



# Voces de la memoria comunicativa en el cine: *Profesión cinero* (2007) y *Tren Paraguay* (2011)

Voices of Communicative Memory in Cinema:  
*Profesión cinero* (2007) and *Tren Paraguay* (2011)

BRUNO LÓPEZ PETZOLDT

Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), Brasil

[bruno.lopez@unila.edu.br](mailto:bruno.lopez@unila.edu.br)

**Abstract:** The disappearance of both the itinerant cinema and the train has left a void in several countryside communities in Paraguay. Hugo Gamarra Etcheverry's *Profesión Cinero*, along with Mauricio Rial Banti's *Tren Paraguay*, are contemporary documentaries by Paraguayan film makers who bring back the voices of communicative memory reminiscent of past personal experiences related to the periodical visits of the cinema and the train to the villages. This article investigates the audiovisual techniques used to deal with the communicative memory in both films, while also examining the additional significations arising from the intersection of cinema and the oral, bilingual manifestations which express those memories.

**Keywords:** Hugo Gamarra; Mauricio Rial; Collective memory; Communicative memory; Cinema; Paraguay.

**Resumen:** La desaparición de los espectáculos cinematográficos itinerantes y del ferrocarril ha dejado un vacío en varias comunidades en el interior del Paraguay. *Profesión cinero*, de Hugo Gamarra Etcheverry, y *Tren Paraguay*, de Mauricio Rial Banti, son documentales contemporáneos de cineastas paraguayos que rescatan las voces de la memoria comunicativa que rememoran antiguas experiencias personales relacionadas con la periódica visita del cine y del tren a los pueblos. Este trabajo investiga a través de qué procedimientos audiovisuales las películas abordan la memoria comunicativa y examina asimismo qué significaciones adicionales surgen en el cruce del cine con las manifestaciones orales y bilingües que expresan aquellos recuerdos.

**Palabras clave:** Hugo Gamarra; Mauricio Rial; Memoria colectiva; Memoria comunicativa; Cine; Paraguay.

## 1. PRESENTACIÓN

Hace mucho tiempo que el antiguo tren a vapor dejó de funcionar en el Paraguay. Su ausencia física agitó las aguas de la memoria colectiva en la medida en que precisamente la desaparición del otrora principal medio de transporte y comunicación, así como también fuente de entretenimiento y fiesta folclórica en las estaciones del interior, impulsó la emotiva charla evocadora de recuerdos entre los miembros de las poblaciones localizadas junto al único trayecto ferroviario del país y distantes de la capital Asunción. En muchos poblados paraguayos la periódica llegada del tren a las estaciones representaba *el* acontecimiento, ciertamente comparable con un espectáculo cinematográfico que, además de la exhibición de un filme, encierra un ritual social más amplio y la promesa de emociones vividas en comunidad. Asimismo, otras comunidades del interior del país rememoran las antiguas proyecciones de cine organizadas por Tito Juan Vera Amarilla, el “cinero” profesional que exhibía las joyas del cine en galpones y patios repletos de espectadores, quienes celebraban con júbilo la cita semanal con el Séptimo Arte. Más allá de las películas que se exhibían, las personas recuerdan las emociones y los festivos ambientes que envolvían la inolvidable experiencia de visionado colectivo en que el contenido de la pantalla grande *no* constituye la principal fuente de atracción, sino que se sobrepone la ansiosa expectativa que antecede al visionado así como la tan especial atmósfera de recepción colectiva que se instaura a la hora de la proyección.

La desaparición de los rituales del tren y del cine ha dejado un vacío en las poblaciones que vivenciaron aquellos memorables acontecimientos sociales. A diferencia de otros muy conocidos traumas colectivos que afectan al Paraguay en cuanto nación y que además han sido intensamente debatidos e investigados en la historia, el cine documental, la literatura o la televisión a escala nacional e internacional como, por ejemplo, la terrible guerra contra la Triple Alianza en el siglo XIX o, más tarde, la dictadura del general Alfredo Stroessner en el siguiente, los emblemáticos vacíos del tren y del cine en el interior del país representan desconocidos traumas regionales revestidos por el silencio y el olvido, lo que acentúa aún más su impacto cuando finalmente se ventilan las reminiscencias de estas insospechadas cuestiones. En Paraguay, es sabido que hace rato no circula ningún tren por el país. Pero pocos sospechan el vital papel sociocultural que desempeñó el ferrocarril en las comunidades que visitaba y el trauma que significó su desaparición. Por lo que respecta al “cinero”, las nuevas generaciones ni siquiera tienen conocimiento de que alguna vez existió.

Al recordar con nostalgia su antiguo tren por unos, y los pormenores de sus espectáculos cinematográficos de antaño por otros, las comunidades del recuerdo aquí mencionadas no evocan *el tren* o el contenido de *las obras de cine* estrictamente, sino que restauran las emotivas *experiencias colectivas* íntimamente emparentadas con el arribo del ferrocarril a los pueblos y con la llegada del “cinero”. En definitiva, lo que principalmente recuerdan estas personas son experiencias contiguas al tren y al cine. Además, las experiencias y, sobre todo, el modo bilingüe hispano-guaraní en que son reconstruidas no se encuentran escritas en documentos oficiales o fuentes históricas en los archivos nacionales, sino que aún

circulan a través del ocasional intercambio conversacional de un reducido grupo de personas que vivenciaron los antiguos espectáculos, o sea, se inscriben en la “memoria comunicativa” (J. Assmann 1988: 10 s., 2010, 2013: 50 ss.). La memoria comunicativa –la noción se deriva de los estudios fundacionales acerca de la memoria colectiva efectuados por Halbwachs (2004, 2011)– engloba los recuerdos de un pasado reciente que los miembros de un grupo o una comunidad comparten preferentemente a través del intercambio oral en contextos cotidianos. Entre las formas en que se despliega la memoria comunicativa se destacan las “informal traditions and genres of everyday communication [in vernacular language]” (J. Assmann 2010: 117). Es importante resaltar esta observación porque en el contexto cultural paraguayo muchas cuestiones de la memoria comunicativa se constituyen y circulan en lengua guaraní. La comunicación cotidiana se caracteriza entre otras cosas por el intercambio de roles de hablante e interlocutor durante el acto comunicativo, y el alto grado de flexibilidad así como de desorganización en el modo de estructuración de los temas (J. Assmann 1988: 10). Por lo que respecta al horizonte temporal de los recuerdos, la memoria comunicativa comprende aproximadamente 80 o 100 años, o un período equivalente a tres o cuatro generaciones (J. Assmann 1988: 11, 2010: 117).

Sin entrar en mayores debates acerca del olvido, resulta importante recalcar que los contenidos que circulan a través de la memoria comunicativa por lo general desaparecen silenciosamente sin dejar rastros (Assmann/Assmann 1994: 120), puesto que están enmarcados en los grupos portadores de aquellos recuerdos: “La memoria de una sociedad se extiende hasta donde puede, es decir, hasta donde alcanza la memoria de los grupos de que está compuesta. No es por mala voluntad, antipatía, repulsión o indiferencia que olvida una gran cantidad de acontecimientos y de personalidades antiguas. Es que los grupos que conservaban su recuerdo han desaparecido” (Halbwachs 2011: 132). Esto se acentúa cuando los recuerdos no remiten a los “grandes traumas” que comprometen a una nación, sino que representan insólitas experiencias cinéfilas y ferroviarias vivenciadas en ciertas épocas por un pequeño grupo que no suele dejar ningún testimonio escrito en fuentes bibliográficas que más tarde se podrían consultar en las bibliotecas. Con el tiempo se van empalideciendo estos relatos orales hasta desaparecer completamente. El cine y los medios de comunicación intervienen en este ciclo natural del olvido en la medida en que tienen la capacidad de captar y difundir los recuerdos para las generaciones posteriores. En otras palabras, amplían el radio de potenciales recordadores más allá de los partícipes de las vivencias. Naturalmente, el cine y los medios en modo alguno constituyen canales neutros que sencillamente “vehiculan” los recuerdos, sino que los construyen artísticamente a través de una diversidad de modalidades y estilos que a su vez impactan de forma diferenciada en los espectadores y las respectivas culturas de recordación (Erl/ Wodianka 2008b, Aprea 2012c).

*Profesión cinero* (Paraguay 2007), de Hugo Gamarra Etcheverry, y *Tren Paraguay* (Argentina/Paraguay 2011), de Mauricio Rial Banti, son documentales de cineastas paraguayos que rescatan las voces bilingües de la memoria comunicativa de antiguas experiencias cinematográficas y ferroviarias en varias comunidades en el interior del Paraguay. Ambas obras dirigen su atención a silenciosos e ignorados traumas regionales

que no cuentan con la visibilidad y resonancia audiovisual y mediática que adquirieron otros conflictos mayores que azotaron la vida política del país. Asimismo, recuerdan la existencia de ciertos vacíos individuales y colectivos más íntimos que se manifiestan de otro modo respecto a los violentos traumas relacionados con dictaduras o conflictos armados. En este trabajo destaco algunas particularidades que tienen estas películas con el objetivo de averiguar a través de qué procedimientos audiovisuales abordan la memoria comunicativa del “cinero” y del tren respectivamente, y además examinar qué otras significaciones adicionales surgen en el particular cruce del cine con las manifestaciones orales y bilingües que expresan aquellos recuerdos. Las películas exhiben procedimientos estéticos bastante diferenciados y se inscriben además en distintas líneas del cine documental. Pero si se examinan estas obras desde la perspectiva de los estudios culturales de memoria colectiva, será posible observar importantes puntos de contacto. *Profesión cinero* y *Tren Paraguay* abren significativos espacios de recordación en los que convergen los potenciales audiovisuales del medio cinematográfico y las más antiguas modalidades orales de constitución y circulación de memorias colectivas entre los miembros de un grupo o una comunidad. Entre los paralelismos que tienen estas películas se destaca su profundo arraigo en la época contemporánea del nuevo milenio para auscultar, a través del cine, las vibraciones –actuales– de la memoria comunicativa del “cinero” y del tren que aún circulan en contextos cotidianos a través de la conversación bilingüe hispano-guaraní. No se remontan a un pasado lejano con el objeto de exponer, reivindicar o monumentalizar cuestiones a través de la sesuda disquisición de especialistas y/o la revisión crítica de materiales (audiovisuales, fotográficos, textuales) de archivo. No prevalece la idea de explicar el mundo, sino la de escucharlo. Adquieren protagonismo los relatos orales acerca de experiencias personales relacionadas con la visita y extinción del tren y del cine. Ambos filmes hacen un “giro subjetivo” que desplaza el interés hacia versiones subjetivas de las múltiples historias de vida que abordan y en tal sentido “valoran los detalles, las originalidades, la excepción a la norma, las curiosidades que ya no se encuentran en el presente” (Sarlo 2007: 19). En los relatos de los recordadores se mezclan los sinsabores del trauma, causado por la desaparición de las experiencias colectivas del tren y del cine, con la emoción que les produce la enunciación del recuerdo en la actualidad. Sus miradas, sus gestos, sus movimientos y sus palabras construyen entrañables relatos que evocan –con cariño– el dolor de una irremediable pérdida. El acto comunicativo oral y bilingüe que restaura el añorado pasado perdido, así como las emociones referidas en esos relatos, representan conmovedoras experiencias que contrastan con –acaso reparan un poco– el vacío individual y colectivo ocasionado por la extinción de lo vivenciado.

## 2. PROFESIÓN CINERO, DE HUGO GAMARRA ETCHEVERRY

La obra rescata valiosos relatos acerca del trabajo y las experiencias de una familia dedicada a la exhibición itinerante de películas de cine en pequeñas localidades en el interior del Departamento Central del Paraguay en el período de 1965 a 1980, aproximadamente.

Desde entonces, los equipos de proyección, los rollos de película y tantos otros memorables recuerdos permanecen guardados por su dueño y olvidados por la sociedad. El protagonista es Tito Juan Vera Amarilla, el “cinero” que adquiría los rollos de película en las distribuidoras de Asunción y organizaba las exhibiciones en centros culturales, galpones y patios al aire libre en diferentes pueblos –Guarambaré, Itá, Nueva Italia, Villeta– sin salas de cine ni espectáculos similares. La actividad del antiguo “cinero” reúne diferentes desafíos como, por ejemplo, la selección de cartelera según las preferencias del público local, la adquisición y preservación de los rollos de película, el diseño casero de afiches, la publicidad callejera que invita al espectáculo por las calles del pueblo, el eficaz manejo, mantenimiento y la instalación de proyectores y altavoces, el cuidadoso transporte de los equipos de pueblo a pueblo, la administración de los boletos de entrada y los alquileres, etc. Todas estas gestiones confluyen en una experiencia colectiva muy intensa que emocionaba tanto al público como a los exhibidores a la hora del espectáculo cuando finalmente se proyectaba el filme. Más que una profesión, la del “cinero” constituye una vocación apasionada.

*Profesión cinero* se inscribe en una modalidad interactiva del cine documental que abiertamente expone los procedimientos de rodaje, así como la interacción conversacional del realizador con los diferentes actores sociales que participan en el mundo que explora, es decir, el filme no oculta ni disimula el trabajo de su creación así como la presencia de la cámara. La dimensión autorreferencial de la película se refuerza con la presencia en pantalla del conocido cineasta paraguayo Gamarra –director del filme–, fundador y director de la Fundación Cinemateca y Archivo Visual del Paraguay, así como del Festival Internacional de Cine de Asunción. Además de realizador y productor, Gamarra desempeña un papel importante en la promoción de la cultura cinematográfica de su país en diferentes planos artísticos, pedagógicos y políticos. Estos detalles autorreferenciales y autoconscientes recobran importancia en la medida en que *Profesión cinero* es una película que explora antiguas prácticas culturales de exhibición cinematográfica, es decir, el cine se mira a sí mismo. Más concretamente, dirige la atención hacia lo que permanece oculto durante el acto de visionado de películas: el trabajo del “cinero”. Desde el punto de vista de la recepción, esto implica que los espectadores de *Profesión cinero* nos aproximamos a un memorable capítulo de historia e historiografía del cine a través del propio medio cinematográfico. Por otra parte, el intrínseco trabajo colectivo que significa la elaboración de una película refleja el trabajo colectivo que implica la reconstrucción del pasado a través de la interacción de los miembros de una determinada colectividad. La elaboración de un filme y la constitución de recuerdos son procesos que se llevan a cabo mediante la colaboración de diferentes actores sociales. Los trabajos de filmación al descubierto así como la interacción del realizador en el mundo que explora recuerdan la noción de los *trabajos* de la memoria: “El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo” (Jelin 2012: 47). La memoria como trabajo implica, pues, el proceso activo y consciente de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado por seres humanos

que, en un presente dado, “trabajan” sobre y con las memorias del pasado (Jelin 2012: 48). En *Profesión cinero*, la explícita tarea colectiva de realización cinematográfica refleja la construcción colectiva de las memorias través del prisma subjetivo de varios recordadores, con lo que se niega el tan característico recurso documental de *una* única voz en *off* que, desde una pretendida jerarquía, aspiraría a explicar y ordenar en lengua española un mundo que piensa y habla en dos lenguas.

En la secuencia inicial se despliegan los marcos sociales y cinematográficos de la memoria de las antiguas exhibiciones en el interior del país y se establecen los códigos según los cuales son representados los relatos a lo largo de la película. Las primeras imágenes muestran detalles de una carretera tomados desde un vehículo en movimiento. Esta representación del viaje refuerza el significativo desplazamiento en el espacio geográfico –de la capital al interior del país– así como en el tiempo y la memoria en busca de las antiguas prácticas de cine. Además, este desplazamiento sugiere también que en la capital ya no se encuentran los hilos del recuerdo que se desean reconstituir, por lo tanto, es necesario desplazar la mirada y principalmente el oído hacia donde aún son perceptibles las voces capaces de reconstruir aquellas vivencias. A bordo del vehículo se encuentra el equipo de filmación de la película, con su director Gamarra, quienes desembarcan frente a la vivienda del “cinero” Vera en la localidad de Julián Augusto Saldívar, a unos 30 km de Asunción. Es significativo que los miembros y los equipos de rodaje estén visibles durante la captación de imágenes y sonidos de la película porque refuerzan el acto técnico y sobre todo cultural de oír y archivar para la posteridad las voces de la memoria comunicativa cuyos contenidos no circulan por ningún otro soporte.

En tono coloquial y amistoso, sentado con Vera en el patio de su vivienda, el cineasta Gamarra expone, con la misma naturalidad con que se muestran los equipos de filmación, su idea de realizar un documental acerca de las antiguas actividades del “cinero” a fin de guardarlas en la memoria del Paraguay. Son reveladoras las palabras empleadas por Gamarra cuando le induce a recordar a Vera: “cuando vos *hacías cine* por Guarambaré, por Itá...”. En este contexto, “hacer cine” significa mucho más que la actividad técnica de proyectar películas en el interior. La expresión se refiere a la creación de atmósferas emocionales y fenómenos sociales íntimamente emparentados con el espectáculo cinematográfico que se celebraba por aquella época. Vera asiente con entusiasmo ante la cinéfila propuesta. “*Jajapóta* entonces”, concluye Gamarra mezclando el guaraní con el español. Su interlocutor responde sin titubear con el mismo santo y seña: “*jajapóta*”. Esta inapelable sentencia afirmativa quiere decir en guaraní “hagámoslo”, pero expresada en lengua vernácula la afirmación lleva una dosis adicional de convicción, connotación que se desprende de su frecuente empleo en situaciones de toma de decisiones impostergables. Aquellas expresiones en guaraní cierran un pacto que a su vez define quién tiene la palabra y quién asume la escucha en representación de un amplio sector de las más jóvenes generaciones que probablemente ignoran cómo “se hacía cine” en pequeñas localidades paraguayas allá por la década de 1960. Es sabido que para desempolvar ciertos recuerdos y relatarlos es necesario encontrar del otro lado la voluntad de escuchar (Jelin 2012: 64), y a través del fundamental pacto antes aludido, que además reparte claramen-

te los roles, se entabla el crucial “memory talk” o “conversational remembering” (Welzer 2011: 16), una práctica cultural clave de la memoria colectiva que pone en marcha la circulación de los recuerdos a través de las generaciones.

Es indudable que en otros tiempos, digamos tres, cuatro décadas atrás o más, la presencia de una cámara profesional así como el planteamiento de un proyecto cinematográfico hubieran cosechado en Paraguay asombros y reacciones muy diferentes. Tampoco hubiera sido pensable formular tal propuesta cinéfila con tanta soltura y familiaridad con que se la plantea (Gamarra) y se la percibe (Vera) en *Profesión cinero*. No me estoy refiriendo aquí a posibles implicaciones políticas del régimen del general Alfredo Stroessner en relación con hombres y/o proyectos de cultura, sino que a la otrora percepción social del cine y a una cultura mediática muy diferenciada. En *Profesión cinero*, la presencia *física* de la cámara/del cine en el mundo de la película, así como la presencia *simbólica* del cine en la conversación de Gamarra y Vera, remiten a una cultura mediática contemporánea en la que los dispositivos cinematográficos y audiovisuales se volvieron moneda corriente en nuestros tiempos. Muy diferente respecto a la época en que Vera “hacía cine” y ese era el único momento de apasionado reencuentro semanal de numerosos espectadores paraguayos con los productos predominantemente extranjeros del Séptimo Arte. *Profesión cinero* reconstruye una era en que el cine era el único espectáculo en el pueblo, venía una vez a la semana y contaba con una pantalla grande. Hoy por hoy, en la era del *écran global* (Lipovetsky/Serroy 2007), las múltiples pantallas y las cámaras cada vez más imperceptibles han invadido los recodos más íntimos de la vida cotidiana y la memoria.

La decisión de emplear precisamente el cine –y no la escritura o la radio– como herramienta creativa para guardar en la memoria cómo trabajaba el “cinero” representa en sí un síntoma revelador desde la perspectiva de una “Media Memory – the systematic exploration of collective pasts that are narrated by the media, through the use of the media, and about the media” (Neiger/Meyers/Zandberg 2011: 1). Teniendo en cuenta los modos, los signos y las tecnologías disponibles por las sociedades en diferentes momentos históricos para preservar sus memorias, es importante destacar que la propuesta que le hace Gamarra a Vera ya encierra la específica elección del medio cinematográfico para la reconstrucción de antiguas prácticas culturales de entretenimiento: “En la actualidad, los lenguajes audiovisuales ocupan un lugar muy importante en el modo en que nuestra sociedad reconstruye y debate sobre el pasado” (Aprea 2012b: 40). Más específicamente, “los documentales se constituyen en lugares privilegiados para observar la construcción de la memoria social” (Aprea 2012a: 13). En *Profesión cinero* entran en contacto la inherente oralidad de la memoria comunicativa y el medio cinematográfico que, en este caso, se concentra en captar el fluido intercambio conversacional entre Gamarra, Vera, sus colaboradores y antiguos espectadores. Más aún, la película constituye el factor que impulsa la detallada evocación de un pasado que por lo general suele reaparecer muy esporádicamente en las conversaciones de algunos pobladores.

*Profesión cinero* reconstruye los recuerdos cinéfilos a través de la explícita puesta en escena del “conversational remembering” principalmente entre Gamarra y Vera. Se

suman los relatos de familiares del “cinero” y sus colaboradores así como de algunos participantes de las exhibiciones. A lo largo de la película el cineasta Gamarra estimula a su interlocutor para reconstruir detalles y ampliar cuestiones relativas a las antiguas sesiones de cine y a la emoción que suscitaban. Acompañan este diálogo cientos de históricos afiches de películas y antiguos recortes de periódicos que anuncian los estrenos en los cines Roma, Splendid o Granados, los grandes cines de la capital desaparecidos en la actualidad. En un pequeño recinto denominado por Vera “el cuarto de los sueños, donde está el tesoro de mi vida” permanecen guardados numerosos rollos de película, lámparas, proyectores y hasta la rueda de auxilio de la camioneta empleada para el transporte de los equipos. En ese pequeño depósito doméstico de la memoria, en que la cámara recrea una mirada curiosa que husmea en cada rincón, se inicia el ritual memorialístico del “conversational remembering” entre Gamarra y Vera a través del cual literalmente se desempolvan los afiches, los equipos y los recuerdos. Más tarde toman asiento y se instaura una conversación que revisita las antiguas actividades del “cinero” quien entre otras cosas confiesa que la motivación para ejercer aquella vocación es la pasión por el Séptimo Arte. La cámara adopta la posición del escucha que encara el rostro y la voz de Vera. Están visibles también el hombro y las manos del director del filme promoviendo con sus continuas consultas e intervenciones el caudaloso fluir de las reminiscencias. Al fondo se observa “el cuarto de los sueños” con la puerta finalmente abierta. En este encuadre recurrente en la película entran en contacto el relato verbal de Vera con la imagen de sus aparatos en desuso y sus rollos amontonados simbólicamente en un pequeño cuarto al fondo. Las emotivas palabras del “cinero” que reviven otros tiempos contrastan con la inactividad de los aparatos en reposo, pero al mismo tiempo recuerdan el enorme potencial emocional que otrora desplegaron.

El modo conversacional y el tono coloquial tan característicos de la memoria comunicativa se mantienen constantes en la película. El montaje ramifica el diálogo que mantienen Gamarra y Vera a pasos del “cuarto de los sueños” y alterna fragmentos de otras conversaciones mantenidas con partícipes y colaboradores de los antiguos espectáculos. Entre los relatos se destacan los recuerdos del tío carpintero de Vera, don Alejandro Echagüe, el pionero que con la ayuda de su esposa Fidela instauró una sala de cine para 1.200 personas en un galpón en la localidad de Itá hacia 1965. Además, fue don Alejandro quien introdujo a su sobrino Vera a la actividad cinematográfica en el marco de la empresa familiar en la que todos los miembros asumieron una función, desde la boletería hasta la proyección. En la humilde carpintería de Don Alejandro confluyen las voces de su esposa, su sobrino Vera y la de Gamarra en un proceso colaborativo de reconstrucción del pasado a través del intercambio conversacional en el que cada uno de los participantes se apoya en la memoria del otro para hilvanar sus recuerdos. Estas y otras escenas de la película muestran a individuos quienes recuerdan “en su carácter de miembros del grupo” (Halbwachs 2011: 94), y sugieren asimismo que para “evocar su propio pasado, un hombre tiene a menudo necesidad de apoyarse en los recuerdos de otros” (Halbwachs 2011: 100).



Figura 1. Vera junto al cuarto de sus sueños.  
Imagen de *Profesión cinero*, de Hugo Gamarra Etcheverry.



Figura 2. Don Alejandro Echagüe conversa en su carpintería con Vera y Gamarra  
sobre la exitosa época del galpón de cine.  
Imagen de *Profesión cinero*, de Hugo Gamarra Etcheverry.

El galpón se ha convertido en la actualidad en un taller de costura oculto tras una pequeña tienda de artículos de moda y deporte. Como explico más adelante, el edificio de la estación central del ferrocarril paraguayo está situado en el centro de Asunción. Constituye asimismo un importante ícono arquitectónico y cultural del país. Aunque ya no funcione como estación propiamente, los paraguayos saben que en otros tiempos allí partía el ferrocarril hacia el interior. El olvidado galpón en Itá, en cambio, no lleva ningún rastro que lo identifique como histórica edificación que alojó notables ceremonias cinematográficas durante una época en que “en Itá, el único espectáculo era el cine, no había otra recreación”, según las palabras de la hija de don Alejandro, Rosa Echagüe de Olmedo, proferidas en el mismísimo galpón (*Profesión cinero*, min. 0:13:24). Paseando por las calles de Itá, el galpón pasa completamente desapercibido por cualquier transeúnte, quien no encontraría el más mínimo vestigio del vital papel sociocultural que desempeñó en el pasado. “¿Qué recuerdos te trae este lugar?”, le consulta en el galpón Gamarra a Vera, quien responde con un hondo suspiro, antes de buscar algunas palabras que verbalicen las antiguas emociones suscitadas por la abrumadora presencia de tantos espectadores (*Profesión cinero*, min. 0:17:50). Por su parte, Rosa complementa recordando las carcajadas de la audiencia: “era un loquerío cómo se reía la gente, vos te reías de cómo se reía la gente, era una sensación verles cómo se reían. Nosotros mirábamos y decíamos: ‘Mirá un poco Fulano cómo se ríe’” (*Profesión cinero*, min. 0:18:40). Las imágenes que muestran el amplio y silencioso galpón en penumbras visualizan el olvido en que actualmente se encuentran aquellas vitales experiencias colectivas que resurgen en el marco del filme.

En la antigua cabina de proyección del galpón aún se encuentra el viejo proyector a carbón cuyo complejo funcionamiento Vera explica pormenorizadamente, en presente de indicativo, como si en cualquier momento se pudiera proyectar un filme con el equipo descompuesto. Por cierto, numerosos recordadores de *Profesión cinero* y *Tren Paraguay* relatan sus recuerdos en presente de indicativo como si fueran experiencias actuales. En *Profesión cinero*, las temporalidades recordadas y recordadoras se superponen cuando vemos a Vera en el patio de su casa rebobinando los rollos de película con las antiguas herramientas caseras fabricadas en la carpintería de su tío. En varios puntos de la película aparecen imágenes que muestran al “cinero” en acción como en los viejos tiempos –o como si el tiempo sencillamente no hubiera transcurrido– preparando y limpiando muy eficaz y rutinariamente sus rollos de película como preparándolos para una exhibición en algún pueblo. Estas imágenes actualizan a nivel de lo visual las antiguas prácticas evocadas oralmente y en presente de indicativo en las conversaciones. Además, en las mencionadas secuencias el montaje de *Profesión cinero* crea una sugerente metáfora visual cuando a menudo conecta a través de un fundido la película transparente que fluidamente se desliza por los experimentados dedos de Vera con la imagen de la carretera filmada desde un vehículo en movimiento. Esta metáfora que asocia la *cinta* con el *camino* no solo concentra poéticamente la profesión del “cinero” consistente, pues, en viajar para llevar la emoción del cine a diversos rincones del Paraguay, sino que también remite a una analogía de naturaleza lingüística u homonimia



Figuras 3 y 4. Imágenes de *Profesión cinero*, de Hugo Gamarra Etcheverry.

entre *tape* (“cinta” en inglés) y *tape* (“camino” en guaraní, se pronuncia “tapé”). Así pues, numerosísimas cintas norteamericanas y predominantemente foráneas viajaban por los caminos paraguayos de tierra colorada al encuentro de sus fieles seguidores.

En la localidad de Guarambaré se produce un reencuentro con el dueño de una casona en cuyo generoso patio interno también se organizaban inmortales sesiones de cine. Sentados en una ronda se instaura un escenario cultural propicio para el despliegue sustancioso de la memoria comunicativa acerca de los más insólitos detalles de las antiguas exhibiciones. El ángulo de cámara reproduce la posición de un potencial integrante más en la ronda, es decir, la mirada espectadora se integra simbólicamente al proceso colectivo de reconstrucción de experiencias. Además, mientras conversan sobre los viejos tiempos, Vera, Gamarra, los dueños de casa y otros amigos comparten el tereré, la bebida más tradicional del Paraguay preparada a base de una infusión de yerba ante: “La ronda de tereré es el único espacio en donde el paraguayo rompe su esquema de poco hablar, para convertirse en un asiduo conversador” (Benítez 1997: 10). Sin duda es posible añadir que también se convierte en “asiduo recordador” en la medida en que el ritual social del tereré promueve e inspira en la cultura paraguaya el fluido intercambio oral de recuerdos sin protocolos tan intrínsecamente relacionado con la memoria comunicativa:

En esta ronda encuentra pleno sentido el tereré, un sentido que descansa en las profundidades de nuestras raíces culturales como pueblo guaraní, y que consiste precisamente en buscar el espacio necesario para el encuentro ameno e informal, en donde nace en forma espontánea y fluida un coloquio sin protocolos ni censuras. En este tipo de encuentro, el paraguayo deja atrás su recia postura de poco hablar, de silencioso reflexivo, para pasar a integrar el fluido coloquio de los amigos que integran la ronda de tereré (Benítez 1997: 33).

Precisamente en este contexto cultural propicio para la memoria los contertulios expresan la idea de organizar una exhibición “como en los viejos tiempos” en el mismísimo patio en donde están sentados tomando tereré, pues allí se exhibían las películas antiguamente. El insólito proyecto tramado en la ronda puede ser comprendido como fruto de un intenso trabajo de memoria que desemboca en el deseo no solo de reconstruir más recuerdos, sino de revivirlos. Este encuentro o fusión de temporalidades se viene anunciando a lo largo del filme cuando, como ya se ha dicho, en varios momentos vemos al “cinero” preparando sus proyectores, preservando sus rollos de película y demostrando el óptimo funcionamiento de sus equipos en muy buen estado de conservación, al igual que su fértil memoria. *Profesión cinero* llega al punto culminante cuando, en la última secuencia, se organiza una histórica función de cine como en los viejos tiempos, pero en la actualidad también participa la generación de neoespectadores-internautas del nuevo milenio que viven una experiencia absolutamente novedosa. Es probable que jamás hayan escuchado anuncios callejeros que invitan al cine por las calles de su pueblo. Con lúcida voz de locutor, Vera graba en un casete la publicidad callejera que anuncia con entusiasmo los detalles del espectáculo con la misma intensidad con la que antiguamente pronunciaba estas invitaciones:

Invitamos cordialmente a los amantes del Séptimo Arte de esta localidad a participar de un especial programa cinematográfico este viernes 20 de febrero en su recordado local “Cine Chaco” frente al Mercado Municipal. Para rememorar los tiempos pasados, presentaremos desde las 20:00 horas una noche inolvidable de películas. Y para que todos participen la entrada será completamente gratis. ¡Esperamos su presencia! En caso de lluvia, la función será el sábado 21 (*Profesión cinero*, min. 0:50:20).

El grupo que al inicio de la película llega a la vivienda de Vera con el propósito de realizar un documental sobre “cómo *se hacía* cine” en el pasado, ahora hace un ajuste al tiempo verbal, puesto que participa activamente en el trabajo del “cinero” en el presente. El mismo vehículo blanco con sus tripulantes cineastas anuncian por las calles de Guarambaré “el especial programa cinematográfico” con los viejos altavoces del propio Vera rescatados de su “cuarto de los sueños”, como si el tiempo no hubiera transcurrido, semejante a tantos relatos orales que emplean el tiempo verbal del presente para remitir a experiencias del pasado. Además, el “cinero” embarca a la camioneta de los realizadores de la película para recorrer el pueblo. Este gesto lo integra simbólicamente al equipo que vino a observarlo, a escucharlo, a estudiarlo. O al revés, Gamarra y sus colaboradores reactivan y colaboran con el trabajo del “cinero” dejando atrás la postura de escucharlo únicamente. Al inicio de la película estaban claramente repartidos los papeles del escucha y del “cinero” que rememora. Pero cuando Gamarra, Vera y los demás miembros de la ronda de tereré resuelven revivir los viejos tiempos a través de una exhibición especial, y asimismo cuando el “cinero” embarca al vehículo que vino a escucharlo, se desdibujan las claras fronteras que anteriormente separan un grupo de realizadores/oyentes, por una parte, y otro grupo de entrevistados/recordadores, por otra.

Las temporalidades recordadas y recordadoras también se difuminan y confluyen en una cautivante velada en cuyo marco el desaparecido “Cine Chaco” de Guarambaré resucita por una noche con la presencia de espectadores adultos acompañados por sus retoños más jóvenes quienes participan con grandes ojos de un impactante ritual intergeneracional de la memoria comunicativa: “las chicas jóvenes solíamos venir al cine; mi marido es quien más asistía, siempre le comentaba a nuestra hija, justamente mi hija me estaba preguntando cómo eran las antiguas funciones de cine y su padre le estaba explicando” (*Profesión cinero*, min. 0:52:50), dice una emocionada madre quien asiste al renacido “Cine Chaco” con su familia. En las anteriores secuencias, Vera, sus colaboradores así como otros testigos rememoran lo que *ellos* vivenciaron en otros tiempos. En la parte final de *Profesión cinero*, en cambio, se despliega un fundamental puente intergeneracional a través del cual los neoespectadores más jóvenes e incluso los niños que nacen en la era del *streaming* no solo perciben las voces en guaraní de la memoria comunicativa de los adultos recordando “su” cine(ro), sino que, además de ello, tienen la oportunidad de (con)vivir una histórica noche de cine al aire libre en el patio de una casona a la luz de las estrellas, literal y figuradamente.



Figuras 5 y 6. Vera graba en un casete la publicidad callejera que anuncia el espectáculo, como en los viejos tiempos. Luego recorre con Gamarra y su equipo las calles de Guarambaré para reproducir la grabación en el pueblo y arrojar las invitaciones desde el vehículo. Imágenes de *Profesión cinero*, de Hugo Gamarra Etcheverry.

En cierta medida, *Profesión cinero* prefigura en aquella histórica velada algo que ocurrirá más tarde con ella misma a lo largo de la historia de su recepción. La Fundación Cinemateca y Archivo Visual del Paraguay ha organizado incontables sesiones de cine-debate en numerosas instituciones paraguayas ante la atenta mirada de jóvenes neoespectadores y con la celebrada presencia del “cinero” Tito Juan Vera Amarilla. En estos contextos se destaca la dimensión intergeneracional de la memoria colectiva a partir del visionado y debate crítico de una película que funciona como bisagra entre las antiguas y las más modernas generaciones de espectadores quienes entran en contacto para recordar colectivamente. Teniendo en cuenta que una obra de cine se constituye en “película de recordación” o *Erinnerungsfilm* cuando despliega sus potenciales recordadores en la sociedad (Erlil/Wodianka 2008a: 5), *Profesión cinero* cuenta con una notable historia de recepción nacional e internacional que ha suscitado múltiples debates críticos acerca de las vertiginosas transiciones técnicas así como socioculturales en diversas esferas del Séptimo Arte. La película se estrena en la denominada “post-moviegoing age” (Allen 2011) en que hace rato el antiguo ritual social del cine ha dejado de ser un espectáculo colectivo por excelencia y se ha domesticado e individualizado en varios sentidos: “El nuevo espectador es básicamente un individuo solitario, instalado en su ámbito doméstico” (Quintana 2011: 191 s.), mientras que *Profesión cinero* recuerda emocionantes experiencias colectivas del espectáculo cinematográfico celebrado como una fiesta. El filme recuerda una era en la que “el acto de ir al cine funcionaba como un ritual. El cinematógrafo pertenecía a la esfera pública y construía un determinado modelo de espectador para el que ver una película formaba parte de una situación de convivencia” (Quintana 2011: 191).

Desde el punto de vista de las nuevas tendencias en la historiografía cinematográfica o las *new cinema histories* (Maltby 2011), *Profesión cinero* también constituye una valiosa fuente de estudio. En las últimas décadas se ha fortalecido una línea de investigación interdisciplinaria que se propone examinar “the social and cultural histories of specific cinema audiences” (Maltby 2011: 3) y que reacciona contra otras historias demasiado concentradas en directores, películas o las circunstancias de su producción y circulación:

Puede decirse que hasta la fecha había primado la «historia de las películas» sobre una auténtica «historia social del cine», entendida como una disciplina capaz de poner en relación lo que se proyectaba en la oscuridad de las salas del cine con el público que asistía a esas mismas sesiones. Hoy en día la historiografía comienza a interesarse no sólo por *qué* se veía, sino también por *quién* lo veía y, sobre todo, *por qué* (Pelaz/Rueda 2002: 9).

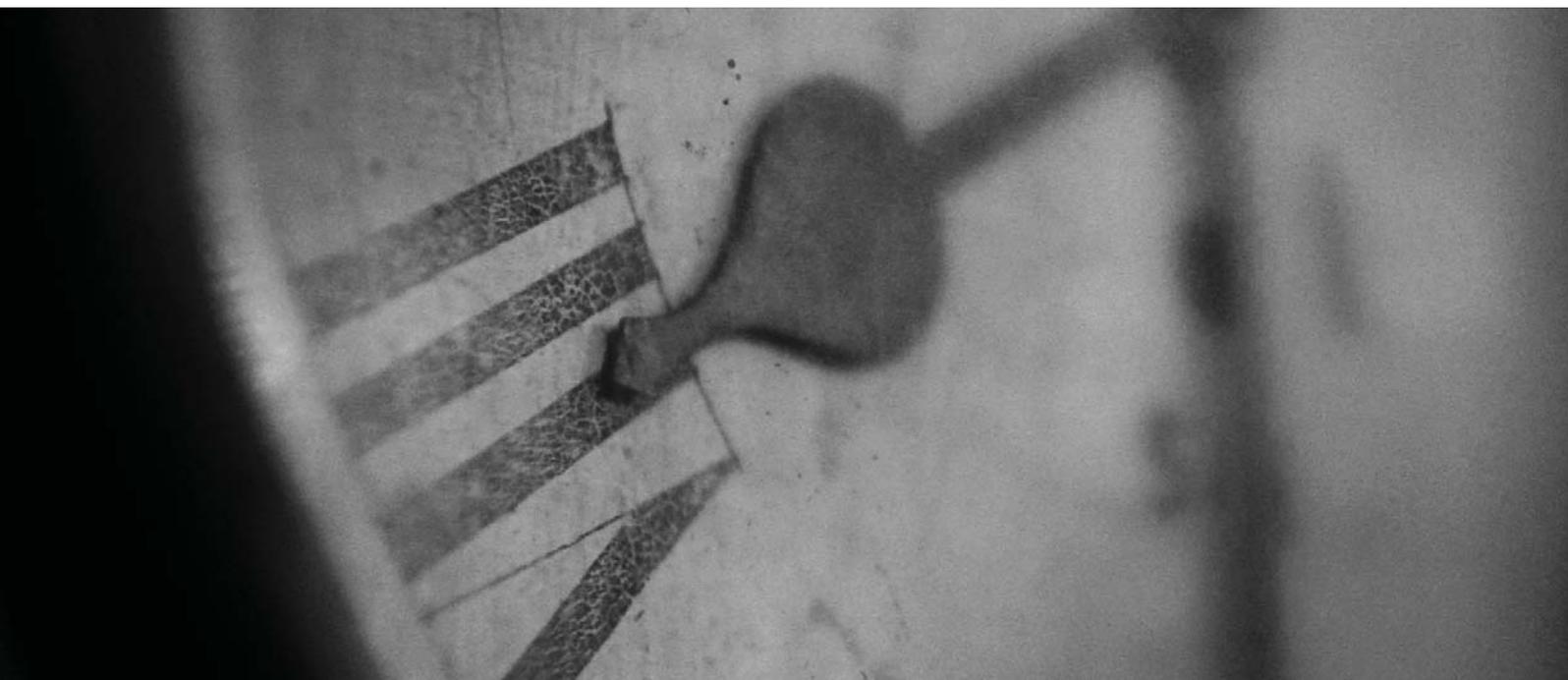
En este sentido, *Profesión cinero* esboza una historia social del cine y la cultura de entretenimiento en el interior del Paraguay principalmente hacia 1960 y 1970 en la medida en que no solo permite examinar específicamente qué se proyectaba con mayor o menor éxito —se recuerdan numerosas películas, géneros, actrices y actores—, sino también en qué circunstancias se producía la recepción colectiva en diferentes pueblos. Sin duda es posible afirmar que *Profesión cinero* —tanto el filme como la historia de su recepción— abre renovadas perspectivas en la memoria colectiva y la historiografía del

cine en el Paraguay, sobre todo en el campo de las historias orales que engloban las *memories of cinemagoing*: “Memories of this type do not involve ‘remembered *films*’ at all. They are actually memories of the activity of going to the cinema” (Kuhn 2011: 93). En los estudios efectuados al respecto, Kuhn señala que los entrevistados revelan “far more around the social act of cinemagoing than around the films they saw” (2011: 85), a semejanza de los recordadores de la película de Gamarra.

### 3. *TREN PARAGUAY*, DE MAURICIO RIAL BANTI

La película comienza con un suave encadenado de detalles en sepia del edificio y las antiguas oficinas de la señorial estación central del ferrocarril por donde ya no circula ningún pasajero. Entre las imágenes resalta el simbolismo de una manecilla de reloj inmóvil que, como el ferrocarril, hace rato paró de funcionar. El flujo temporal del filme avanza, mientras que el tiempo de aquel reloj fotografiado en primerísimo primer plano permanece impasible. Pareciera que la mirada que observa aquella inamovible manecilla desde una distancia minúscula encierra el íntimo deseo de confirmar si efectivamente está parado ese tiempo, o acaso aún palpita en otra dimensión.

“El tren era el medio de comunicación y de transporte más importante de nuestra comunidad”, afirma una voz en *off* femenina cuyas palabras se entrelazan inmediatamente con un tejido sonoro compuesto por numerosas voces anónimas que recuerdan en guaraní y español la elegancia de los vagones, la puntualidad del tren o que “era el único medio de transporte que venía de la capital”. Esta multiplicidad de voces bilingües entretejidas sugiere de entrada el modo en que la película efectúa la reconstrucción del pasado. Se suma un murmullo de conversaciones en inglés que inmediatamente evoca la época en que el Ferrocarril Central pasa a llamarse hacia 1889 nada menos que Paraguayan Central Railway Company Limited operada por numerosos ingenieros británicos quienes se instalaron en el país. A las voces y los murmullos siguen acompañando primerísimos primeros planos del telégrafo, de muebles y otros accesorios antiguamente empleados en la comunicación ferroviaria. Estos planos detalle, muy próximos a los objetos que contemplan, destacan lo que es imperceptible a simple vista (y oído). El gesto de acercarse al máximo encierra la voluntad de prestar mucha atención a dimensiones invisibles e inaudibles desde lejos. Y el murmullo de voces en *off* resuena como si fuera el resultado de una contemplación más profunda de la historia cultural –y sobre todo oral– del ferrocarril. Mirar y escuchar “de cerca”, pues, las experiencias y emociones relacionadas con el tren es el principio que rige esta película que también dirige su atención a fuentes orales que aún circulan a través de la memoria comunicativa en el interior del país. Desde este punto de vista, es sumamente revelador el detalle de la oreja de un hombre –lo primero que se muestra de una persona en el filme– que destaca el órgano humano responsable por percibir los estímulos acústicos de las voces portadoras de la memoria comunicativa. Asimismo, en varios momentos de la película la cámara enfoca precisamente la oreja de muchos recordado-



Figuras 7 y 8. En la estación central de Asunción las sólidas columnas de piedra y un impasible reloj parado remiten a un pasado remoto que se respira en el edificio situado en el centro de la capital paraguaya.

Imágenes de *Tren Paraguay*, de Mauricio Rial Banti.

res para remarcar el canal auditivo de los relatos inexistentes en otro soporte que no sea el oral, únicamente perceptibles, pues, de boca a boca y de oreja a oreja. El ferrocarril paraguayo dejó de funcionar como medio de transporte en la década de 1990 tras un

largo y sufrido proceso de degradación. Pero los relatos que capta la película se remontan a la segunda mitad del siglo xx cuando el tren aún representa el principal medio de comunicación y entretenimiento en el interior del país.

El dueño de la oreja enfocada al inicio de la película es un hombre que se acerca al andén despoblado de la antigua estación central en Asunción cuando un ensordecedor entramado de voces y bullicios —entre ellos el soplido y el agudo chiflido de la locomotora— recrean en *off* la otrora festiva atmósfera de la partida del tren hacia el interior. Es decir, la banda sonora de la película hace lo mismo que los relatos de los recordadores en la medida en que recrea, a través del sonido pues, las antiguas emociones del ferrocarril. Sobre el plano de lo visual/lo material, en cambio, el andén sigue completamente vacío. La fiesta de sonidos brota de una dimensión inmaterial que ya no se puede apreciar visualmente, dado que no tiene continuidad en el espacio, pero aún es claramente perceptible desde otros planos porque perdura en la memoria de ciertas comunidades que sienten falta de su tren. Cuando en varios momentos de la película la banda de sonido recrea la festiva y musical atmósfera que se vivía en las estaciones del interior, pero a nivel de lo visual las imágenes exponen el actual vacío o las descuidadas ruinas de antiguas edificaciones ferroviarias, se asoma el trauma a través del violento contraste entre la vitalidad del espectáculo social y su extinción e incomunicación contemporáneas.

En la manifiesta negación de cualquier representación —visual— del tren físico radica una de las cuestiones centrales que plantea *Tren Paraguay*. En ningún momento muestra una imagen del antiguo ferrocarril en su dimensión material. Al contrario, la película busca “el modo de enfrentarnos a lo infilmable, de invocar una imagen de lo que no tiene rostro ni medida, lo que no se ve y sin embargo palpita de presencia, irradiando el presente” (Breschand 2004: 47). Dirige la atención hacia lo que el óxido o la aún más efectiva dejadez gubernamental no consiguen estropear tan fácil y explora el valor sociocultural del tren a través de la memoria comunicativa que perdura en el tiempo y la cultura del pueblo. La patente invisibilidad fílmica de la locomotora y los vagones a nivel de imagen contrasta con la potente oralidad de las voces que sí recrean nítidamente la memoria del tren.

“*Pejupike... pejupike...*”, exclama una de las voces en guaraní lanzadas por un guardia invisible que anuncia la inminente partida del tren. Esta invitación que significa “¡suban, suban!” parece que incluye al espectador del filme para emprender una travesía por las memorias. El tren parte de la estación central de Asunción hacia el interior —no volverá más en la película— y este definitivo desplazamiento tan simbólico aparece explícitamente representado en pantalla tal como en *Profesión cinero*. Ambas obras hacen hincapié en el viaje que desplaza el foco de interés hacia el interior del Paraguay en donde aún circulan ciertas voces imperceptibles en la capital. Además, en ambas películas se pronuncia en lengua guaraní el santo y seña que literalmente pone en marcha un notable proceso de reconstrucción del pasado predominantemente a través del relatar y el escuchar. A bordo del simbólico e invisible ferrocarril en movimiento, la cámara de *Tren Paraguay* desplaza la mirada y los oídos de los espectadores de la



Figuras 9 y 10. Imágenes de *Tren Paraguay*, de Mauricio Rial Banti.

estación central de Asunción al interior del país y se despide del hombre solitario que aparece cada vez más pequeño en el andén.

En muchas capitales las estaciones del ferrocarril forman parte de la vida cotidiana de miles de apresurados pasajeros en tránsito, mientras que en Asunción este edificio céntrico inaugurado hacia 1861 se inscribe en otra esfera cultural mucho más sosegada y con una función completamente distinta: “El ferrocarril es hoy en el Paraguay, el

testimonio de un pasado que se respira en el hermoso edificio de su estación central” (Herken 1984: 11). Esta aseveración no ha perdido una pizca de actualidad en el nuevo milenio en que la antigua estación mantiene el aura de un longevo pasado desaparecido. Aleida Assmann recuerda la noción de “aura” de Benjamin para sostener que ciertos “lugares de recordación” no producen una sensación de inmediatez, sino que constituyen lugares en los cuales lo distante e irrecuperable del pasado se vuelve perceptible a través de los sentidos (A. Assmann 2010: 338). Hace rato que en la antigua estación central ya no para ningún tren y muchos jóvenes paraguayos jamás han visto su ferrocarril en funcionamiento. Pero este monumento representa el sólido recuerdo así como la continuidad en el espacio de un singular escenario que, al igual que el galpón del “cinero”, durante mucho tiempo albergó emotivas experiencias.

La estación central de Asunción aparece en las guías de turismo directamente en la sección dedicada a museos como, por ejemplo, en una reciente de origen británica dedicada al Paraguay que incorpora con naturalidad “Estación de Ferrocarril” entre el “Museo del Fútbol Sudamericano” y el “Museo de las Memorias” (el que expone aterradoros detalles sobre las torturas y otros atropellos practicados durante la dictadura de Stroessner). Acerca de la estación central explica esta guía: “The old railway station on Plaza Uruguaya is a large and splendid building, unmistakably a station, but since there are no longer any trains running it now functions as a delightful museum about the old railway” (Hebblethwaite 2014: 104 s.). Y sobre el funcionamiento del antiguo ferrocarril añade un dato cinéfilo: “For more evocation of how it used to be, see the YouTube trailer of Mauricio Rial Banti’s prize-winning film *Tren Paraguay*” (2014: 105). Pero la obra de Rial Banti no se propone mostrar *how it used to be*, antes por el contrario. Como lo anteriormente reforzado, *Tren Paraguay* explícitamente arroja la mirada lejos del museo y se nutre a partir de fuentes orales para sondear la existencia *contemporánea* del tren en la memoria comunicativa de los paraguayos en el nuevo milenio. Más aún, el explícito desplazamiento de la antigua estación –hoy museo– destierra la mirada y, sobre todo, la percepción espectadora fuera y lejos de los silenciosos objetos expuestos en ella –los que remiten a un irrecuperable pasado–, y traslada el foco de interés y escucha al vivo relato bilingüe de las experiencias del tren que perviven en las memorias del pueblo. Por lo tanto, el desplazamiento sugiere también el cambio de soporte de la memoria colectiva en la medida en que las primeras tomas de la película muestran objetos silentes e inmóviles ordenadamente expuestos como piezas de museo, mientras que en adelante las voces bilingües de la memoria comunicativa asumen la tarea de revivir los tiempos y las emociones del ferrocarril.

Resulta muy significativo que, después del prólogo que introduce los horizontes del filme, el primer recuerdo se relate íntegramente en lengua guaraní, al aire libre, con una iluminación mucho más clara que las penumbras de la estación-museo de Asunción. En la capital se respira el testimonio de un pasado y, además, se percibe el aura de lo distante en el tiempo. En el campo aún palpita la memoria del tren a través de un sonoro caudal de voces que restauran inusitadas vivencias ferroviarias. Además, *los objetos* mostrados al inicio del filme se encuentran fijos en estantes o por la pared,

mientras que en el interior del país *las palabras* que revitalizan antiguas experiencias se pronuncian en escenarios naturales al aire libre y muchas en presente de indicativo. En lengua guaraní un labriego humilde describe el estruendo que hacían los vagones cuando pasaban por encima de un puentecito endeble y el peligro fatal que significaba el paso del tren para sus vacas cuando andaban sueltas por ahí. De entrada se sugiere con este singular relato que la película no aborda “el tren” específicamente, sino su percepción e impacto en la memoria de muchas personas. En tal sentido, el desplazamiento del foco de interés implica también la diversificación de las memorias del tren a través del prisma subjetivo de múltiples recordadores que no tienen en cuenta una estricta cronología para ordenar las experiencias. La banda sonora de la película recrea el estrépito de un tren invisible que el labriego sigue con la mirada, naturalmente, mirando al vacío. También la cámara gira sobre su eje para mostrar el paso de un tren invisible que no se puede percibir con la mirada, sino solo con el oído a través de los relatos.

Como lo señalado anteriormente, la banda de sonido de la película también reproduce constantemente los ruidos del ferrocarril y esta operación creativa es equivalente a lo que las personas hacen respecto a la memoria del tren: recrearla con sus voces. Conviene recordar nuevamente que muchos recordadores emplean el tiempo verbal del presente para expresar sus recuerdos como si fueran experiencias actuales, lo que implícitamente significa una negación de la desaparición de su tren. Así pues, la banda sonora de la película también reproduce “en presente” los ruidos del tren así como las antiguas atmósferas acústicas de las estaciones pobladas por tantos pasajeros, músicos y vendedoras de chipá. De igual modo recrea los típicos sonidos intermitentes de las señales eléctricas del telégrafo en el momento en que el antiguo operador explica su funcionamiento. Las imágenes muestran instalaciones eléctricas arruinadas, pero respaldado por la banda sonora de la película, el relato del hombre remarca la permanencia del telégrafo y el tren en la memoria del pueblo. Esta simbólica reactivación a nivel de la banda de sonido de antiguos fenómenos acústicos callados hace tiempo refleja lo emprendido por la película de Rial Banti respecto a las fuentes orales del tren inaudibles en el museo y la sociedad de la capital paraguaya. Las imágenes que muestran las deterioradas columnas del telégrafo sin ningún cable simbolizan la incomunicación y el silencio de las memorias de las poblaciones del interior que la película desea reconstituir.

Antiguos vagones abandonados y estaciones olvidadas por donde circulan parsimoniosamente bueyes también dejan silenciosos pero impactantes testimonios visuales que funcionan como signos de puntuación entre los relatos de las personas. Predominan recuerdos del ferrocarril en cuanto agente de encuentro e interacción social, regocijo y entretenimiento, y hacia el final de la película, como causante de accidentes y muerte. Entre los primeros recuerdos, una señora sentada en un banco de una antigua estación en ruinas traza el panorama social cuando llegaba el tren. Como sucede en varios momentos en la película, el descuidado estado de la estación abandonada que opera de marco para el recuerdo contrasta con la vivacidad del relato expresado con emoción y nostalgia:

Este es un pueblito silencioso con pocos movimientos. Pero antes, en la época en que llegaba el tren, era toda una fiesta. Había mucha gente que venía a esperar el tren y los jóvenes vestían sus ropas más lindas. Era como un programa para los jóvenes, la espera del tren. Algunos venían en carreta, otros venían a caballo, ataban por ahí sus caballos, sus carretas, sus bueyes, dejaban todo por ahí y comenzaban a ejecutar la guitarra, a cantar, a bailar y hacían de todo. Era toda una función, una fiesta, un momento muy alegre (*Tren Paraguay*, min. 0:06:36).

“Todos los del pueblo nos invitamos unos a otros, con pareja o sin pareja: ¡vamos a encontrarnos en la estación!, porque antes la estación era todo. *No había otra actividad más que esperar el tren*”, puntualiza en lengua guaraní otra señora cuyo relato se produce a pocos metros de un viejo pozo de agua que permanece al fondo del encuadre mientras fluyen otras reminiscencias en lengua autóctona: “desde lejos venía la gente a la estación para lavar la ropa con el agua del pozo del ferrocarril. Nos divertíamos, entre amigas nos reuníamos, hablábamos, nos contábamos chismes, tomábamos tere-ré” (*Tren Paraguay*, min. 0:08:24). El ferrocarril también funcionaba como entretenimiento cinematográfico para los más jóvenes, según recuerda otra señora, que explica:

Cuando éramos chicas jugábamos al cine especialmente por la noche. Cuando veíamos que el tren se acercaba, salíamos al costado de la casa en donde se reflejaba. Nosotros comenzábamos a hacer mímica y el tren venía avanzando, y a medida en que avanzaba, las imágenes se iban agrandando por la pared de la casa. Y ese era nuestro cine, era un *show* para nosotros (*Tren Paraguay*, min. 0:24:16).

Los relatos orales y bilingües destapan insospechadas e inexploradas dimensiones desde el punto de vista de la tradicional historia escrita del ferrocarril paraguayo concentrada principalmente en los factores político-económicos que afectan a la Historia de la nación. Es evidente que desde este ángulo teórico el papel social de un pozo de estación difícilmente encuentre cabida en fuentes como, por ejemplo, el *Historical Dictionary of Paraguay* (Nickson 2015: 495-497, s. v. “Railways”), que hace una cronológica síntesis de la historia del tren subrayando fenómenos políticos y macro-socioeconómicos que afectan al país. Naturalmente, el tren paraguayo admite un tratamiento cinematográfico documental concentrado en revisar cronológicamente la agitada historia técnica y política del Ferrocarril Central del Paraguay (FCCP) desde la época de su creación en la segunda mitad del siglo XIX durante el gobierno de Carlos Antonio López hasta su deterioro y abandono en nuestros días. Algo más o menos similar hace Fernando Solanas respecto a los ferrocarriles argentinos en su filme *La próxima estación* (Argentina 2008). *Tren Paraguay*, en cambio, hace un “giro subjetivo” para examinar la transfiguración del ferrocarril en la memoria de los individuos y el imaginario colectivo rural lejos de Asunción y lejos de la mirada museística que remite a un pasado remoto reconstruido a partir de silenciosos objetos clasificados según parámetros de naturaleza historiográfica. Según Herken, la historia del ferrocarril “permanece para las generaciones presentes de paraguayos en medio de una semi penumbra, iluminada

de tanto en tanto por el destello de una revolución, o por la mención de un caudillo o un dicho popular [grabado] en la memoria del archivo folklórico” (1984: 11). A las menciones fortuitas se suma ahora una película que sacude “el archivo folklórico” al tiempo que echa nueva luz al reverso más íntimo de la historia del tren, hecho que abre nuevas perspectivas de estudio y enriquece de manera sustancial la tradicional historia e historiografía ferroviaria paraguaya.



Figuras 11 y 12. Imágenes de *Tren Paraguay*, de Mauricio Rial Banti.

Claramente se percibe en la película de Rial Banti la preocupación por escuchar las más insospechadas historias de vida que recuerdan inusitados fenómenos contiguos al medio de transporte en sentido estricto, y expresadas en una lengua y cultura autóctonas que conciben su memoria de manera muy diferente. Quizá se esconde tras este gesto el moderno oído urbano de las nuevas generaciones que no solo ignoran la longeva y pintoresca tradición ferroviaria paraguaya imperceptible en el silencioso museo de Asunción, sino que además desconocen la emotiva dimensión sociocultural que significó el ferrocarril en el interior, y consecuentemente también ignoran el trauma colectivo que constituye su desaparición. En año nuevo, por ejemplo, el sonido de un potente silbato a vapor de los talleres del ferrocarril en la ciudad de Sapukái representaba a media noche una conmovedora tradición muy añorada por el pueblo: “si no escuchamos el silbato, para nosotros no es año nuevo”, concluye categórico, en guaraní, un exfuncionario de los talleres (*Tren Paraguay*, min. 0:31:36). A este recuerdo se superpone inmediatamente un coro de voces anónimas de la comunidad que enfatiza lo asegurado por el exfuncionario, mientras desfilan impresiones visuales de Sapukái, que en lengua guaraní significa “grito, clamor, vocerío”. El significativo montaje que entrelaza la afirmación del individuo con las voces de sus compueblanos refuerza la pluralidad de la memoria comunicativa así como el carácter colectivo de la reconstrucción del pasado. De forma análoga al “cinero” que recorría el pueblo pregonando a los cuatro vientos la cartelera, las campanas de la estación y los silbatos representaban importantes referencias sonoras que anunciaban en la comunidad la inminente llegada del otro espectáculo, el ferroviario.

Al filmar los relatos personales de tantas vivencias *Tren Paraguay* encuentra un tratamiento visual equivalente al modo coloquial en que se expresan las personas. El tono conversacional empleado por los recordadores para relatar sus experiencias se refleja a nivel del discurso fílmico a través de una cámara bastante inquieta, que además juega continuamente con el foco, enfocando y desenfocando a las personas y las cosas que observa. Este significativo enfoque y desenfoco de las imágenes refleja a nivel de lo visual las ambigüedades, fluctuaciones y vacilaciones que caracterizan las expresiones orales y por supuesto la memoria. A su vez, la ostensible flexibilización de la cámara en constante movimiento contrasta con los planos mucho más fijos que captan las cosas en la estación-museo en Asunción. El tono coloquial, la espontaneidad así como las “informal traditions and genres of everyday communication” (J. Assmann 2010: 117) tan característicos de la memoria comunicativa encuentran su eco cinematográfico en el sugerente tratamiento visual de los relatos. Además, el ligero pero constante movimiento de cámara simula la mirada de un posible interlocutor que navega por varios detalles del entorno, mientras oye a la persona que se remonta a experiencias que muchas veces sucedieron en el mismo local en que se enuncia el relato.

Para encarar a los recordadores la cámara no se posiciona frontalmente, como suele ocurrir en documentales que incluyen entrevistas formales acerca de otros asuntos, sino que los observa desde diferentes ángulos, los enfoca de espaldas, de perfil o los acompaña andando. El rostro no constituye la principal preocupación de la cámara que dirige la atención hacia otros órganos y detalles que participan activamente en

el acto de enunciar y escuchar los recuerdos, como las orejas, las manos, los pies, las miradas, los gestos. Tampoco ocurre una individualización a través de la especificación del nombre o el cargo que ocupan las personas que hablan en la película. Al contrario, ocurre una colectivización de los relatos a través del montaje que constantemente entrelaza las voces recordadoras en un tejido social tal como ocurre con las palabras del exfuncionario que rememora el enmudecido silbato tan añorado por la comunidad y que la banda sonora de la película hace sonar estremecedoramente.

Los encuadres que con frecuencia muestran las orejas de las personas refuerzan el impostergable compromiso de escuchar las voces de la memoria comunicativa que aún circulan en una época en que el tren desapareció hace rato. Las orejas también remiten al ancestral *ñe'embegue* paraguayo, voz guaraní que connota “hablar al oído” y está compuesta por *ñe'ẽ* (palabra, conversación, lenguaje) y *mbegue* (espacio, en voz baja). El *ñe'embegue* constituye en Paraguay una muy respetada institución que remite a una comunicación eminentemente oral por donde circulan, en voz baja, ciertas verdades que por varias razones no se pueden vehicular por otro medio. Los contenidos vehiculados a través de la institución oral del *ñe'embegue* gozan habitualmente de mayor credibilidad que un documento oficial y no se pueden hacer desaparecer tan rápido como un expediente. Al respecto escribe Helio Vera en su *Tratado de paraguayología*: “Los medios formales de comunicación no tienen mucha credibilidad. [...] Adquirirá, por eso, temible eficacia el *ñe'embegue* (susurro) que se desliza al oído con el seductor ropaje de la confidencia” (2011: 168). Incluso los diarios paraguayos cuentan con una pícaro columna titulada “Ñe'ẽ mbeguepe” –en sus ediciones en Internet se denominan “ñe'ẽmbeweb”–, en donde se publican los rumores que circulan en las esferas políticas: “Por lo general, estas columnas son las primeras en ser leídas y merecen además una incondicional credibilidad. Responden a la mentalidad de cultura oral”, apunta Saro Vera (1996: 26). La fuerza comunicativa así como el alto grado de credibilidad que desde antaño se le otorga al *ñe'embegue* desafían sin tregua a los contenidos que circulan por escrito en contextos formales: “Con mayor facilidad creemos [los paraguayos] a lo que se nos transmite por medio informal de información. [...] El paraguayo se resiste a creer en las informaciones formales” (S. Vera 1996: 26). De modo que lo que en la película aparentemente se inscribe en un terreno “informal” de la comunicación, la historia y la memoria, sin embargo goza en la cultura paraguaya igual o mayor credibilidad y confianza que los discursos oficiales.

#### 4. COMENTARIOS FINALES

*Profesión cinero* y *Tren Paraguay* representan bisagras intergeneracionales que actualmente impactan tanto en los grupos que aún vivenciaron mediata o inmediatamente lo relatado como en las nuevas generaciones de paraguayos que jamás vieron funcionar su histórico ferrocarril y nunca participaron en ceremonias cinematográficas como las organizadas por Vera. Ambas películas despliegan un sustancioso potencial de recor-

dación que promueve en sus espectadores un “memory talk” intergeneracional que revive olvidados fenómenos traumáticos que aún circulan a través de la comunicación oral y bilingüe en algunas comunidades en el interior del Paraguay. Las obras parten del vacío que han dejado el tren y el cine en las colectividades, pero no se concentran en magnificar el impacto del duelo relacionado con la extinción de los espectáculos de antaño y con su posterior olvido en la época contemporánea, sino que abren renovadas perspectivas de análisis y recordación. Asimismo, las películas no exponen el *resultado* de observaciones formales de expertos con bibliotecas de fondo que explican el mundo, sino que captan *el devenir* de la reconstrucción polifónica de vivencias colectivas en contextos coloquiales. Revisan el modo en que el pasado se manifiesta y se transmite, es decir, el modo en que las memorias se constituyen (Breschand 2004: 47). Tanto el contenido de los relatos como el acto de enunciarlos en guaraní y español representan emotivas experiencias para los recordadores quienes no luchan por reivindicar una verdad, reclamar justicia o dar legitimidad a *sus* sentidos de pasado. La reconstrucción del pasado se produce colectivamente y los recuerdos no se encuentran aislados unos de otros. El montaje de ambas películas construye un sugerente tejido de voces que a su vez recalca el lazo social que vincula el “yo” con el “nosotros” (A. Assmann 2006: 21), más aún cuando se reconstruye un pasado común. Esta red construida por el montaje cinematográfico visualiza el entramado que da cohesión y consistencia a las comunidades del recuerdo, acaso las constituye (A. Assmann 2006: 24). La reconstrucción colectiva de los pasados individuales no se produce respetando una cronología que clasifica períodos temporales o bloques, sino que en ambas películas los relatos se entrelazan según principios más ambiguos que recuerdan los vaivenes temáticos de una conversación coloquial que reencausa constantemente el rumbo. Aunque el pasado que se reconstruye tiene aparentemente un carácter regional y subjetivo porque remite a lo vivenciado por algunas personas en pequeñas comunidades, ambas obras permiten apreciar importantes aspectos de la cultura paraguaya bilingüe y además dialogan con semejantes experiencias globales en materia de cine, ferrocarril y memoria.

## FILMOGRAFÍA

*Profesión cinero*. Paraguay: 2007. Duración: 60 minutos. Dirección: Hugo Gamarra Etcheverry.  
*Tren Paraguay*. Argentina/Paraguay: 2011. Duración: 64 minutos. Dirección: Mauricio Rial Banti.  
*La próxima estación*. Argentina: 2008. Duración: 115 minutos. Dirección: Fernando Solanas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Allen, Robert C. (2011): “Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Moviegoing Age”. En: Maltby, Richard/Biltreyst, Daniel/Meers, Philippe (eds.): *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden/Oxford: Blackwell, pp. 41-57.

- Apréa, Gustavo (2012a): "Introducción". En: Apréa, Gustavo (ed.): *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 9-16.
- (2012b): "Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión". En: Apréa, Gustavo (ed.): *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 19-85.
- (ed.) (2012c): *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Assmann, Aleida (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck.
- (2010 [1999]): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.
- Assmann, Aleida/Assmann Jan (1994): "Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis". En: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (eds.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, pp. 114-140.
- Assmann, Jan (1988): "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität". En: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (eds.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 9-19.
- (2010): "Communicative and Cultural Memory". En: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (eds.): *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 109-118.
- (2013 [1992]): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck.
- Benítez, Derlis (1997): *El tereré: algo más que una bebida en Paraguay*. Asunción: El Lector.
- Breschand, Jean (2004 [2002]): *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (2008a): "Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des 'Erinnerungsfilms'". En: Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (eds.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin: Walter de Gruyter, pp. 1-20.
- (eds.) (2008b): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Halbwachs, Maurice (2004 [1925]): *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- (2011 [1950]): *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Hebblethwaite, Margaret (2014 [2010]): *Paraguay. The Bradt Travel Guide*. Guilford: Globe Pequot.
- Herken, Juan Carlos (1984): *Ferrocarriles, conspiraciones, y negocios en el Paraguay: 1910-1914*. Asunción: Arte Nuevo.
- Jelin, Elizabeth (2012 [2002]): *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kuhn, Annette (2011): "What to Do with Cinema Memory?". En: Maltby, Richard/Biltereyst, Daniel/Meers, Philippe (eds.): *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden/Oxford: Blackwell, pp. 85-97.
- Lipovetsky, Gilles/Serroy, Jean (2007): *L'écran global: culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris: Seuil.
- Maltby, Richard (2011): "New Cinema Histories". En: Maltby, Richard/Biltereyst, Daniel/Meers, Philippe (eds.): *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Malden/Oxford: Blackwell, pp. 3-40.
- Neiger, Motti/Meyers, Oren/Zandberg, Eyal (2011): "On Media Memory: Editors' Introduction". En: Neiger, Motti/Meyers, Oren/Zandberg, Eyal (eds.): *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan, pp. 1-24.

- Nickson, R. Andrew (2015): *Historical Dictionary of Paraguay*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Pelaz, José-Vidal/Rueda, José Carlos (2002): "Ver cine. Una mirada desde la historia". En: Pelaz, José-Vidal/Rueda, José Carlos (eds.): *Ver cine: los públicos cinematográficos en el siglo xx*. Madrid: Rialp, pp. 9-20.
- Quintana, Ángel (2011): *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acan-tilado.
- Sarlo, Beatriz (2007 [2005]): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vera, Helio (2011 [1990]): *En busca del hueso perdido: tratado de paraguayología*. Asunción: Servilibro.
- Vera, Saro (1996): *El paraguayo: un hombre fuera de su mundo*. Asunción: El Lector.
- Welzer, Harald (2011 [2002]): *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck.

Fecha de recepción: 22.11.2016

Versión reelaborada: 18.01.2017

Fecha de aceptación: 20.02.2017

El Dr. Bruno López Petzoldt es profesor de Cine y Literatura en el Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia, así como en el Programa de Posgrado Interdisciplinario en Estudios Latinoamericanos de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) en Brasil. Actualmente es profesor visitante en la Goethe-Universität Frankfurt am Main, en donde desarrolla investigaciones en el campo de los estudios de memoria. Fue docente e investigador en el Instituto de Filologías Románicas y el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universität Hamburg. Entre sus campos de investigación se encuentran las teorías del cine y la literatura, la intermedialidad, la narratología y los estudios culturales de memoria colectiva. Es autor del libro: *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)* (2014).