



***Confrontando pasados. Las guerras históricas en las coproducciones del Mercosur***

Marina Moguillansky

CONICET – IDAES/UNSAM

mmoguillansky@gmail.com

Resumen:

La región que hoy integra el Mercosur se ha visto envuelta en su historia en múltiples conflictos armados, en una extensa lista que incluye a las disputas de la era colonial, las guerras de la Independencia, las guerras civiles del período formativo de los Estados Nación y los conflictos fronterizos durante el siglo XIX y comienzos del XX. En este trabajo exploramos las representaciones filmicas que abordaron los conflictos en la región, enfocando un corpus compuesto por las coproducciones con participación de dos o más países del Mercosur. Este recorte se sostiene en la hipótesis de que las coproducciones internacionales ofrecen un espacio de enunciación propicio para una representación histórica dialógica de los conflictos y las guerras entre países, ya que sus condiciones de producción valorizan los relatos comunes a varios países. En este trabajo nos proponemos analizar la figuración de conflictos y antagonismos que han cobrado la forma de enfrentamientos armados. El recorrido por las películas que, dentro del corpus de coproducciones, ponen en escena los conflictos armados, nos conducirá a través de la historia de la región desde la Guerra de la Triple Alianza, en *Cándido López. Los campos de batalla* (José Luis García, 2005), pasando por la Guerra del Chaco en el fuera de campo de *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006) y la guerra civil gaúcha de Rio Grande do Sul que enfrenta a los personajes ficticios de *Luna de octubre* (Henrique de Freitas Lima, 1998).

Palabras clave: MERCOSUR - cine - historia - conflicto

## ***Confrontando pasados. Las guerras históricas en las coproducciones del Mercosur***

La región que hoy forma el Mercosur atravesó a lo largo de la historia múltiples conflictos armados que incluyen a las disputas de la era colonial, las guerras de la Independencia, las guerras civiles del período formativo de los Estados Nación y los conflictos fronterizos durante el siglo XIX y comienzos del XX. Las hipótesis de invasión estructuraron las relaciones entre los países vecinos del actual bloque regional hasta la década de 1980. Más aún, si el Mercosur pudo concretarse fue en buena medida porque estas rivalidades militares empiezan a difuminarse finalmente con los procesos de transición democrática en los países del Cono Sur. La pacificación fue una de las condiciones de posibilidad para el proyecto de integración y el Mercosur fue concebido como un resguardo de las relaciones pacíficas entre los países que lo integraron. Ahora bien, podemos preguntarnos cómo se han construido relatos históricos y/o ficcionales sobre este pasado conflictivo en común, y en particular, cómo se han inscripto estos relatos en narraciones cinematográficas realizadas en la región.

En este trabajo planteamos la hipótesis de que las coproducciones internacionales ofrecen un espacio de enunciación muy productivo para la representación histórica de los conflictos y guerras entre países, ya que sus condiciones de producción valorizan los relatos comunes. Asimismo sostenemos que la puesta en escena de una historia que convoca versiones nacionales contradictorias conlleva un desafío que se potencia en la asociación creativa de productores de países que tomaron parte en los enfrentamientos. Para desarrollar esta indagación, analizamos una serie de películas coproducidas por dos o más países del Mercosur y que representan guerras civiles e internacionales. Este recorrido por nuestro corpus nos conducirá a través de la historia de la región desde la Guerra de la Triple Alianza, en *Cándido López. Los campos de batalla* (José Luis García, 2005), pasando por la Guerra del Chaco en el fuera de campo de *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006) para concluir en la guerra civil gaúcha de Rio Grande do Sul que enfrenta a los personajes ficticios de *Luna de octubre* (Henrique de Freitas Lima, 1998).

### *La guerra civil gaúcha a través de un western pampeano*

Desde la creación del Mercosur, la primera película que reunió a tres países de la región en régimen de coproducción fue *Luna de octubre* (Henrique de Freitas Lima, 1998), una

singular y pionera aventura cinematográfica que se tornaría célebre por las dificultades de todo tipo que tuvo que superar. Nos interesa la relación que entabla este filme con el referente de una guerra histórica que ha sido relativamente infrecuentada en la cinematografía: la guerra civil gaúcha en la década de 1920 en Rio Grande do Sul (al sudeste de Brasil). *Luna de Octubre* comienza con un cartel que nos ubica temporal y espacialmente en Rio Grande do Sul en el año 1924, al final del conflicto entre “chimangos” (republicanos) y “maragatos” (federalistas). La película cuenta el regreso del Capitán Pedro Arzábal del ejército republicano luego del triunfo de su facción (los chimangos) sobre la rebelión de los maragatos, opositores políticos que habían denunciado el fraude electoral. El capitán desea establecerse en una hacienda y dedicarse a criar ganado, pero para ello necesita que Marcial López, un poderoso terrateniente, cumpla con su palabra de pagarle sus servicios militares con tierras. Pero éste demora en donarle un terreno y le pide una colaboración más, para probar su buena voluntad. Mientras tanto, Pedro conoce a la hija de don Marcial, que está recluida en el hogar tras haber padecido disturbios psicológicos. El capitán emprende a pedido de Marcial la persecución de unos maragatos que le han robado algo de ganado, los encuentra y recupera el botín. A su regreso, descubre que lo traicionaron y se lo hace saber a Marcial. Finalmente, cuando parece éste cumplirá con su palabra y el Capitán Arzábal logrará la tranquilidad ansiada, la hija del estanciero sorpresivamente lo asesina.

El escenario del filme es un paisaje de llanuras onduladas y atravesadas por pequeños ríos, en una geografía que comparten Uruguay y Brasil en su frontera común, en la zona de las actuales Santana do Livramento y Rivera (que es un núcleo urbano único separado por la frontera política). En el retrato filmico se muestra la porosidad de la frontera entre los países, con límites muy difusos, una constante mezcla de idiomas y acentos entre variantes del castellano y el portugués. Los clivajes identitarios son múltiples pero la principal diferenciación es local, distinguiendo entre “chimangos” (republicanos) y “maragatos” (federalistas). Se enfatizan así —con realismo histórico— las posiciones antagonistas de las facciones políticas locales, ante las cuales las identificaciones nacionales no tienen una presencia relevante. Este efecto era expresamente buscado por el director, Henrique de Freitas Lima, para quien “el guión explota la fuerte identidad local expuesta día a día por la pampa”<sup>1</sup>. Se destaca entonces la ausencia de los Estados nacionales allí; son más bien los poderes locales los que rigen

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada por Adolfo Martínez publicada en *La Nación*, 13/05/1998.

la vida cotidiana del lugar. Hay una guerra civil que enfrenta a dos facciones dentro del territorio brasileño, que a su vez tienen afinidades y alianzas con grupos que se encuentran al otro lado de la frontera, en el Uruguay. Hacia allí se marcharon los maragatos tras su derrota, como muestra la película acercándose a la dinámica sociopolítica que reconstruyen los relatos históricos de las fronteras.

Entre las referencias geopolíticas de *Luna de Octubre*, se destaca la presencia de un personaje inglés, el aristócrata y ex militar David Greenstreet, un invitado especial de la familia de los López. El inglés cuenta que fue enviado a pelear a la India – parte del Imperio británico en esos años – pero que está ya cansado de cazar seres humanos, prefiriendo dedicarse a la ganadería. Aparece allí una referencia a la transformación de la intervención inglesa en América Latina, que ya no se concentra en el dominio militar sino en la influencia económica. Por otra parte, si bien las acciones transcurren en la zona fronteriza entre Brasil y Uruguay, se hacen referencias a la ciudad de Buenos Aires. La familia de los López, preocupada por la salud mental de su hija, discute las alternativas para su recuperación. En su diálogo, Buenos Aires es mencionada como una capital avanzada en la que se puede acceder a una mejor atención médica (“Voy a mandar a mi hija a Buenos Aires. Dicen que allí hay varios médicos especialistas en dolencias de la cabeza” dirá Don Marcial). El final de la película nos muestra efectivamente a Marcial López y su hija en un tren, viajando hacia Buenos Aires.

En relación a sus procedimientos formales, *Luna de octubre* es un texto híbrido que combina una serie de géneros cinematográficos tornando ambigua su clasificación. Es en primer lugar una ficción histórica en su forma más tradicional, la del melodrama que representa la historia a través de su encarnación en vidas individuales. En segundo lugar, el filme se estructura con elementos genéricos del *western*: la ubicación en la frontera y en espacios de la naturaleza “no civilizados”; el planteo del relato en etapas fundacionales en términos históricos y económicos, donde tiene lugar el clásico conflicto de intereses entre un grupo de pequeños ganaderos, un agente extranjero y un estanciero opresor frente al cual se planta un héroe solitario. Finalmente, la película incluye una dosis de realismo mágico, aunque en su temática intenta ser una película histórica y conectada con una problemática regional.

## ***La guerra olvidada. El Paraguay y la Triple Alianza***

La guerra de la Triple Alianza fue el conflicto que unió a la Argentina, el Brasil y el Uruguay contra el Paraguay, que había invadido parte del territorio brasileño y uruguayo bajo el liderazgo de Francisco Solano López, y se desarrolló entre 1865 y 1870. Existen muy diversas perspectivas para explicar el inicio y los rasgos de esta guerra de destrucción, que no podemos desarrollar aquí. La magnitud del conflicto y del trauma histórico que supuso la Guerra de la Triple Alianza para la región, así como el hecho de que fue protagonizada por los mismos cuatro países que actualmente componen el Mercosur, lo convierten en un tópico candente a la vez que difícil de abordar tanto para la historiografía como para las producciones audiovisuales.

En efecto, la guerra de la Triple Alianza ha estado ausente de la producción cinematográfica durante largo tiempo<sup>2</sup>. En un registro no exhaustivo hallamos cinco largometrajes sobre el conflicto en el período de casi un siglo que transcurre desde la aparición de la industria cinematográfica y llega hasta la creación del Mercosur<sup>3</sup>. En conjunto, esta producción cinematográfica es relativamente escasa si consideramos la magnitud que tuvo la guerra de la Triple Alianza, el hecho de que involucró a cuatro países y el prolongado tiempo que ha transcurrido desde los acontecimientos. Como señala el historiador Javier Trímboli, “la guerra del Paraguay constituye una de esas experiencias colectivas fundamentales que hemos extraviado” (2008:227). El silencio y la falta de imágenes audiovisuales durante un largo período resultan muy significativos, más aún en cuanto se corresponden con un simultáneo abandono del tema por parte de la historiografía tras el interés de los historiadores revisionistas – en las décadas de 1960

---

<sup>2</sup> A tal punto es así que el reciente libro *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó* (López, Marcela y Rodríguez, Alejandra, 2009) ni siquiera menciona la guerra de la Triple Alianza, como tampoco lo hace la compilación de ensayos titulada *Based on a True Story. Latin American History at the Movies* (Stevens, 1999).

<sup>3</sup> *Alma do Brasil* (Líbero Luxardo, 1932) es una película brasileña que mezcla documental y ficción para reconstruir las maniobras militares en el Mato Grosso. *Argentino hasta la muerte* (Fernando Ayala, 1971) propone un melodrama romántico y una lectura nacionalista del conflicto, a cien años de la finalización de la guerra. Más adelante, en Brasil se vuelve a producir un documental, *Guerra do Brasil* (Sylvio Back, 1987) que expone las diferentes versiones nacionales, así como las de vencedores y vencidos, acerca de la guerra. Existe una singular coproducción entre este país y la Argentina, *La sangre y la semilla* (Alberto Dubois, 1959), uno de los pocos filmes que recupera la perspectiva del Paraguay, sobre un guión de Augusto Roa Bastos. Es una ficción que transcurre durante el éxodo del Cerro Corá del año 1870, cuenta la historia de Panchita, la viuda de un oficial paraguayo. Por otra parte, en la década del setenta el dictador Alfredo Stroessner encargó el filme *Cerro Corá* (Guillermo Vera, 1978) realizado bajo su estricta supervisión. Es una ficción histórica que relata la guerra del Paraguay desde los momentos previos a su comienzo, desplegando la explicación de la legítima defensa ante la pérdida de independencia del Uruguay por la intervención de Brasil. Esta película ha tenido una amplia difusión en el Paraguay.

y 1970 – sobre aquella controvertida guerra. Es plausible pensar, siguiendo la hipótesis de Trímboli, que este silencio sobre la guerra de la Triple Alianza se instala tras el terrorismo de Estado de las dictaduras militares del Cono Sur, que habría contribuido a instalar cierta idea de que la historia previa de la región había estado librada de enfrentamientos. Según el autor, las fuertes crisis económicas, políticas y sociales de fines de 2000 en nuestros países quiebran esa narrativa y vuelven a abrir la posibilidad de observar la guerra. Lo cierto es que recientemente se ha comenzado a revertir el silencio, tanto historiográfico como audiovisual, sobre la guerra de la Triple Alianza. Pero frente a la hipótesis de la crisis como detonante de este retorno, proponemos pensar que la emergencia de revisiones sobre un evento traumático que involucró a todos los miembros actuales del Mercosur responde a la construcción de criterios de relevancia enmarcados en el espacio regional. En este sentido, sería esperable que la integración regional diera lugar a cierto revisionismo histórico sobre su pasado, a una producción estética en la que paulatinamente se tematicen aspectos comunes.

En la última década se filmaron cinco películas, incluyendo ficciones y documentales, sobre la guerra del Paraguay: *Netto perde sua alma* (Beto Souza, 2001), *A paixão de Jacobina* (Fábio Barreto, 2002), *Cándido López. Los campos de batalla* (José Luis García, 2005), *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006)<sup>4</sup> y *Felicitas* (Teresa Constantini, 2009). En el terreno de la ficción del cine brasileño, *Netto perde sua alma* contrasta la Revolución de los Farrapos en Rio Grande do Sul (1835-1845), en tanto lucha progresista contra el Imperio, a favor de la fundación de la república y la abolición de la esclavitud, con el carácter mercenario e irracional de la Guerra del Paraguay. Un general pasa de combatir en el sur de Brasil con la corte imperial de Rio de Janeiro a instalarse como ganadero en el Uruguay y, luego de ser herido en una batalla de la Guerra del Paraguay, es internado en el Hospital de Corrientes, Argentina. Su vida está jalonada por los sucesivos enfrentamientos armados en torno a las fronteras territoriales. Las consecuencias devastadoras de las guerras son el escenario de la película de Fábio Barreto, *A paixão de Jacobina*, sobre una colonia de inmigrantes alemanes en la que, en el marco de la pobreza extrema de la posguerra, se desarrolla una secta religiosa que lleva a la muerte a gran parte de la población de una pequeña aldea. Si estas películas se ubican con comodidad en cierta efervescencia del cine histórico en la retomada del cine

---

<sup>4</sup> Esta película es sobre la Guerra del Chaco Boreal, que enfrentó a Paraguay y Bolivia entre 1932 y 1935. La mencionamos aquí porque es además una película sobre la situación de Guerra permanente en el Paraguay y que permite una lectura metonímica que no se restringe a un conflicto en particular.

brasileño, más sorprendente resultará la aparición de un filme de este tipo en el contexto del cine argentino con *Felicitas* (Teresa Constantini, 2009). Esta película también se basa en hechos reales para construir un melodrama histórico, en este caso de la trágica biografía de Felicitas Guerrero, quien luego de enviudar por la muerte de Martín de Alzaga, perdió a su hijo en la epidemia de fiebre amarilla, y cuando estaba por volver a casarse fue asesinada por otro hombre que la pretendía. Esta historia, inscripta en el marco de la guerra de la Triple Alianza, despliega un estilo intensamente romántico y a la vez trágico que se espera de los relatos amorosos atravesados por la violencia de la historia. Contó con una reconstrucción de época de grandes ambiciones y un impactante despliegue de la ambientación histórica.

La reaparición del tema de la guerra del Paraguay, tras un largo silencio, irrumpe en una muy peculiar coproducción entre la Argentina y el Paraguay. Nos referimos a *Cándido López. Los campos de batalla*, una película atípica dentro de nuestro corpus. En primer lugar, es muy poco frecuente que los documentales se realicen en régimen de coproducción, ya que suelen ser películas a las que les cuesta acceder a financiamiento. En segundo lugar, este documental involucra al Paraguay de una forma hasta entonces prácticamente inédita, incluyendo financiamiento de este país – fue una de las primeras películas en recibir dinero del Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDEC) de aquel país – e incorporando a técnicos paraguayos en el equipo de rodaje. En tercer lugar, el filme de José Luis García es poco convencional en sus elecciones, desde la definición del tema hasta su inscripción en el género. Pero es en definitiva una película en la que la guerra del Paraguay invade paulatinamente el relato a medida que éste avanza sobre su cometido, que según explica inicialmente es examinar la obra de un pintor-cronista argentino de esa guerra en relación con sus peculiares puntos de vista fotográficos con los que registra la violencia de las acciones bélicas. El resultado propone así una reflexión singular sobre el vínculo entre historia, arte y política.

El filme comienza con carteles que introducen la situación histórica de la Guerra de la Triple Alianza, inscriptos al costado de un mapa en el que se destacan los contornos de Argentina, Uruguay, Brasil y Paraguay con colores que los identifican. Los carteles dan cuenta de los dos elementos que venimos señalando: el carácter inacabado de los Estados Nación que se enfrentaban y el olvido de la guerra en la historiografía local.



Fotograma 1. Apertura de *Cándido López*. Mapa de los países involucrados y leyenda de ubicación histórica.

Esta introducción geopolítica es abandonada cuando la siguiente escena nos conduce a una exposición de los cuadros de Cándido López, con motivo del centenario de su muerte, en el año 2002. A partir de allí, se anuncia un documental subjetivo, guiado por la voz en *off* del director – que irá comentando algunas imágenes, brindando cierta información contextual y organizando el recorrido – y con la presencia tanto del realizador como del equipo de rodaje que forman parte de la puesta en escena, entrevistando a ciertas personas, dialogando entre ellos en cámara o simplemente organizando la filmación. La exploración del documental comienza con la intención de reconstruir las condiciones de producción y los puntos de vista de los cuadros de Cándido López durante la guerra, pero poco a poco va dejando de lado este interés en la singularidad de la historia del pintor y su obra para pasar a concentrarse cada vez más en la dimensión colectiva de la guerra del Paraguay y sus huellas tal como permanecen en el presente.

Uno de los principales desafíos de construir un documental sobre la guerra de la Triple Alianza es la carencia absoluta de materiales de archivo de carácter audiovisual – no existía el cine aún, aunque sí se conservan algunas fotografías – lo cual en este caso es compensada con dos estrategias diferentes. La primera es la apoyatura en los bocetos y las pinturas de Cándido López<sup>5</sup>, que por su carácter visual ofrecen un espacio para la

<sup>5</sup> El documental brasileño *Guerra do Brasil* también emplea las imágenes de los cuadros de Cándido López. Más singular aún es el uso de éstos en la película de Fernando Ayala, *Argentino hasta la muerte* (1971), también emplea los cuadros de Cándido López para mostrar las batallas de la guerra. Además realiza una puesta en escena de las mismas, pero el comienzo de la secuencia de combate se abre con una serie de



proyección imaginaria. Con la retórica del testigo ocular, característica de las ilustraciones de acontecimientos históricos, el pintor alistado en el ejército argentino actuó como cronista de la guerra, elaborando una serie de pinturas narrativas que permiten reconstruir buena parte de la campaña militar. Como señala Peter Burke (2005), este tipo de imágenes está construido según convenciones de la pintura y son condicionadas por la posición del pintor en el campo político. La película de José Luis García tendrá en cuenta estos rasgos en su recorrido por los lugares en los que Cándido López bocetó sus cuadros, problematizando los vínculos entre la historia y su figuración plástica. La segunda estrategia del film es el registro (y la activa producción) de los relatos sobre la guerra que son contados por una diversidad de personajes, entre descendientes de testigos directos a quienes les han transmitido oralmente sus memorias; estancieros, peones y labriegos que habitan en las zonas cercanas a los campos de batalla; las maestras y sus alumnos en escuelas fronterizas; militares y policías; y también algunos “especialistas” como museólogos, historiadores, arqueólogos, historiadores de arte. El objetivo de José Luis García, según su propio relato del proyecto, se basaba en “la idea de rescatar del olvido parte de nuestra Historia y la voluntad de dejar testimonio de la memoria oral aún existente, buscando el testimonio de los descendientes de aquellos pequeños personajes que pueblan las pinturas”<sup>6</sup>.

Es interesante observar el vaivén de estos relatos entre el pasado y el presente sin solución de continuidad; las marcas de la guerra están por todas partes, dejando sus rastros físicos –en las balas alojadas en troncos de árboles, en los tesoros enterrados– y subjetivos, en la memoria de los pueblos. Resulta evidente en varios de los discursos recogidos la cuestión de la guerra como un acontecimiento en el que las nacionalidades aún se estaban consolidando, mientras los Estados Nación avanzaban en su construcción, con la formación de los ejércitos nacionales y la conquista de territorios fronterizos. Más adelante, el documental registra también, en su paso por Uruguayana, en la región fronteriza entre Brasil y Argentina, los relatos sobre las dificultades que tuvo el Imperio del Brasil para formar su ejército nacional, debiendo alistar a un enorme contingente de esclavos negros. En la misma línea, el equipo de rodaje visita un museo en el que se conserva una espada que fuera de Pedro II, emperador del Brasil en los años de la guerra, y mientras un historiador relata críticamente las intenciones expansionistas

---

primeros planos de los cuadros acompañada con el sonido de cañones y explosiones.

<sup>6</sup> José Luis García, “A propósito de Cándido López. *Los campos de batalla*”, revista *Otra vuelta*, n° 6, invierno de 2005.

e imperialistas del Mariscal Solano López, la voz en *off* del realizador invierte el sentido de este relato al preguntarse, con cierta ironía, si se estará refiriendo al emperador brasileño.

Una digresión interesante del filme es la visita al Puente Internacional que une Paso de los Libres (Argentina) con Uruguayana (Brasil), donde la cámara se detiene a observar el paso de los camiones que transportan mercancías entre los países del Mercosur. Los camiones y su circulación constituyen uno de los tropos de la integración comercial en la región, una figura visual que se reitera en otras coproducciones. Al visitar el puente, el historiador brasileño cuenta que en su inauguración en el año 1947 se colocó una inscripción que decía: “Todo nos une, nada nos separa”. Luego de mostrar el puente, el documental prosigue con su relato de la guerra a través de las pinturas de Cándido López, precisamente con una imagen que muestra un cruce de un río sobre precarias balsas, por parte del ejército argentino. Aquí se produce una muestra del contraste entre los paisajes, los transportes y las distancias en el pasado de la guerra y el presente de la integración regional, que el documental enfatiza al colocar juntas las imágenes del cuadro de López mostrando el cruce en balsas sobre el río Corrientes, y el actual puente sobre el río Uruguay.

Por otra parte, es singular la inscripción de la voz del realizador en el documental, en una suerte de horizontalidad con respecto a los testimonios que recoge. *Cándido López* es un documental de creación, cumpliendo al pie de la letra la enumeración de rasgos que propone Carmen Guarini (2008), ya que introduce como eje argumental una historia, tematiza el proceso de filmación como elemento de la historia, el realizador ingresa como parte de la construcción del relato, lo mostrado expresa una visión subjetiva de la experiencia narrada y la interpretación queda abierta a la elaboración del espectador. Pero todos estos rasgos no son meramente estilísticos en la película de José Luis García, no se trata de un documental en el cual la primera persona resulte una conexión superficial o estetizante de la representación, sino que la subjetividad del realizador y del equipo es colocada expresamente a la orden del trabajo sobre la historia y los imaginarios sociales. Su apuesta a la enunciación en primera persona para tematizar la guerra, sus sentidos y huellas, resulta especialmente heurística para un trabajo sobre la guerra del Paraguay, puesto que su voz y su subjetividad parecen ser las de cualquier ciudadano (argentino) que hubiese pasado por la educación formal obligatoria. El dispositivo de la enunciación personal le permite así trabajar – desde la

apertura dialógica – con esa subjetividad y sus huecos. Se abre así, como señala Ticio Escobar, “un espacio de resistencia ante las pretensiones de un modelo omnipotente de historia que quiere conciliar todo, eliminar cualquier resto o falta que perturbe la comprensión precisa de los hechos” (2006).

El aporte singular de *Cándido López. Los campos de batalla* es su ofrecimiento de un lugar de enunciación en el que pueden confrontarse las distintas versiones, memorias sociales, acerca de la guerra y sus sentidos. No es la mirada desde la Argentina –aunque el director sea de esta nacionalidad– ni prevalece la perspectiva del Paraguay –aunque allí se produce buena parte del rodaje y de las conversaciones– tampoco se privilegian las perspectivas autorizadas de la historiografía que como observa Trímboli, está intencionalmente ausente o de la historia del arte. Tanto la institución familiar como la escolar, responsables ambas de la transmisión de la historia, son interrogadas en el documental, que se pregunta qué versiones aprendemos en los distintos países, qué saben hoy los niños sobre el pasado común de la región. El resultado es un magma de interpretaciones diversas, encontradas, alojadas por el documental y puestas en tensión. Tal vez desde allí, a partir del diálogo entre discursos diversos en términos nacionales, políticos, sociales y culturales, o al menos de la apertura de un espacio para estos encuentros no exentos de conflictos, pueda comenzar a construirse una esfera pública para la región.

Tras el regreso del viaje por el itinerario de la guerra, el cierre del documental se ocupa de relatar la muerte del pintor visitando su tumba en el cementerio de la Recoleta. En una estructura circular, volvemos a la escena inicial de la exposición de arte, para un análisis final de las pinturas. Un detalle muy significativo capta la atención del realizador: Cándido López pinta a los soldados vivos sin ojos, que sí traza en los rostros de los muertos. Sólo los muertos pueden ver el fin de la guerra, es la conclusión que extrae la voz del realizador.



Fotograma 2. Zoom hacia el fragmento de un cuadro que muestra la figura de un soldado muerto.

Si en las artes plásticas, como en la pintura de Cándido López, aparece el recurso simbólico del borramiento de los ojos de los testigos vivos de la guerra, en la cinematografía pareciera existir un recurso equivalente en el empleo del fuera de campo, que permite relegar de la visión directa a ciertos acontecimientos que, no obstante, configuran la imagen del cuadro a través de ciertos enlaces que actualizan su presencia en otra parte, como ocurre en *Hamaca paraguaya*, la película de Paz Encina que discutiremos en la siguiente sección.

### *Poética de la espera y la melancolía*

Tras la masacre de la Triple Alianza, tuvieron que pasar largas décadas para que se fuera recuperando la población del Paraguay, su economía y su independencia política. Pero la guerra no abandonaría tan fácilmente a este país; en 1932 se inicia un conflicto bélico con Bolivia por la posesión de una franja de territorio ubicado en el Chaco Boreal. Esta región fronteriza no había sido del todo explorada, la presencia de los Estados Nación de una y otra parte era muy difusa, pero hacia 1930 la zona adquiere interés por el supuesto de que podrían existir allí valiosos yacimientos petrolíferos. Se desata una guerra entre Paraguay y Bolivia que se extiende entre 1932 y 1935, con pérdidas humanas y materiales muy graves. Finalmente, el Paraguay resulta vencedor en

el conflicto y se firma un tratado de límites que, aunque no sería el definitivo, estableció la paz entre ambos países<sup>7</sup>.

En ese conflicto se inscribe *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), que escoge la ficción para explorar la angustia y el dolor personal provocados por la guerra, a través del relato de un día en la espera de una pareja de campesinos cuyo hijo se encuentra en el frente de batalla. Aunque algunos datos permiten interpretar que se trata de la Guerra del Chaco – y Paz Encina cuenta que su película tuvo una dirección de arte muy cuidadosa con la reconstrucción histórica – la representación podría corresponder a esa u otra guerra. La melancolía que expresa este filme expande la significación de la espera, el dolor ante la pérdida y la difícil aceptación de la muerte de los hijos por parte de los padres, en una alteración del orden natural de las generaciones, violentada en distintos conflictos políticos que atravesó la región. La pareja de Ramón y Cándida despliega en escena los rituales de la espera del regreso del hijo, mientras la cámara fija los muestra a la distancia y desde una perspectiva oblicua – respetando la intimidad del dolor- y con una marcada disociación del sonido con respecto a la imagen. Esta dislocación, según Paz Encina, respondía a la intención de presentar dos temporalidades escindidas; un pasado y un presente que sólo por momentos se interceptan. En el tratamiento de la imagen y el sonido que propone Encina se rompe la ilusión referencial del realismo naturalista para conducir a un significado preciso. Estamos en presencia de una estrategia más propia del realismo crítico, en el cual “la imagen y el sonido no se combinan con el objetivo de mostrar algo, sino con el objetivo de significar algo, lo que influye en la presentación del hecho, no como un acto de testimonio sino en nombre de una comprensión de su significado histórico” (Xavier, 2008:89).

La espera del hijo que no retorna se inscribe en un relato circular, que se inicia con la oscuridad y vuelve a ella, en la que los gestos se reiteran en rutinas congeladas que ni siquiera la muerte logrará quebrar. Ramón y Cándida reciben la noticia de que su hijo ya no volverá por separado y no se la comunican entre sí; aunque secretamente la aceptan y sus voces se van quebrando y apagando hacia el final del día, sus gestos continúan el ciclo eterno. El trabajo del guión es meticuloso en la construcción de los diálogos, enteramente en guaraní, y en los silencios, cargados de sentido político<sup>8</sup>. La circularidad y el silencio articulan una referencia de la representación fílmica hacia los traumas no

---

<sup>7</sup> El 21 de julio de 1938 se firmó en Buenos Aires el tratado de paz entre Paraguay y Bolivia. Pero las disputas limítrofes continuaron hasta la muy reciente firma, el 27 de abril de 2009, de un acuerdo de límites territoriales, nuevamente en Buenos Aires, Argentina (*La Nación*, “Histórico acuerdo entre Bolivia y Paraguay”, 28-04-2009).

elaborados en la historia del Paraguay, a la ligazón melancólica con un pasado mítico que no se deja atrás y que habita el presente con sus espectros.



Fotograma 3. *Hamaca paraguaya*. La cámara mantiene la distancia con respecto a los personajes.

Inspirada en la cinematografía de Yasujiro Ozu, a quien la realizadora Paz Encina ha confesado admirar, su película no se propone tanto contar una historia sino que más bien aspira a crear una atmósfera y transmitir una tonalidad de la experiencia humana. *Hamaca paraguaya* es entonces una ficción que si bien relega al fuera de campo el desarrollo de la guerra y sus combates, resulta sumamente efectiva sin embargo para cargar de tensión el ambiente y transmitir la angustia de esos personajes que representan, a través de una sinécdoque, al pueblo paraguayo.

La película está estructurada en una poética que se sale de la convención del realismo cinematográfico, construido con el artificio convencional del montaje y la enunciación transparente, para proponer un realismo crítico, sostenido en cierta autonomía temporal y en un discurso estético que marca su presencia. El laconismo de los personajes tiene su correlato en la fijeza de los planos y sus tiempos largos. En su construcción de una poética la realizadora pareciera hacer suyas las palabras de Jacques Rancière, para quien después de las catástrofes humanas “sólo el arte es posible, porque es siempre el presente de una ausencia, porque su trabajo mismo es el de dar a ver un invisible,

---

<sup>8</sup> Reflexiona Paz Encina sobre su película “En *Hamaca paraguaya* el silencio es político, es cierto, pero yo quería que fuera también humano. Nosotros tenemos largas historias de guerras perdidas, otras ganadas (pero también perdidas), de dictaduras que nos han callado y que terminaron...pero no terminaron, y eso es algo que se siente en este país, y afecta principalmente a la humanidad de la gente” (2008:332):

gracias a la potencia ordenada de las palabras y de las imágenes, juntas o no, porque sólo el arte es así capaz de volver sensible lo inhumano” (Ídem: 180).

Tanto en *Hamaca paraguaya* como en *Cándido López*, a pesar de las distancias que podemos marcar entre una ficción y un documental, se subraya una pulsión de realidad, un acercamiento al referente que no se apoya en el realismo cinematográfico clásico que se sostiene en la construcción de un verosímil a través de una enunciación transparente, sino que más bien pone en escena su propio dispositivo de enunciación, marcando una mirada. No hay allí una intención de sostener la ilusión referencial para representar los traumas de la historia sino quizás un intento de “construir la visibilidad del espacio en que ese sentido es audible” (Ranciêre, op.cit.:180). Se produce así un distanciamiento del espectador que, no obstante, abre las posibilidades de la producción significativa.

### *Conclusiones*

El recorrido que realizamos por las películas que representan guerras y conflictos armados en la región se iniciaba con los enfrentamientos de la etapa de formación de los Estados Nación en la región, a mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX. La guerra del Paraguay es el momento culminante de nacionalización de la población limítrofe, un acontecimiento que legitima la intervención de los ejércitos nacionales contra enemigos que se visualizan por vez primera como naciones extranjeras, y que contribuyen a fijar los límites territoriales entre los actuales miembros del Mercosur. La reaparición de la guerra de la Triple Alianza en la producción cinematográfica de la región puede pensarse, proponemos, como un síntoma de la emergencia de criterios de relevancia que toman como horizonte político, social y cultural al Mercosur. La película de Paz Encina, *Hamaca paraguaya*, coloca en las carteleras de cine por primera vez una ficción hablada enteramente en guaraní, filmada en el Paraguay, en un gesto político y estético que comienza a romper el aislamiento cultural de este país.

En conjunto, las películas analizadas despliegan una variedad de modelos estéticos y presentan rasgos temáticos, retóricos y estéticos relevantes para explorar las relaciones del cine con la dimensión cultural de la integración en el Mercosur. La singularidad de un film como *Cándido López*, un documental reflexivo que explicita en su materia narrativa los modos de construcción de la obra, que aloja y permite la confrontación de distintas versiones sobre la historia aparece como un espacio para la creación de un

imaginario regional. La innovadora propuesta de *Hamaca paraguaya* por su parte, como vimos, propone un realismo crítico que emplea la ficción para abrir espacios de significación sobre los traumas de la historia.

#### Bibliografía:

- Burke, Peter (2005): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Encina, Paz (2008): “Arrastrando la tormenta” en Russo, E. (comp) (2008). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Escobar, Ticio (2006): “Las otras trincheras” en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes en movimiento, 2006, Puesto en línea el 08 febrero 2006. URL: <http://nuevomundo.revues.org/1614>
- García, José Luis (2005): “A propósito de *Cándido López. Los campos de batalla*”, revista *Otra vuelta*, n° 6.
- Guarini, Carmen (2008): “De lo real a la realidad: el documental de creación en América Latina” en Russo, E. (comp.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- La Nación*, “Histórico acuerdo entre Bolivia y Paraguay”, 28-04-2009.
- López, Marcela y Rodríguez, Alejandra (2009): *Un país de película. La historia argentina que el cine nos contó*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo.
- Ranciére, Jacques (2004): “Lo inolvidable” en *Pensar el cine I*. Buenos Aires: Manantiales.
- Stevens, Donald (ed) (1999): *Based on a True Story. Latin American History at the Movies*. Wilmington: Scholarly Resources.
- Trímboli, Javier (2008): “El tesoro perdido. Notas a propósito de *Cándido López. Los campos de batalla* (de José Luis García)” en *Kilómetro III*, N°7, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Xavier, Ismail (2008) : *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.

#### Filmografía:

- Ayala, Fernando, *Argentino hasta la muerte*, 1971, producción argentina.
- Barreto, Fabio, *A paixão de Jacobina*, 2002, producción brasileña.
- Black, Sylvio, *Guerra do Brasil*, 1987, producción brasileña.
- Constantini, Teresa, *Felicitas*, 2009, producción argentina.
- Dubois, Alberto, *La sangre y la semilla*, 1959, coproducción entre Argentina y Paraguay.
- Encina, Paz, *Hamaca paraguaya*, 2006, coproducción entre Paraguay, Argentina y Francia.
- Freitas Lima, Henrique, *Luna de octubre*, 1998, coproducción entre Brasil, Argentina y Uruguay.
- García, José Luis, *Cándido López. Los campos de batalla*, 2005, coproducción entre Argentina y Paraguay.



Luxardo, Líbero, *Alma do Brasil*, 1932, producción brasileña.  
Souza, Beto, *Netto perde sua alma*, 2001, producción brasileña.  
Vera, Guillermo, *Cerro Corá*, 1978, producción paraguaya.