo que se va transformando en país. Se señala que esta noción de pueblo también fue representada por otros sectores que entraron en directa oposición con los otros aspectos del imaginario.

Rosas Mantecón refiere con acierto que, “los filmes no se agotan en lo que relatan; hablan de contextos históricos, industriales y culturales en los que se producen, proyectan y reciben” (Rosas Mantecón, 2017: p.24). Es desde esa dimensión mítica de los filmes y de la nación a través de la noción de imaginario que en este trabajo se toman como fuentes de inspiración las preguntas que hacia fines de los setenta se hacía Jarvie en su sociología del cine: “¿Quién realiza/produce los filmes?, ¿Qué los caracteriza? ¿En qué contextos fueron producidos? ¿Qué se ve o no se ve?” (Jarvie, 1978: p.34).

El análisis de la producción audiovisual de la época en la región reflejaba la presencia de un cine oficial informativo, impulsado principalmente por los Estados, y un cine contra informativo con relación a la representación del pueblo (Lacruz, 2018:141). Ese cine aspiraba a representar al pueblo a partir de imágenes que evocaban las reflexiones sobre el indigenismo, el nacionalismo o la tensión desarrollo/subdesarrollo “ pero en el sentido más populista y más negativamente romántico, para exaltar como criterios básicos de la verdadera obra de arte la simplicidad y comprensibilidad por parte de las masas” (Barbero, 1987: p.30).

Marco metodológico

La antropología social, con su enfoque etnográfico y técnicas específicas como la observación participante y la entrevista, conjuntamente con el análisis de documentos y producciones audiovisuales permitió el abordaje del tema en cuestión.

Territorio

El territorio abordado se ubicó en la capital, Asunción.

Unidades de análisis

El documental *Cómo se construye una nación* (Alberto Lares, 1979), la primera película de ficción en 35 milímetros rodada en el Paraguay, *Cerro Corá* (Guillermo Vera Díaz, 1978), nueve episodios del noticioso nacional (1973 y 1976) y un episodio del noticioso televisivo *Sucesos Paraguayos* (1968) Kuarahy Ohecha (Dominique Dubosc, 1968), *El pueblo* (Carlos Saguier, 1969) y *Manohara* (Dominique Dubosc, 1969). También se consideran como unidades de estudio a un grupo de (3) cineastas y críticos consultados durante el proceso de investigación, Hombres de edades entre 60 y 70 años en adelante localizados en la zona urbana de la ciudad de Asunción que se vincularon con los filmes abordados entre los años 1968 a 1979.

Instrumentos de recolección de datos

Se diseñó y utilizó una matriz para el análisis de cada producción audiovisual, en dicha matriz constaron los componentes del análisis fílmico desde diferentes niveles: descriptivos, simbólicos y vinculados a la interpretación del contexto. Se realizaron entrevistas semiestructuradas a cineastas y críticos y se completaron fichas de fuentes hemerográficas. Se registraron análisis de material audiovisual complementario a las películas y reseñas críticas, afiches y otros materiales provistos por los cineastas entrevistados.

Procedimiento de análisis

Los datos empíricos fueron recogidos desde abril de 2017 a abril de 2019. Durante dicho periodo se realizaron entrevistas de carácter semiestructurado a un público especializado compuesto por cineastas y críticos (en tres casos, autores de los filmes analizados) que contemplaron los aspectos descriptivos, simbólicos e interpretativos del contexto en el que los audiovisuales seleccionados fueron generados, así

como la revisión de material hemerográfico y de los propios audiovisuales y sus materiales complementarios.

Análisis de resultados

Cerro Corá (Guillermo Vera Díaz, 1978)

Nivel descriptivo. La película pertenece al género ficción de tipo drama histórico, el título apunta a la principal batalla de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870). La misma evoca elementos alegóricos y arquetípicos de la heroicidad. La superposición imagen/ texto y la voz en off omnisciente a lo largo del filme condicionan la lectura e interpretación de una legitimación autoritaria. La película fue reseñada por Jesús Ruíz Nestosa. El periódico bonaerense *La opinión*, expresa que el filme retrata al Mariscal como “figura histórica controvertida, que surge en el film como un insigne patriota y un gran americano, un héroe que entregó su vida en defensa de la libertad” (*ABC Color*, 1978: p.35).

Nivel simbólico. La música, marcial y grandilocuente, entonada por los jóvenes de las clases urbanas, maestros, clases altas acomodadas, campesinos que se unen a la “defensa nacional” dan la pauta de una adhesión total de todos los estratos sociales, sin contradicciones ni fisuras, y en el que también se pueden reconocer elementos intertextuales que analogan la época del Mariscal Francisco Solano López con el gobierno de Alfredo Stroessner, principal promotor de la película. La simbología hace referencia a un contexto armónico y pacífico como mensaje de gobierno, la exaltación de un nacionalismo militarista, la vinculación de la figura de López con la de Stroessner y una comunidad internacional aparentemente brindando reconocimiento.

Nivel de interpretación del contexto. Aunque se intente remarcar el estreno como hito inaugural de una cinematografía enteramente nacional, al no contarse con estadísticas de taquillas lo que queda claro es el rol del estado en dicho emprendimiento. Según la prensa de la época “la empresa significó una inversión de recursos estatales

(humanos y materiales) que rondaría 50.000.000 de guaraníes solo para la filmación” (ABC Color, 1978: p. 10). Contó con el involucramiento de militares y recursos del Estado prestados por el Servicio de Intendencia del Ejército, la Cooperativa Policial Limitada, la Cooperativa Militar Naval y Aeronáutica, así como la asesoría de hombres de alto rango militar vinculados al gobierno cuyos nombres y apellidos pueden leerse en los créditos finales de la película.

Noticiosos (Noticioso Nacional – 9 piezas (1973 y 1976) y Noticioso Televisivo Sucesos Paraguayos, 1968)

Nivel descriptivo. Estas producciones sugerían una fuerte apuesta a la difusión por medios audiovisuales cinematográficos y televisivos de los mensajes de gobierno. El noticioso nacional fue la producción audiovisual más recurrente y sostenida en el tiempo, lastimosamente la disponibilidad de dicho material es escasa o casi nula en comparación con el periodo de tiempo al que estuvo expuesto al público². La perspectiva del relato y visión de mundo presenta la información en torno al régimen con espectacularidad, retratando actos oficiales o ceremoniales como el aniversario de gobierno, entrega de títulos a universitarios, concentraciones del Partido Colorado previas a elecciones y la tradicional celebración del 3 de noviembre por el cumpleaños de Stroessner, inauguraciones de obras del Partido Colorado (seccionales coloradas en el interior del

² Como ejemplo de procesos de recuperación y patrimonialización de noticiosos pueden mencionarse solo dos casos, el de los noticiosos de la dictadura de Stroessner aquí estudiados y otros filmes recuperados con el acompañamiento cercano de Manuel Cuenca a partir del programa Mercosur Audiovisual y la Secretaría Nacional de Cultura de Paraguay entre los años 2014-2015 y la colección Motte, los noticiosos de la dictadura de Higinio Morínigo, puestos a disposición en el sitio web del Archivo Nacional desde 2018 tras la labor de recuperación iniciada por el cineasta Ray Armele, en ese entonces al frente de la Dirección de Audiovisual del Centro Cultural Manzana de la Rivera de Asunción.

país , escuelas) y la construcción de la represa de Itaipú en alianza con el Brasil.

Nivel Simbólico. Con respecto al imaginario de nación stronista, la construcción narrativa de los noticiarios enfatizó el presente como una época de oro (paz, trabajo y progreso), superadora de los tiempos del pasado reciente. La constante reivindicación del linaje de pertenencia heroica de Stroessner, al mencionar a Caballero en su discurso electoral de 1968 reafirmando la mimesis entre pueblo paraguayo y pueblo colorado, así como otros elementos intertextuales, estrategias verbales como la mención, citación, alusión o inclusión de referencias históricas y de personajes del pasado refuerzan la similitud con el presente correspondiente al gobierno de Stroessner.

Nivel de interpretación de contexto. El periodo 1968-1973 fue un periodo electoral que concluye con una nueva reelección de Stroessner. También fue el inicio del Plan Cóndor y de represiones a comunidades campesinas como la ocurrida en Colonia Serafini, así como desaparición de varios miembros fundamentales del Partido Comunista Paraguayo, según refiere Pérez Cáceres (Pérez Cáceres, 2017: p.221).

Cómo se construye una nación (Alberto Lares, 1979)

Nivel descriptivo. El título de esta producción alude a un elemento constructivo de la realidad nacional en directa relación con el principal financista: el Ministerio de Industria y Comercio en el contexto del gobierno de Stroessner. Se apela a una composición de imágenes que combina el folklore y los entornos rurales con elementos urbanos. La voz en off, funciona como marco ideológico al ofrecer una perspectiva del relato y una visión de mundo.

Nivel simbólico. Detrás de la voz, el guion de Mario Halley Mora revela algunos elementos simbólicos: la evocación de un pasado glorioso, una época de oro, esta vez, mucho más allá de la época de Carlos Antonio López, época que se retrotrae hasta la colonia y los tiempos de la independencia, continúa con la llamada “epopeya nacional” o Guerra de la Triple Alianza que refuerza la idea de crisis por el exterminio de la población, la siguiente idea fuerza es la de la reconstrucción, Caballero es allí una figura fundamental. El autor se refiere al año 1904 como la “época liberal” caracterizada por el exilio interior, exterior y de luchas fratricidas. Además, se hace énfasis en el “atraso” del Paraguay, lo que claramente proviene de un discurso liberal de postguerra al que se le une el imaginario de un país desconocido, misterioso, olvidado y sin futuro.

Nivel de interpretación de contexto. La narrativa del documental coincide con la llamada “invención de Alto Paraná”, al respecto, Gómez Florentín señala que esta fue clave en el ascenso de la nueva tecnocracia asociada con los procesos de desarrollo. El autor expresa que “el nuevo mantra entonces era transformar sociedades lánguidas y convertirlas en polos desarrollistas. Alto Paraná era una colección de recursos naturales inextinguibles al alcance de la mano del hombre, aguardando su acción transformadora para hacer realidad el sueño del desarrollo” (Gómez Florentín, 2019: pp.93-94). Lares, autor de la película, ya había realizado otros documentales para el gobierno—de modo que su material audiovisual puede comprenderse como parte de un corpus fílmico de la década—donde se encuentra Alto Paraná (Lares, 1957-1962), El milagro del río (Lares, 1969) y El amante de mi mujer (Lares, 1978). Esta última una coproducción brasileño-paraguaya fue financiada por el Ministerio de Turismo.

El pueblo (Carlos Saguier, 1969)

Nivel descriptivo. La película fue realizada con recursos propios como parte de un proyecto colectivo llamado Cine Arte Experimental (CAE) conformado por Carlos Saguier y Antonio Pecci. Antonio Pecci había participado de los campamentos universitarios organizados por el padre Francisco de Paula Oliva (Movimiento Independiente Universitario) durante 1966 y 1967 (Saguier, 2019)³

Nivel simbólico. Respecto a los elementos ideológicos en el análisis del filme, la perspectiva del relato y visión de mundo se caracterizaron por la presencia de imágenes alegóricas o casi mitológicas, la subversión o cambio de códigos visuales y las condiciones de producción y distribución del filme de forma totalmente independiente. Las imágenes son, en gran parte, de Tobatí, escenario de importantes y pioneros trabajos etnográficos como *Tobatí: a paraguayan town* (Helen y Herman Service, 1948-1949) y una ampliación del mismo: *Tobatí: tradición y cambio en un pueblo paraguayo* (Diego Hay,1999).

En la película se refleja el transcurrir de un día en un pueblo paraguayo. El guaraní como forma de expresión de los diferentes personajes, la ausencia de una voz en off y la presencia de una radio, todavía parte importante del cotidiano rural, permite escuchar las voces de la comunidad refiriéndose al trabajo en las olerías como alternativa al trabajo agrícola en tiempo de sequía o al mito del tesoro escondido, reflejando así las características de un contexto de incipiente modernidad que convive con prácticas rurales. Estrategias visuales y sonoras remiten al presente dictatorial con gran carga dramática: el vuelo de un cuervo, llantos en un cementerio, disparos de arma de fuego y procesiones con efectos de iteración y relentizado pasando del blanco y negro al technicolor.

³ Saguier, 2019. Entrevista concedida a la autora. Asunción-Paraguay

La clara ausencia de una representación del imaginario de nación del stronismo se hace patente en la película y en la crítica del escritor Mario Halley Mora quien refirió que “ese pueblo, así mostrado, no es el pueblo paraguayo real (...) la película representó como testimonio, una brutal traición a la intención temática prometida en el título (...) la negación de los valores que hacen al pueblo, o lo que es peor, su distorsión en beneficio de una identidad falsa y unilateral” (Halley Mora, 1969). La película dejó de proyectarse en Paraguay sin embargo fue exhibida y criticada en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa en las siguientes décadas. En conversación con Carlos Saguier (2017) este ha referido el interés de Jorge Prelorán, referencia indiscutida del cine etnográfico, en El pueblo, dada su calidad cinematográfica y antropológica. La película fue exhibida en Francia gracias a la gestión de Rubén Bareiro Saguier, exiliado en dicho país, y en Latinoamérica durante las funciones del Teatro Paraguayo de Vanguardia (TPV) al que perteneció Antonio Pecci (Pecci ,2017).

27

Nivel de interpretación de contexto. Durante el revelado de la película en Buenos Aires, Saguier y Pecci estuvieron en contacto con la comunidad cultural paraguaya en el exilio: Edgar Valdez, Elvio Romero, José Asunción Flores y Augusto Roa Bastos, quienes asistieron a una proyección de estreno de la película en el microcine de los Laboratorios Alex según refiere Antonio Pecci (Pecci, 2017)⁴. José Asunción Flores incluso ofreció ponerle música (Saguier, 2017)⁵. Este contacto con Argentina y su cine decantó en la organización de un ciclo denominado Semana del Nuevo Cine Argentino promovido por CAE, una actividad organizada por Saguier y Pecci en noviembre de 1969 en el Centro Cultural Paraguayo Americano (C.C.P.A) escenario para el estreno de la película en Paraguay (ABC Color, 1969: p.4). El año 1968 significó una nueva reelección de Alfredo Stroessner (1954-1989). Pérez Cáceres refiere que nuestro país avanzaba “fuerte en la lucha contra el imperio y contra los gobiernos

⁴ Pecci, 2017. Entrevista concedida a la autora. Asunción-Paraguay

⁵ Saguier, 2017. Entrevista concedida a la autora. Asunción-Paraguay

antipopulares, marcado fuertemente por la intervención norteamericana en Vietnam, el mayo francés del 68, la muerte del Che y los efectos negativos de la guerra fría” (Pérez Cáceres, 2017: p.136). El 19 de junio de 1969 Nelson Rockefeller visita al país, tras su llegada se concreta una gran manifestación universitaria con efectos represivos, el gobierno minimiza la marcha con la circulación de un boletín titulado “La crisis universitaria no existe” (Patria, 1969).

1969 sería el año del despertar estudiantil. (Boccia, González y Palau, 2006: p.105), en la siguiente década el inicio de la construcción de la represa hidroeléctrica de Itaipú, la represión al campesinado y los estudiantes, la persecución insistente al comunismo, y la participación de Paraguay en la Liga Anticomunista Mundial como forma más patente de la institucionalización de dicha persecución.

La primera crítica de la película la realizó Edgar Valdez para la revista cultural Macedonio y formó parte del cuadernillo con el que se lanzó la revista(CAE, 1969). También, en el exterior Lili Prieto Yegros publicó una nota para ABC Color con referencia al estreno de la citada película en París. Según menciona Saguier (2017) fue en coincidencia con una muestra de Carlos Colombino. El crítico peruano Isaac León Frías, editor de la revista Hablemos de Cine se hizo eco del estreno con el sugerente texto “¡El cine paraguayo existe!” sugiriendo la sorpresiva aparición del filme y a la vitalidad de un cine percibido fuera de las fronteras como escaso o incluso inexistente (León Frías, 1972:42-45). Otras críticas importantes a nivel local fueron las de Emilio Pérez Chávez (Pérez Chávez, 1969:4) y según menciona Saguier (2017)⁶ la de Jesús Ruíz Nestosa, compañero y amigo de sus inicios en la cinematografía. La proyección de la película fue destacada en sendas notas publicadas por el diario La tribuna entre el 2 y el 13 de diciembre de 1969 (La tribuna, 1969) y ABC Color del 3 al 13 de diciembre (ABC Color, 1969: p.4).

⁶ Saguier, 2017. Entrevista concedida a la autora. Asunción-Paraguay.

Kuarahy Ohecha (Dominique Dubosc, 1969)

Nivel descriptivo. Si bien no fue realizada por un paraguayo, este documental retrata una mirada en torno al Paraguay rural. Ramiro Domínguez diría que Kuarahy Ohecha es paraguaya, en tanto “ (...) hay un conjunto de cosas que te hace decir “esto es Paraguay” (Dubosc, 2018)⁷. El documental retrata un día en la vida de una familia campesina paraguaya.

Nivel simbólico. La representación de pueblo progresista que retrata el audiovisual oficial se encuentra ausente en el retrato de Kuarahy Ohecha, pues si bien se observa una familia trabajadora, el ambiente rural se revela repleto de carencias. El uso del idioma guaraní, desde el título de la película, y en los diálogos es un elemento destacable como distintivo al cine oficial. “Algo que Stroessner utilizó fue la imagen de López descripta por O’Leary como el segundo reconstructor, señala el director. “Mi película no tiene esa estética, pero se nota que esa idea está presente en la vida de la gente. Yo me di cuenta después de que estos campesinos no solamente eran franciscanos, sino también colorados, sin estar metidos en la dictadura o sin tener una participación”. (Dubosc, 2018). La película fue proyectada en Estados Unidos por Alan Lómax, referente de la etnomusicología a nivel mundial. El curador responsable de la colección Lómax, confirma que la película de Dubosc fue recibida y copiada en 1970.⁸ Dubosc refiere que Ramiro Domínguez recurrió a la misma durante sus clases de sociología en la Universidad Católica, pero la misma a excepción de estos casos tuvo poca o nula difusión en el Paraguay de la época.

⁷ Dubosc, Dominique. 2018. Entrevista concedida a la autora. Asunción-Paraguay

⁸ Información confirmada en correspondencia electrónica con Todd Harvey, curador de la colección Alan Lómax, el 16 de octubre del 2018, según la cual confirma que contaron con una copia del original de *Kuarahy Ohecha* en 1970 y que el original fue devuelto al autor.

Nivel de interpretación de contexto. Lewis señala que “en 1968, la conferencia episcopal condenó la agresión del gobierno a la manifestación de estudiantes de Medicina de la Universidad Nacional y estudiantes de la Universidad Católica, cuatro jesuitas fueron arrestados y luego expulsados de Paraguay por agitadores, la policía clausuró el semanario Comunidad, que se volvió a abrir y clausurar en reiteradas ocasiones” (Lewis 1986: p.358). Dubosc se vinculó directamente con el sector más perseguido del stronismo: la universidad y la iglesia. Ejerció la docencia en la universidad católica y en el instituto ILARI, además se vinculó afectivamente con la comunidad cultural de la época: José Luis Appleyard, que fue su mejor amigo, Hermann Guggiari, Michael Burt, Lotte Schultz, Olga Blinder, Oscar Ferreiro y Taca Chase(Dubosc,2013)⁹

Manohara (Dominique Dubosc,1969)

Nivel descriptivo. Manohara es un documental donde se retrata la vida de los pacientes del leprocomio Santa Isabel en Sapucaí, un pequeño pueblo paraguayo. Convocado por el nombre del lugar (grito, en idioma guaraní) durante las exhibiciones de su anterior película, Dominique Dubosc viviría allí tres meses plasmando dicha experiencia en un pequeño texto antropológico como preámbulo a la filmación (Dubosc, 1969: p.16-30). Resulta revelador el carácter colectivo de la obra, la inclusión de las voces e incluso poemas escritos por dichas personas, como el de Tomas Castillo que aparece en la película. La música en guaraní se va fundiendo con los sonidos de una campana que acompañan un cortejo fúnebre. Uno de los enfermos presta la voz en off de las escenas iniciales, todavía del cortejo fúnebre, reflexionando sobre el significado de la reclusión que implica padecer lepra. La película culmina

⁹ Material adicional de las películas editado por Fundación Cinemateca (2013).

con la preparación a una fiesta, una ambigüedad agri dulce y no desesperada (Dubosc, 2018)¹⁰.

Nivel Simbólico. La narración coral le confiere al material una dosis de ruptura, característica de los materiales audiovisuales del cine independiente e incluso militante de la época. La voz en off es claramente una voz en primera persona, de ninguna forma impersonal o autoritaria. Con respecto a elementos ideológicos, la perspectiva del relato y visión de mundo, denotan una obra documental con componentes de creación artística con producción y distribución no canónicas, claramente elementos que la diferencian del cine oficial.

Nivel de interpretación de contexto. Si bien no hay menciones directas al ambiente opresivo del contexto paraguayo de la época, hay una reflexión sobre esta comunidad que vive siempre sobre la base del autoritarismo más estricto. Dice el autor que “en todos estos lugares cerrados, la vida cambia de sentido y se concentra en lo esencial (...) porque en el mundo exterior, el gran mundo, ya se había hecho imposible la vida” (Dubosc, 1969:21).

31

Conclusiones

La comprensión del periodo estudiado en el marco de los llamados “largos sesentas”, permitió integrar el análisis del corpus fílmico a una serie de fenómenos socio culturales a nivel global. Tanto la producción audiovisual oficial como la independiente presentaron rasgos presentes en las producciones realizadas en Latinoamérica en dicha época: una primacía del género documental, promoción desde los estados del género informativo, una fuerte necesidad de representación del “pueblo” a mediados del siglo XX, en el contexto de una serie de gobiernos autoritarios y a la vez de reflexiones en torno al nacionalismo o el indigenismo, la

¹⁰ Entrevista a Dominique Dubosc (2008). Asunción-Paraguay.

cuestión desarrollo- subdesarrollo latinoamericano o lo popular desde una tendencia autoral experimental que rompe con las formas tradicionales de hacer cine, en especial desde los gobiernos. El contenido de la “producción audiovisual oficial” no se constituyó como novedad o particularidad del régimen stronista ni por su forma ni por su contenido, claramente se manifestaron tendencias presentes en el documental de uso oficial y de propaganda en la región: la utilización de una voz en off portadora de una locución con carácter omnisciente y objetivo, una narración grandilocuente, la función poética repleta de estereotipos y generalidades vinculadas a la persuasión, la recurrencia a la emoción (amor patriótico) y el subrayado de una ausencia de conflictos, disconformidades o reclamos vinculados al gobierno.

A estos elementos habría que agregar, un circuito de distribución y exhibición canónicos u oficiales que involucraba a las principales salas de cine de la capital e incluso del interior del país y realizadores afines al círculo oficial donde estuvo presente el involucramiento de recursos del Estado y alianzas público-privadas incluso explicitadas en los créditos de algunos de los filmes. En estas producciones no se realizó ningún retrato específico del campesinado o alguna alusión a lo indígena, como el idioma guaraní y primó una visión de pueblo progresista y moderno. El imaginario de nación del stronismo, compuesto por el mito del linaje heroico y el del pueblo real, se encontraba presente y reafirmado.

Por otra parte, se observó que la producción audiovisual independiente retrató la ruralidad, el uso del guaraní o jopara y manifestaciones espontáneas de la vida cotidiana donde sobresalían actividades laborales “premodernas”, enfrentándose así abiertamente al imaginario de nación oficial y la caracterización que el régimen intentaba afirmar en su imagen de pueblo “real”, colorado, moderno y castellano hablante. Ni la ruralidad, el idioma guaraní o la religiosidad popular católica estaban representados, salvo en algunas escenas de Cerro Cora. La religiosidad popular, descentrada de los rituales oficiales, fue filmada en pequeñas

comunidades marginadas del interior del país, tales como Tobatí o Sapucaí, sitios alejados del escenario central de actos (Caacupé), traduciendo así la crispación interna entre iglesia católica y un Estado abiertamente anticomunista y represor del campesinado cristiano. A pesar de no contar con el amplio circuito de exhibición nacional o los recursos de producción del cine oficial, las producciones independientes circularon fuera de Paraguay con reconocida valoración por su calidad cinematográfica e incluso antropológica. Si bien no se evidenció una articulación orgánica de dichas producciones con el llamado “Nuevo Cine Latinoamericano”, si resulta claro el emparentamiento en términos estéticos, creativos, documentales o experimentales.

Se concluye que las producciones audiovisuales aquí estudiadas configuraron un campo de disputa entre el imaginario de nación del stronismo e imaginarios alternos. Esta tensión se manifestó como síntoma con la aparición de una crítica oficial condenatoria, en el caso de El pueblo (1969) o la escasa circulación y proyección del cine independiente en comparación con las películas exhibidas en circuitos canónicos. La generación de un circuito de exhibición alternativo a nivel local e internacional con ausencia de una filiación institucional realizada a pulmón a partir de personas concretas como Carlos Saguier, Antonio Pecci, Rubén Bareiro Saguier, Ramiro Domínguez, Jorge Prelorán o Alan Lómax durante la década estudiada (1968-1978) remarca el valor de las producciones audiovisuales independientes como dispositivos que pusieron a circular en el contexto de proyecciones públicas o privadas, en ámbitos culturales o académicos, y tanto en el Paraguay como en el exterior, imágenes alternas y opuestas que disputaron desde la creación artística el imaginario de nación impuesto desde el Estado durante el stronismo.

Referencias

Bibliográficas

- ABC Color, D. 1969. "Viernes se exhibirá El pueblo. Se trata de un film experimental de Carlos Saguier". ABC Color, 3 de diciembre, p.4.
- _____. 1969. "Cine Argentino. Finalizó la semana". ABC Color, 23 de diciembre. p.4
- _____. 1978 "Se estrena hoy el primer film paraguayo Cerro Cora". ABC Color, 22 de setiembre, p.35.
- _____. 1978. "Cerro Cora", ABC Color, 24 de setiembre, pp. 12-13.
- _____. 1978. "Finalizó rodaje de Cerro Cora". ABC Color, 10 de abril, p. 10.
- Baczko, B. 1984. Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas. Argentina, Ediciones Nueva Visión. 2da. edición.
- Barbero, J. 1987. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Colombia, Quinta edición. Convenio Andrés Bello.
- Boccia Paz, A.; González Vera, M., y Palau Aguilar, R .1994. Es mi Informe. - Los archivos secretos de la Policía de Stroessner. Paraguay, Centro de Documentación y Estudios (CDE).
- Couchonnal, A. 2017. Donde nací como tú. Perspectivas en torno a la articulación de un sujeto político en Paraguay. Paraguay, Editorial Tiempo de Historia.
- Dubosc, D. 1969. "Los infortunados de la tierra". Mundo Nuevo. Revista de América Latina. No.42. pp. 16-30.
- _____. 2018. Festival de Fotografía El ojo salvaje. Paraguay.
- Escobar, T.1986. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre el arte popular. Paraguay, Centro de Artes Visuales Museo del Barro.
- Gómez Florentín, C. 2019. 1979: años que cambiaron la historia. Paraguay, ABC color.
- Halley Mora, M. 1969. "Crítica a un film. El pueblo, Patria, 24 de diciembre.

- Jarvie, I. 1974. Sociología del cine. España, Editorial Guadarrama.
- Lacruz, C. 2018. "Rostros, voces, miradas. Notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta", en Torello, Georgina (coord.) Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990). Uruguay, Irrupciones Grupo Editor.
- León Frías, I. 1972." ¡El cine paraguayo existe!", Revista Hablemos de Cine. No. 42. pp.42 -45.
- _____ . 2014. El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica. Perú, Fondo Editorial.
- Lewis, P. 1978.Paraguay bajo Stroessner. México, Fondo de Cultura Económica.
- Makarán, G. 2014. Paraguay, el nacionalismo y sus mitos. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mestman, M. 2016.Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Argentina, Editorial Akal.
- Pérez Cáceres, C. 2017. Dictadura y Memoria- Tomo 2. Paraguay, Edición del autor.
- Pérez Chávez, E. 1969 "Opiniones sobre un film paraguayo". ABC Color, 14 de diciembre, p.4
- Patria, D. 1969. "La crisis universitaria no existe". Patria, 3 de julio.
- Rosas Mantecón, A. 2017. Ir al Cine: Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas. México, Gedisa Editorial.
- Soler, L. 2014. Paraguay: La larga invención del golpe. Paraguay, Editorial Arandurá.
- Valdez, E.1969. "Carlos Saguier: Crítica al inmovilismo y a la no-vida". Fragmento de Revista Cultural Macedonio en Cuadernillo de estreno de la película (1969).

Películas

- Dubosc, D. (Dirección). (2013). Kuarahy Ohecha [Película]. Fundación Cinemateca y Embajada de Francia en Asunción. Asunción.
- Dubosc, D. (Dirección). (2013). Manohara [Película]. Fundación Cinemateca y Embajada de Francia en Asunción.
- Saguier, C. (Dirección) (1968) El Pueblo. [Película]. CAE. Archivo del autor. Asunción.
- Lares, A. (Dirección). (1979). Como se construye una nación [Película]. Archivo de la Dirección Audiovisual del Centro Cultural Manzana de la Rivera. Asunción.
- Vera Díaz, G. (Dirección). (1978). Cerro Corá [Película]. Archivo de la Dirección Audiovisual del Centro Cultural Manzana de la Rivera. Asunción
- Noticioso Nacional (2018). Capítulos 1 a 9 (1973, 1976). Fundación Cinemateca. Asunción.
- Noticioso Televisivo Sucesos Paraguayos (1968). Archivo de la Dirección Audiovisual del Centro Cultural Manzana de la Rivera. Asunción.