


EL CINE EN TIEMPO DE ESPERA: *HAMACA PARAGUAYA* (2006) Y *EAMI* (2022) DE PAZ ENCINA



The cinema in waiting time: *Hamaca paraguaya* (2006) and *Eami* (2022) by Paz Encina

Portela, Guillermo

 Guillermo Portela *
gportela@unsam.edu.ar
Universidad Nacional de San Martín, Argentina

Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN: 0326-5102
ISSN-e: 2684-0499
Periodicidad: Semestral
núm. 21, e2102, 2023
cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 01/12/22
Aprobación: 07/02/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7854257001/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clt.0216888>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: *Hamaca paraguaya* (2006) y *Eami* (2022) son dos de las más relevantes obras cinematográficas de la directora paraguaya Paz Encina y del reciente cine de su país en lengua guaraní y ayoreo. Se trata de producciones ricas en imágenes y sonidos donde predominan los diálogos en off y los planos fijos. Nuestro objetivo es analizar el tema de la espera como esa zona fértil de producción artística proclive a múltiples interpretaciones, conjeturas, silencios. El examen que proponemos no desestima la cosmovisión del pueblo ayoreo donde la segmentación “occidental” en pasado, presente y futuro se desdibujaría en detrimento de una persistencia que dialoga diametralmente con el concepto de “espera”. Así, la hipótesis que planteamos es que el tópico de la espera funciona en las películas de Encina como una puerta que propicia una crítica hacia el pasado, un presente de incertidumbre y un futuro polifacético.

Palabras clave: Paz Encina, espera, cine paraguayo, *Eami*, *Hamaca paraguaya*.

Abstract: *Hamaca paraguaya* (2006) and *Eami* (2022) are two of the most relevant cinematographic works of the Paraguayan director Paz Encina and of the recent cinema of her country in the Guarani and Ayoreo languages. The productions are rich in images and sounds, with prevailing off-screen dialogues and fixed shots. Our objective is to analyze the theme of waiting as a fertile area of artistic production, prone to multiple interpretations, conjectures, silences. The review we propose does not disregard the worldview of the Ayoreo people where the “western” segmentation into past, present and future would be blurred to the detriment of a persistence that dialogues diametrically with the concept of “waiting”. Thus, the hypothesis we propose is that the topic of waiting functions in Encina’s films as a door that promotes a critique of the past, a present of uncertainty and a multifaceted future.

Keywords: Paz Encina, wait, paraguayan cinema, *Eami*, *Hamaca paraguaya*.

NOTAS DE AUTOR

- * Guillermo Portela es Profesor Universitario en Letras por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), maestrando de Literaturas de América Latina en esa misma universidad, tesista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (IILyD) de la Universidad Nacional de La Pampa

Da huo'o ca qaimejnaxan huctoiguilo nahua na'axa'te nhuataxanaxaqui'. Ana lalachequi na Paraguay le'ecpi (2006) y Eami (2022) de Paz Encina (título en qom)

Totetnek sak'al toj khamaj tinifwlhi. Hamaca Paraguaya (2006) wet Eami (2022) de Paz Encina (título en wichi)

Nata>gt; cine naloqo>gt; quena nuaanaxanaxac: Hamaca Paraguaya (2006) y Eami (2022) de Paz Encina (título en moqoit)

Un abrazo que se fue, un artículo de fe
Y un danzón para los solitarios
Un amor para decir te espero
Una piel donde aprender fragancia
Un azul para volver, un sinsonte para ser
Y un danzón para bailar el ansia
Un danzón para esperar el alba
Un fulgor donde empezar de cero
Silvio Rodríguez

INTRODUCCIÓN O EL TEMA DE LA ESPERA

En una lectura apresurada el tema de la espera podría pensarse como un tiempo muerto, un *impasse* vacío y nulo. No obstante, la espera es quizás la representación literaria más clara de la “zozobra humana”. Allí donde brilla el “tiempo muerto” es justamente donde se abre una heterogeneidad de posibilidades. La actitud supuestamente pasiva del que espera invita al silencio y la conjetura en un mismo golpe. El trabajo sobre el tiempo de espera en el cine y la literatura empuja al espectador/lector a una postura activa. Ese lapso de dilación es el momento conjetural que convida a ser completado, es el páramo de sosiego, pero también el tiempo del hartazgo y la angustia.

En el cine y en la literatura el tema de la espera fue ampliamente trabajado. En este punto, debemos detenernos porque entendemos que el cambio de soporte (literatura/cine) implica, inevitablemente, una transposición semiótica que completará el sentido del hipotexto en una de las tantas lecturas posibles. Ahora bien, si tenemos en cuenta que las dos obras a analizar no parten de textos literarios, esto no implicaría ni mayor libertad ni una subordinación de la cineasta como artista y del cine como arte. La pregunta que debemos plantearnos es: ¿qué tienen en común cine y literatura? Por amplio que parezca, Andrei Tarkovski (1996) afirma que tanto la literatura como el cine tienen en común una “incomparable libertad con la que los artistas pueden tratar y organizar el material que la realidad les ofrece” (1996, p. 82). Así, sustentados en esta autonomía creativa es que planteamos esta relación entre cine y literatura.

Dicho esto, uno de los textos más representativos que trabaja el tema de la espera es *El castillo* de Franz Kafka, publicado póstumamente en 1926. En él, un tal señor K, que trabaja como agrimensor y es opositor al sistema, intenta acceder a los funcionarios del Castillo y no claudicará ante la espera. A esta novela, que trata sobre la burocracia, la alienación y la frustración, aparentemente interminable, podemos sumarle el relato “Ante la ley” del mismo autor checo. Este texto, que funciona como parábola, podemos leerlo dentro de la novela *El proceso*, que vio la letra impresa en 1915. Allí un sacerdote le cuenta al señor K (también protagonista de esta obra de Kafka) la historia de la imposibilidad y la demora de un campesino para acceder por una puerta que custodia un guardián y lo llevaría ante la ley.

(UNLPam) y editor encargado de la sección “La letra descarriada” de la Revista Filosófica Symploké. Reviste como Profesor Jefe de Trabajos Prácticos en las cátedras de Literatura Argentina I y II del Profesorado Universitario en Letras de la UNSAM.

En la literatura latinoamericana encontramos como destacados la *nouvelle* de Gabriel García Márquez publicada en 1961, *El coronel no tiene quien le escriba*, y también *Zama* (1956) de Antonio Di Benedetto, que fue llevada al cine en 2017 por la directora argentina Lucrecia Martel. En ambos textos es indudable que la acción de esperar tiene una fuerte carga simbólica y crea las condiciones de existencia de las obras.

Tampoco podemos dejar de mencionar la novela *El desierto de los tártaros* (1940) del escritor italiano Dino Buzzati, que tomó el tema de la espera como eje argumental y fue llevada a la pantalla grande por su compatriota Valerio Zurlini en 1976, y la obra teatral *Esperando a Godot* (1952) de Samuel Beckett, que encuentra en 2001 la última versión cinematográfica de la mano del director estadounidense Michael Lindsay-Hogg.

Nuestro objetivo en este trabajo es rastrear el tema de la espera e indagar el modo en que este espacio, de aparente aplazamiento, funciona como una oportunidad narrativa en dos de las obras cinematográficas de la directora paraguaya Paz Encina y del reciente cine de su país en lengua indígena (guaraní y ayoreo). Se trata de producciones ricas en imágenes y sonidos donde predominan los diálogos en off y los planos fijos. Una de ellas es *Hamaca paraguaya* estrenada en 2006 y, la otra, *Eami* que se proyectó por primera vez en el *51st International Film Festival Rotterdam* y obtuvo el *Tiger Award* de 2022; mismo año que llegó a la Argentina para ser presentada en el *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente*.

La hipótesis que planteamos es que el tópico de la espera funciona, tanto en *Hamaca paraguaya* como en *Eami*, como puerta que propicia una crítica hacia el pasado, un presente de incertidumbre y un futuro polifacético. El examen que proponemos no desestima la cosmovisión del pueblo ayoreo donde la segmentación “occidental” en pasado, presente y futuro se desdibujaría en detrimento de una persistencia que dialoga diametralmente con el concepto de “espera”. En este contexto, analizaremos la espera, ya no como una mera pérdida de tiempo o espacio vacío, sino como esa zona fértil de producción artística proclive a múltiples interpretaciones, conjeturas, silencios.

ESPERAR ESPERANDO: HAMACA PARAGUAYA

La guerra del Chaco fue el conflicto bélico entre Paraguay y Bolivia librado entre septiembre de 1932 y mediados de 1935. *Hamaca paraguaya* narra la historia de una pareja de ancianos campesinos, Cándida y Ramón, que esperan que su hijo vuelva de la guerra. El relato comienza con Cándida convencida de que su hijo ha muerto; Ramón tiene esperanza de que el muchacho vuelva sano y salvo. La pareja no solo aguarda a su hijo, sino que también anhelan la llegada de las lluvias. Todo este discurrir y dialogar ocurre con el hombre y la mujer sentados en una hamaca paraguaya. De fondo se escucha el ladrido quejumbroso de un perro que se está muriendo deshidratado. En la atmósfera se percibe el calor que se mezcla con los ruidos del monte. Los planos amplios y duraderos de cada escena son separados por unas nubes oscuras que prometen lluvia.

La película comienza y la imagen surge paulatinamente de un negro profundo, las voces emergen junto con la luz. Este plano inicial culmina en el minuto 15:39 y solo es interrumpido por el paneo rápido de un cielo negro y nublado. Las voces cansadas y los diálogos pausados se mezclan con la languidez de la espera. De esta forma, en el largometraje,

la presencia del espacio circundante en planos generales, la lejanía de los cuerpos y la evocación del familiar ausente instalaban a las voces en un lugar que tanto era rector de un relato como manifiesto de una fragilidad. Las voces casi flotantes, semidespegadas de esos cuerpos en espera, se volcaban hacia el delineamiento de la deseada presencia del hijo ausente. (Russo, 2020, p. 81)

La espera parecería absurda, pero a la vez inevitable, y se presenta, de esta manera, no solo como el hilo conductor del relato y la maniobra primordial “desempeñada por los personajes, sino como un gesto vinculado con la derrota y la decepción” (Veliz, 2015, p. 75). Los diálogos nunca son frontales entre los personajes. Ana Couchonnal Cancio (2010) sostiene que la espera ronda constantemente una confirmación

elidida en las palabras de uno y otro. La prolongación del tiempo, así como la narración de la historia, encuentra su andamiaje “en el eco que puntúa una frase repetida, en el temor que tiene un protagonista de la respuesta del otro que no es sino su propio saber confirmado” (Couchonnal Cancio, 2010, p. 34).

En consecuencia, todo confluye en un juego de rituales donde una serie de prácticas repetidas y, fundamentalmente, lo no dicho toma un peso primordial. Aquello que se calla forma el esqueleto que da sustento a la espera. Mendez y Ferrarini (2015) han examinado exhaustivamente las formas de relación entre vivos/muertos, así como la percepción del tránsito de un estado a otro en los pobladores del Gran Chaco. Las autoras identificaron allí dos formas “particulares de perpetuación temporal que las sociedades usaban para establecer la manera de la reintegración de los individuos después de la muerte” (p. 201): mientras un grupo procura cortar con la memoria de sus muertos, el otro se ha esmerado en guardar la memoria de los difuntos para asegurar una continuidad. La pregunta que surge es en qué grupo podríamos encuadrar a los protagonistas de *Hamaca...* En torno a esto, hacia el final de la película, la mujer comenta: “No vamos a llorar” (63m02s); “Así somos felices” (64m10s).

En otro orden de cosas, Raquel Iglesias (2012) se pregunta por la cosmovisión del pueblo paraguayo y rediscute una serie de estudios que afirmarían cierta propensión al fatalismo. Es decir, aquella creencia que asegura que todo lo que sucede está determinado de antemano y es inútil cualquier oposición. Entonces, debemos preguntarnos cómo después de dos grandes guerras y del casi exterminio de la población en la Triple Alianza no ha desaparecido “el paraguay” como tal. Iglesias (2012) adjudica esta resistencia al influjo del idioma guaraní como elemento de cohesión y de identidad, pero sin embargo, en sus estudios no niega cierta propensión al fatalismo en la población y agrega: “que el paraguay necesita de impulsos positivos, liderazgos renovados en su pensamiento, que transmitan [una] nueva cosmovisión” (p. 118). En este punto, deberíamos invertir dicho razonamiento y reformular si el hecho de que el idioma guaraní, aun siendo una lengua originaria, haya llegado a nuestros días con una reafirmada robustez no sería producto de un pueblo que sustenta su idiosincrasia en el fatalismo y una tenaz resistencia a los cambios. Como dijimos, Paraguay afrontó el sinsentido de dos grandes guerras (La Guerra de la Triple Alianza 1865-1870 y la Guerra del Chaco 1932-1935); esto dislocó a un pueblo del horizonte de desarrollo. Mencionados conflictos, como toda catástrofe colectiva, crearon, sin dudas, un clima de desamparo ante la falta de dicho horizonte, “pues mientras [esperan] esta meta, el tiempo, y la vida con él, se va escapando entre [sus] dedos” (Gutiérrez Pérez, 2014, p. 26). De esta suerte, los personajes del filme reflexionan al unísono:

Cándida – ¿No vamos a comer? –
 Ramón – ¿Para qué vamos a comer? –
 Cándida – Sí, ya podemos dejar de hablar. –
 Ramón – No hay nada que hacer. –
 Cándida – Nada que hacer. – (65m48s)

Como aludimos más arriba, esta pareja de campesinos lleva adelante una repetición de rituales. En este juego de representaciones, la perra cobra el espacio que ha dejado el hijo ausente, manteniendo así una suerte de continuidad. Cándida comenta: “es la perra de tu hijo... ¿cómo no le vas a hacer caso?” (39m28s).

Ramón llevará la perra a curar a la casa de Don Jacinto. En la espera, en el pórtico de la misma, se informa que la guerra había terminado hace dos días. La noticia saca a Ramón de su actitud pasiva, entra en la casa y sale desesperanzado. Acto seguido, Cándida dialoga con el mensajero que la anoticia de la muerte de su hijo. La mujer no acepta las pruebas que acreditan el fallecimiento del muchacho, no quiere creer. A partir de estos episodios los papeles se equiparan en un depauperado sosiego.

La última escena los encuentra sentados en la hamaca paraguaya como en el comienzo; Ramón comenta que esa guerra hizo que se le quiten las ganas de todo. Sin embargo, la mujer le recuerda: “igual seguimos haciendo todo...” (57m02s). Al parecer, los rituales de la pareja no se alteran:

La espera se constituye así en el tiempo de la historia en el Paraguay, que se refleja en la mayor parte de su estilo historiográfico e inclusive académico: la procrastinación de un sentido distinto que se juega en los ritos cotidianos que la perpetúan. (Couchonnal Cancio, 2010, p. 35)

Cándida y Ramón esperan. La tragedia es evidente, pero sin embargo deciden asumir el emplazamiento. Un momento de la historia del Paraguay es contado desde una hamaca por dos ancianos que podrían simbolizar la infraestructura del tejido social: analogía de un pueblo que persiste, acaso, sin oponer más fuerza que su permanencia en la espera, de una guerra absurda, de una crítica ostensible.

LUCHAR ESPERANDO: EAMI

Eami es el nombre de una niña del pueblo *ayoreo-totobiegosode*, pero también es el vocablo utilizado en su lengua para designar al monte y al mundo. La película narra un universo en extinción. Eami debe dejar el monte después de la invasión de los *coñone*, como llaman los ayoreos a los insensibles hombres blancos: “los que no saben nada”. Los cuadros audiovisuales van tejiendo el relato. Los ayoreos sobrevivientes están prisioneros en las afuera de una casa menonita. Son custodiados por perros y armas de fuego.

Eami, como *Hamaca paraguaya*, comienza con un plano plagado de oscuridad, y poco a poco llega la luz. Se trata de la vera de un río o una laguna; un leve oleaje agita el agua; se escuchan ruidos selváticos, viento, maquinarias, llamas, gritos de terror y voces irreconocibles. Cuatro huevos depositados por algún animal son el centro de la imagen. El musgo que los rodea habla de la quietud y resistencia al paso del tiempo. Se trata de cuatro cuerpos ovalados que esperan, pero también son cuatro organismos en constante metamorfosis y abandonados a su suerte. El cuadro de los huevos funciona también como metáfora de aquello que queda a la merced de fuerzas foráneas. David Katz (2022) señala para la página web *Cineuropa* la ineludible referencia al cortometraje *Seagull Eggs* (2014) del director iraní Abbas Kiarostami, donde muestra el devenir de unos huevos de gaviota descansando sobre una roca junto al mar, golpeada por fuertes olas. En definitiva, la escena sirve a Encina para disparar el *kuchade kikié uháide* (relato mítico) del origen del pueblo ayoreo y de Asojá, una deidad pájaro-diosa-mujer.

Lo que continúa es una serie de planos fijos, como una secuencia de fotografías, y sonidos. Eami, que está enferma al igual que su pueblo y el Chaco deforestado, recibe el rito de sanación del chamán de la tribu: un lagarto.¹ La niña está preocupada por su amigo Aócojai y todo el monte tras la invasión de los *coñone*. El *shamán* canta y recita palabras sobre el cuerpo de Eami: estas estructuras discursivas le son reveladas solo al hombre sagrado y se denominan *sáude*. Anátilde Idoyaga Molina (2009) describe a las *sáude* como fórmulas curativas que también sirven para conjurar maleficios y se recitan rítmicamente. Las *sáude* se pueden combinar con los *uhñaune*, otro tipo de fórmulas fijas pero que se vinculan con la temida deidad mitológica *Asobná*.

Lo fragmentario del relato toca su pico máximo cuando aparece el plano de un video aparentemente casero que muestra la fecha 17 de noviembre de 1994. La inclusión de este enigmático cuadro rompe completamente con la urdimbre de las imágenes. Es trabajo del espectador reconstruir a partir de estos exiguos datos la invasión menonita que con topadoras ingresó a un *guidai* (aldea) de la gente del monte, localizada al sur de las tierras del Departamento del Alto Paraguay en esa misma fecha.²

Hombres blancos armados, *coñone*, tienen prisioneros a lo que queda de la tribu de ayoreo en las afueras de una casa habitada por una mujer menonita.³ En el exterior se escuchan furiosos ladridos. Los *coñone* comentan que los perros no se pueden morir hasta que llegue el patrón.

Los ayoreos prisioneros rechazan la ropa y la comida de los *coñone*. Algunos se dejarán morir, sintetiza la voz en off. Se muestra el monte en llamas, corridas, rugir de maquinarias, gritos. El cielo se colma de nubes negras. Los *coñone* y sus perros esperan al patrón; la mujer menonita continúa en su aparente pasividad. Los ayoreo-totobiegosode y el *eami* (el monte y el mundo) “aguardan” la muerte con algo de resignación.

LOS PERROS Y LA LLUVIA

Entendemos que los perros merecen un párrafo aparte en nuestra consideración, pues de alguna manera son el sonoro recurso que encuentra la directora para recordar aquello que falta. En ambos filmes el bullicio de los perros toma un papel fundamental: si por un lado los animales esperan la llegada de sus amos y sus persistentes ladridos, son el recuerdo de esas ausencias, por el otro también aguardan por comida y agua.

En *Eami* se puede ver a dos *coñone* que montaban guardia discutir por el alimento de los aparentemente hambreados animales; ninguno parece darles demasiada importancia. Sin embargo, como ya mencionamos, saben que los perros no deben morir antes de la llegada del amo menonita. Unas escenas después, con la cámara fija en un plano anodino, se escuchan ladridos furiosos, gruñidos, se identifican forcejeos, el resoplido que se escapa entre dientes y la desesperación de los guardias por atraparlos.

En *Hamaca...* Ramón deja en claro que si no llueve no habrá agua para la perra de su hijo. Asimismo, las conversaciones sobre el animal son el artificio recurrente de la pareja para rehuir del tema del hijo muerto. Ladridos, truenos y lluvia son la polifonía con la que se despide la película.

Los perros también esperan y representan la ausencia, aquello que no está. De tal forma, nunca aparecerán en escena en ninguno de los dos filmes.

¿SOLO QUEDA SEGUIR ESPERANDO?

El trabajo cinematográfico de Encina propone un doble juego en el que elide y esboza voces, imágenes y sonidos. En este acto que podría parecer contradictorio reside gran parte de su valor estético, así como su mérito exploratorio de la historia del Paraguay y sus identidades subalternas. A este respecto, sin dejar de reconocer el gran valor testimonial que portan las artes audiovisuales, debemos preguntarnos sobre la funcionalidad de estas como herramienta para indagar en la historia y repensar la actualidad para no caer en un futuro reminiscente del pasado. En la misma línea, Eduardo Russo (2020) escribe que el cine de la directora paraguaya

forma parte de un ejercicio ineludible en la actualidad del continente, marcando formas posibles de conocimiento y de intervención que articulan poética y política, enfrentando acechanzas que, lejos de haberse disipado en un pasado distante, proyectan ominosas sombras sobre nuestro presente. (p. 93)

Un paso más allá, Ana Couchonnal Cancio afirma que “*Hamaca Paraguaya* evidencia el mecanismo que sostiene una historia que se enuncia sólo como tiempo pasado, que niega su presente” (2010, p. 34). Si bien es verdad que este relato expone “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” (Veliz, 2015, p. 75). No obstante, esta postergación o espera, no sortearía el discurrir inevitable del tiempo, pues esa negación o silencio juega como espacio conjetural de posibilidades que habilita a las múltiples lecturas.

La llegada del hijo se dilata para Cándida y Ramón más allá de lo lógico y, aún anoticiados de su muerte, la madre decide prolongar la espera. Esto no significa negar el presente sino una simple prórroga emocional de resistencia; la mujer comenta: “Esa guerra hizo que se nos acaben las ganas de todo... Pero igual seguimos haciendo todo” (57m01s). Franz Kafka reflexiona, pensando en la cosmogonía judaica y la perdurable espera de su pueblo, que el “Mesías sólo llegará cuando ya no haga falta, sólo llegará un día después de su propia llegada, no llegará el último día, sino en el ultimísimo” (1975, p. 65).

Eami y su pueblo están vencidos, son obligados a dejar su tierra, su ropa, su comida. Lagarto, el viejo de la tribu, le ha dicho a la niña que debe abandonar el bosque y no volver, pero que ella lleva el monte dentro suyo. Además del peso performativo que portan, las palabras shamánicas “poseen cierta direccionalidad, pues actúan prevalentemente en un rumbo y se desplazan con la persona que las ha incorporado” (Idoyaga Molina, 2009, p. 3). Así, Eami, la niña, se ofrenda como la sinécdoque soberana de un mundo que se resiste.

Asimismo, la palabra chamánica es una voz intermedia que se construye entre dos mundos y dos temporalidades: el mundo de los dioses y el de los mortales, por un lado, y el tiempo mítico y el “presente”, por el otro. Es decir, las fórmulas curativas del *shamán* suelen acarrear la actualización de acontecimientos originarios, del tiempo mítico. La noción de *kike ubáidie*, “rastros de vuelta de todas las cosas”, restablece los hechos de un pasado originario con un presente metatemporal. Celia Mashnshnek (1991) entiende que al adjetivar la voz ayorea *kike* con el concepto de *ubáidie* pone en correlación todo lo antepasado por encima de todo tiempo, tanto en significación como en potencialidad. De esta forma, Eami es la parte por un todo, una plétórica espacio-temporal que se prorroga dentro suyo. En este punto, la espera cobra un estado de conciencia metatemporal que, como bien advierte Idoyaga Molina (2009), iguala experiencia shamánica con tiempo mítico y zanja cualquier discordancia cronológica. Por esta razón, no podemos perder de vista que los ayoreo, como otros grupos indígenas, poseen una forma particular de confrontar lo que está por venir y lo que ha sido. Un cuadro que, como debemos inferir, nos colocaría frente a una noción de “espera” que se desdibuja y que revierte nuestras jerarquías y categorizaciones occidentales.

Estéticamente hablando, este mundo fragmentado, hecho de retazos de lo que fue y perdura, dialoga directamente con el montaje de imágenes y sonido que propone el cine de Encina. Montaje que, como la cosmovisión ayorea, no siempre guarda un relato lógico lineal y es mayoritariamente exiguo en explicaciones.

En síntesis, entendemos que los trabajos de Russo y Couchonnal Cancio encuentran una mirada crítica a la historia del Paraguay en el primer largometraje de Encina, la cual compartimos. Asimismo, no es nuestro objetivo invisibilizar esto, sino ampliar el horizonte de expectativa incluyendo *Eami*, para de esta forma poder pensar un horizonte deseable donde las reglas se trastocan en beneficio de esos cuerpos subalternos, enmarcado en el siempre cuidado trabajo estético de la directora.

Hemos visto cómo estas dos producciones cinematográficas se construyen entre lo que ocultan y lo que dejan ver, entre lo dicho y lo callado, y, de esta forma, eluden las representaciones plenas de la cosmovisión de un pueblo con sus lenguas y se performan como emplazamiento de figuración. El trabajo de la directora paraguaya, poético y político, pictórico y coreográfico a la vez, es una manera de contar dos sucesos de su país a través de voces subalternas. La espera es simplemente, desde el punto de vista literario, el espacio de detención propicio para la producción artística.

Eami y su pueblo luchan *esperando*. Ramón y Cándida mitigan el dolor *esperando*. Paz Encina construye voces narrativas que habitualmente fueron invisibilizadas por el discurso oficial y las sitúa en un primer plano auditivo. Son voces, que en su lengua y *esperando*, dan testimonio de un pasaje de la historia. Así, haciendo énfasis en el gerundio del verbo “esperar” es que explicamos un tránsito coyuntural, un momento de paso hacia el provenir. Justamente, con este artificio lingüístico, que se promete sin fin ni límite preciso en el tiempo, es que pretendemos eludir los constructos teóricos y discursos totalizadores que postulan una vuelta al pasado sin la esencial relectura crítica con un anclaje en el presente y, por supuesto, un ojo en el futuro. En este último sentido, es que podemos citar a Walter Benjamin y no pensar en un presente anclado en el pasado ni mucho menos en un futuro vacío y homogéneo, ya “que cada segundo [será] en él la pequeña puerta por la que [podría] entrar el Mesías” (2008, p. 318).

Es por esta razón, que el tema de la espera sería solo una demora crítica y contemplativa, una cesación que funciona como refugio e impertérrita resistencia. Claro está, tal vez, se pueda criticar nuestra mirada occidentalizada, pero no por eso anquilosada en el pasado. Es simplemente un momento de un pueblo, en un devenir tan incómodo como contingente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. (2008). *Sobre el concepto de historia*. Obras, I, 2. Madrid, Abada.

Casaccia, Gladys Margarita. (2009). El reclamo territorial Ayoreo Totobiegosode. *Avá*, 14, 1-19. <http://bitly.ws/IGkj>

- Couchonnal Cancio, Ana Inés. (2010). Lecturas paraguayas posibles. *Hamaca paraguaya* como espacio de reflexión de la realidad nacional. En *Observatorio Latinoamericano 2. Dossier Paraguay* (pp. 33-36). Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe Facultad de Ciencias Sociales/Universidad de Buenos Aires. <http://bitly.ws/IGkm>
- Encina, Paz. (directora). (2006). *Hamaca paraguaya* [Película]. Slot Machine, ARTE France Cinéma, Fortuna Films, Wanda Visión, Lita Stantic Producciones (AR), Silencio Cine.
- Encina, Paz. (directora). (2022). *Eami* [Filme]. Black Forest Film, Revolver Amsterdam, MPM Film (Movies Partners in Motion Film), Eaux Vives Productions, Silencio Cine (PY), Gamán Cine (AR), Louverture Films (US), Piano (MX), Barraca Producciones (MX), Grupo LVT (MX), Sagax Entertainment (US), Splendor Omnia (MX), Sabaté Films (PY).
- Encina, Paz. (10 de mayo de 2022). Paz Encina: “Catalogaron a la película como fábula pero en realidad representa la cosmovisión ayorea”. Entrevistada por Diego Rojas. *Infobae* (suplemento Cultura). <http://bitly.ws/IGkM>
- Gutiérrez Pérez, Javier. (2014). *El sentido de la espera en la literatura del siglo XX* [Tesis de grado]. Universidad de Valladolid. <http://bitly.ws/IGkr>
- Idoyaga Molina, Anatilde. (2009). Mito y trance shamánico. Reflexiones sobre lo sagrado y el tiempo entre los Ayoreo del Chaco Boreal. En *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires, Asociación Latinoamericana de Sociología. <http://bitly.ws/IGkt>
- Iglesias, Raquel Elizabeth. (2012). El Paraguay y el Sentido de la Vida, en la Post Guerra de la Triple Alianza. *Eureka (Asunción) en Línea*, 9(1), 106-119. <http://bitly.ws/JDFY>
- Kafka, Franz. (1975). *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*. Buenos Aires, Alfa Argentina.
- Katz, David. (01 de febrero de 2022). Crítica: *EAMI. Cineuropa*. <http://bitly.ws/IGkE>
- Mashnshnek, Celia. (1991). Las categorías de discurso narrativo y su significado en la cultura de los Ayoreo del Chaco boreal. *Anthropologica*, 9(9), 19-38. <http://bitly.ws/JDHP>
- Mendez, Graciela. y Ferrarini, Stella. (2015). Simbología y perpetuación temporal en el Gran Chaco. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales*, .(3), 189-205. <http://bitly.ws/JDIk>
- Russo, Eduardo. (2020). Paz Encina: Voces en la oscuridad. *Caravelle*, 114, 79-94. <http://bitly.ws/JDQu>
- Tarkovski, Andrei. (1996). *Esculpir en el tiempo; reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Rialp.
- Veliz, Mariano. (2015). La historia de los espectros. *Hamaca Paraguaya y el tiempo dislocado. Toma Uno*, (4), 71-78. <http://bitly.ws/IGkV>

NOTAS

- 1 “En algunos lugares llamaron a la película con el género de fábula y eso es parte de la cosmovisión ayoreo: piensan que después de morir se pueden ser lagarto o pueden ser estrella o pueden ser agua o pueden ser sal” (2022), dice Encina en una entrevista realizada por Diego Rojas para el suplemento “Cultura” del diario *Infobae*.
- 2 Datos recopilados de Casaccia (2009).
- 3 El primer contacto duradero entre los blancos y los ayoreos tuvo lugar cuando los granjeros menonitas establecieron sus colonias en el Chaco paraguayo, en los años 40 y 50. Los ayoreos se resistieron a esta invasión, y hubo muertes en ambos bandos. En 1979 y 1986 el grupo fundamentalista estadounidense Misión Nuevas Tribus (MNT) ayudó a organizar “cacerías humanas” en las que por la fuerza se expulsó muchos habitantes originarios del monte. Gran número de ayoreos sucumbieron más tarde a causa de enfermedades sumado a muchos otros que murieron por enfrentamientos.